

Mémoire de master 1 / Juin 2013



Diplôme national de master

Domaine - sciences humaines et sociales

Mention - sciences de l'information et des bibliothèques

Spécialité - cultures de l'écrit et de l'image

L'art pour l'enfance: les éditeurs Alfred Tolmer et Paul Hartmann

Volume I

Léa Mauvais-Goni

Sous la direction de Raphaële Mouren
Maître de conférences - École nationale supérieure des sciences de l'information
et des bibliothèques

Remerciements

En premier lieu je tiens à remercier ma directrice de mémoire, Raphaële Mouren, qui m'a orientée vers ce sujet, m'a guidée dans mes recherches et soutenue lorsque j'avais des doutes.

Je remercie également le personnel des bibliothèques municipales de Lyon et de Dijon pour leur gentillesse et leur disponibilité.

Ma plus grande gratitude va à mes proches. Tout d'abord mes relectrices, ma maman et Martine Juszcak, que je remercie chaleureusement. Mais également au sens plus large ma famille et mes précieuses amies, qui n'ont eu de cesse de m'encourager. Pauline, Angeline, Lucie, Marion et Aline.

Pour finir, merci à Nicolas de m'avoir accompagnée pendant cette année.

Résumé : Alfred Tolmer est imprimeur-éditeur et publiciste, spécialisé dans le commerce de luxe aux prémices du XX^e siècle. Paul Hartmann quant à lui fonde sa maison d'édition dès les années vingt, et publie principalement des œuvres littéraires et philosophiques. Ces deux hommes tentent une incursion dans le domaine du livre pour enfant et participent à le faire entrer dans la modernité. Si les volumes édités par Alfred Tolmer et Paul Hartmann sont en nombre limité, ils sont néanmoins la parfaite représentation d'une volonté de renouveler le genre afin d'offrir aux enfants des livres d'une haute qualité artistique.

Descripteurs : Alfred Tolmer, Paul Hartmann, édition, livres pour enfants, entre-deux-guerres.

Abstract : Alfred Tolmer is a printer, publisher and publicist, specialized in the luxury business at the beginning of the 20th century. On the other hand, Paul Hartmann creates his own publishing house in the 20's and publishes mostly literature and philosophy books. These two men try to enter into the field of children's books in order to take part in with a wish to modernize it. Even if Alfred Tolmer and Paul Hartmann's books are published in limited edition, their books are a perfect representation of a will to renew the genre, with the aim of giving to children books of high artistic quality.

Keywords : Alfred Tolmer, Paul Hartmann, edition, children's books, interwar years.

Droits d'auteurs

Droits d'auteur réservés.

Toute reproduction sans accord exprès de l'auteur à des fins autres que strictement personnelles est prohibée.
--

Sommaire

INTRODUCTION.....	7
1. DES HOMMES AU SERVICE D'UN RENOUVEAU ÉDITORIAL.....	9
1.1 État des lieux de la littérature de jeunesse en France.....	9
1.1.1 <i>Qu'est-ce qui caractérise l'édition pour l'enfance avant l'entrée dans le conflit mondial ?</i>	<i>9</i>
1.1.2 <i>Quelle production pour l'enfance pendant la guerre ?</i>	<i>14</i>
1.1.3 <i>Suite au conflit mondial, marasme économique et démographique</i>	<i>17</i>
1.1.4 <i>Les enfants et les livres : entre héritage classique et désir de modernité</i>	<i>19</i>
1.2 Alfred Tolmer, imprimeur-éditeur.....	21
1.2.1 <i>Activité de publiciste : histoire de sa production graphique.....</i>	<i>21</i>
1.2.2 <i>Quelles entreprises éditoriales pour la littérature de jeunesse ?.....</i>	<i>24</i>
1.3 Paul Hartmann, éditeur : un artisan du livre.....	30
1.3.1 <i>Biographie de Paul Hartmann.....</i>	<i>30</i>
1.3.2 <i>Quelles entreprises éditoriales pour la littérature de jeunesse ?</i>	<i>31</i>
2. DES NOUVEAUX INTÉRÊTS PÉDAGOGIQUES ET IDÉOLOGIQUES TRANSFORMENT LE RÉCIT.....	37
2.1 Rupture avec une vision traditionnelle de l'enfance.....	37
2.1.1 <i>Préoccupation autour de l'enfance au lendemain de la Première Guerre Mondiale.....</i>	<i>37</i>
2.1.2 <i>Le personnage-enfant : une nouvelle liberté d'expression et d'action. .</i>	<i>39</i>
2.2 Parodie et utopie : deux écritures qui renouvellent le genre.....	46
2.2.1 <i>Un détournement humoristique des événements mondiaux.....</i>	<i>46</i>
2.2.2 <i>Une vision pacifiste et civilisatrice du monde.....</i>	<i>51</i>
3. BOULEVERSEMENT DE L'ESPACE VISUEL DU LIVRE	55
3.1 Le livre comme terrain expérimental, ouvert à la recherche et à l'innovation.....	55
3.1.1 <i>Des techniques et esthétiques nouvelles qui élargissent le genre.....</i>	<i>55</i>
3.1.2 <i>Redéfinition des formats et du rôle des images.....</i>	<i>63</i>
3.2 Des éditions d'art pour l'enfance : un travail d'une haute tenue éditoriale.....	68
3.2.1 <i>Contre la normalisation des collections.....</i>	<i>69</i>
3.2.2 <i>La place du « métier » : artisanat du livre.....</i>	<i>70</i>
3.2.3 <i>Qu'en est-il des rééditions ?</i>	<i>73</i>
CONCLUSION	78
SOURCES.....	80
BIBLIOGRAPHIE.....	83
INDEX.....	89

INTRODUCTION

« Un livre est matériellement parfait quand il est doux à lire, délicieux à considérer ; quand enfin le passage de la lecture à la contemplation et le passage réciproque de la contemplation à la lecture sont aisés et correspondent ainsi à des changements insensibles de l'accommodation visuelle. »¹

La lecture et la contemplation. Le lisible et le visible. Voilà pour Paul Valéry les deux qualités essentielles du livre. S'il a pour fonction originelle de présenter au lecteur un discours, il est également à considérer en tant qu'objet. En effet, au XX^e siècle émerge de manière progressive une création simultanée dans laquelle interviennent des éléments typographiques et narratifs, ainsi qu'une expression picturale et plastique. C'est à ce titre qu'on observe l'apparition des notions de livres de peintres, livres d'artistes puis livres-objets. Le dialogue de la poésie et de la peinture donne alors naissance à des livres illustrés par les plus grands², imprimés de manière artisanale dans de grands formats, et dotés d'illustrations originales dans la plupart des cas. Cette fusion de l'expression poétique et de l'expression plastique entraîne un renouvellement des rapports traditionnels entre l'image et le texte et élève le livre au titre d'œuvre d'art.

Il paraît alors intéressant de se pencher sur cette union du lisible et du visible, non pas dans les éditions bibliophiliques pour adultes, mais là où on ne la soupçonne pas : dans les livres pour enfants.

En effet, en France, au lendemain de la Grande Guerre, la production d'ouvrages destinés à l'enfance se retrouve inévitablement confrontée à des difficultés économiques. Par ailleurs, la création littéraire peine à trouver une inspiration nouvelle, exploitant ainsi des textes traditionnels. Face à cette situation de crise, au cours des années vingt et des années trente, les énergies se rassemblent et collaborent afin de renouveler le livre pour enfant, de repenser le genre en élargissant ses frontières. Ainsi, il s'agit désormais de mettre à la portée de la jeunesse des livres ouverts à la modernité, dans lesquels fusionnent des modes d'écritures nouveaux et des rapports à l'image plus recherchés et plus inspirés.

Dans *Entre-deux-guerres : la création française entre 1919 et 1939*³, Michel Pierre observe que les « éditeurs français pour la jeunesse considéraient ces vagues de publications, ces couleurs, ces bandes dessinées nouvelles, dynamiques,

¹ PAUL VALÉRY, « Les deux vertus d'un livre » dans *Paul Valéry, Œuvres*. Paris : Gallimard, 1960, tome II, p. 1248. (Bibliothèque de La Pléiade)

² A titre d'exemple, Edouard Manet illustre en 1875 *Le Corbeau* d'Edgar Allan Poe, puis l'année suivante, *L'Après-midi d'un faune* de Stéphane Mallarmé.

³ MICHEL PIERRE, « Le Journal de Mickey » dans *Entre deux guerres : la création française entre 1919 et 1939*, OLIVIER BARROT ET PASCAL ORY (dir.). Paris : François Bourin, 1990, p. 123.

ouvertes sur des horizons exotiques ou sidéraux, non plus comme une tempête mais comme un véritable raz de marée ». Parmi les éditeurs à l'origine de ce bouleversement figurent incontestablement Alfred Tolmer et Paul Hartmann, dont les démarches se ressemblent. Chacun, au cours de sa carrière d'imprimeur et d'éditeur, s'intéresse un temps au livre pour enfant, qui, en raison de son caractère marginal, constitue un champ ouvert aux expériences et aux innovations.

En effet, ils versent dans ce genre souvent sous-exploité leur savoir-faire d'artisans et leur goût commun pour les beaux livres, tout en s'entourant d'une pléiade d'artistes. Tandis que Paul Hartmann fait appel à de grands écrivains, tels qu'André Maurois, François Mauriac, André Chamson ou Georges Duhamel, tous les quatre membres de l'Académie française ; Alfred Tolmer quant à lui sollicite des illustrateurs qui se consacrent principalement à la réclame.

On observe donc que les deux éditeurs travaillent en association avec des auteurs et des illustrateurs étant pour la plupart originellement étrangers au monde du livre pour enfants, et s'illustrant dans des domaines artistiques parallèles.

Ces collaborations atypiques sont à prendre en considération et sont porteuses de sens lorsque l'on cherche à expliquer la modernité et l'originalité des livres édités par Alfred Tolmer et Paul Hartmann. En effet, elles semblent expliquer la disposition des deux éditeurs à élargir les frontières du genre, dans la mesure où le livre pour enfant s'ouvre à des écritures et des esthétiques graphiques extérieures.

Ainsi, à travers l'étude des respectives publications d'Alfred Tolmer et de Paul Hartmann, nous verrons comment les deux éditeurs bouleversent les canons et les normes du livre illustré pour enfant en portant sur lui un regard nouveau. De même, on observera qu'ils mêlent des esthétiques et des préoccupations contemporaines à des techniques d'impression artisanales, créant ainsi des éditions d'art pour l'enfance.

En premier lieu, nous proposons un aperçu général de la publication de livres pour enfants en France, de la seconde moitié du XIX^e siècle jusqu'au lendemain de la Première Guerre Mondiale, afin de mieux mesurer par la suite les innovations apportées par Alfred Tolmer et Paul Hartmann. De même, cette première partie propose une présentation de leurs respectives carrières d'imprimeurs publicistes et d'éditeurs, ainsi qu'un canevas de leurs productions éditoriales pour l'enfance. Une fois cette trame établie, il conviendra d'analyser de manière plus approfondie la teneur littéraire et l'expression artistique que ces livres renferment. Ainsi, la deuxième partie est consacrée à l'étude des textes et de leurs enjeux, tandis que la troisième partie porte sur les éléments graphiques et sur l'aspect physique du livre.

1. DES HOMMES AU SERVICE D'UN RENOUVEAU ÉDITORIAL

1.1 ÉTAT DES LIEUX DE LA LITTÉRATURE DE JEUNESSE EN FRANCE

Afin de mieux saisir les démarches novatrices d'Alfred Tolmer et de Paul Hartmann, à travers leur respective production éditoriale pour la jeunesse en France dans les années vingt et les années trente, il paraît essentiel, dans un premier temps, de dresser un état des lieux. En effet, il convient tout d'abord de rappeler ce qui est communément édité pour l'enfance avant 1914, à travers deux phénomènes éditoriaux principaux : l'émergence des collections de livres et une exploitation progressive des formes de l'album. Puis, il paraît essentiel de composer un panorama des livres publiés pendant le conflit mondial, afin d'analyser les idéologies politiques qui investissent ces ouvrages. De même, au lendemain de la Grande Guerre, c'est-à-dire à l'heure de la reconstruction, dans quelle conjoncture se trouve la littérature destinée à l'enfance ? De quelle manière agit-on pour faire revivre le livre pour enfant et encourager la pratique de la lecture ?

1.1.1 Qu'est-ce qui caractérise l'édition pour l'enfance avant l'entrée dans le conflit mondial ?

Quelles sont les formes de littérature de jeunesse qui émergent en France avant 1914 ? Que proposent les maisons d'éditions à leurs jeunes lecteurs ? Dans une période qui s'étend de la seconde moitié du XIX^e siècle à l'entrée dans la Grande Guerre, on constate deux faits remarquables en matière de production pour la jeunesse : l'apparition du phénomène de collection et l'évolution de l'album qui adopte des formes multiples. A travers les différentes études menées sur l'histoire du livre pour enfant, la seconde moitié du XIX^e siècle est généralement présentée comme étant l'âge d'or de l'imagerie pour l'enfance, dans la mesure où c'est durant cette période que se développe une illustration spécialisée, uniquement destinée à la jeunesse. Ségolène Le Men⁴ parle d'une « invention de l'image à hauteur d'enfant ».

⁴ SÉGOLÈNE LE MEN, « Livres illustrés et albums, 1750-1900 » dans *Livres d'enfance, livres de France : The changing face of children's literature in France*, ANNIE RENONCIAT (dir.), VIVIANNE EZRATTY et GENEVIEVE PATTE (collab.) ; English version by PAUL GOULD. Paris : Hachette Jeunesse, 1998, p.72

A partir de 1860, on voit apparaître dans le monde éditorial la notion de collection et de série d'albums, dont les plus célèbres voient le jour grâce aux deux grands éditeurs de l'époque. Il s'agit de la série des *Albums Trim* de la maison Hachette ainsi que la série des *Albums Stahl* de l'éditeur Pierre-Jules Hetzel. Tandis que la collection de Louis Hachette ne rencontre pas le succès escompté et est arrêtée au bout de quatorze publications, celle de l'éditeur Hetzel perdure. Ces albums sont principalement illustrés par Lorenz Froëlich. On en dénombre cent quatre-vingt dix-sept volumes sur une période qui s'étend de 1862 à 1913. Cependant, il est à préciser que Louis Hachette ne s'en tient pas aux *Albums Trim* puisqu'il crée en 1856 la *Bibliothèque rose illustrée*, puis en 1865 la *Bibliothèque des Merveilles*; deux collections qui tirent leurs origines de la *Bibliothèque des Chemins de fer*, dont les ouvrages s'achètent aux kiosques de gare.

De même, l'album adopte diverses formes. Les deux plus marquantes sont celles de l'album historique formant le lecteur à la compréhension de l'Histoire et au respect de ses grands personnages, ainsi que le livre-animé, qui se rapproche du jouet grâce à l'inventivité dont il fait preuve. Il s'agit donc par ces deux formes d'instruire et de distraire. Au tournant du XIX^e et du XX^e siècle, Jacques Onfroy de Bréville, davantage connu sous le pseudonyme de Job, est un des plus illustres dessinateurs pour l'enfance. Il fait de l'histoire de la France sa principale inspiration pour la réalisation d'albums pour la jeunesse. En effet, de 1896 à 1899, il s'associe à l'écrivain français Georges Montorgueil pour la publication chez Charavay, Mantoux, Martin de trois volumes retraçant l'épopée nationale depuis la Préhistoire jusqu'au XIX^e siècle. Ce tryptique est composé de *France, son histoire* (1896), *La Cantinière* (1898), et *Les Trois Couleurs* (1899). L'éditeur Combet s'investit également dans cette production consacrée à l'Histoire de France et plus particulièrement à ses grands personnages. En effet, à l'aube du XX^e siècle, celui-ci lance sa collection de grands albums historiques – illustrés par des dessinateurs tels que Job, Vogel ou Leloir – qui s'étend du récit de Richelieu en 1904 à celui de Jeanne D'Arc en 1912.

On assiste également à la multiplication des formes de l'album, qui va de paire avec le développement d'une création graphique pour l'enfance plus variée, plus recherchée, et plus distrayante. En effet, l'album est illustré en couleurs à partir de 1880 grâce à l'apparition de nouvelles techniques comme la lithographie en couleurs et la photogravure. À ces innovations s'ajoute ainsi une volonté toute particulière des éditeurs de varier les formes du livre, qui devient donc un livre-objet : albums à colorier et à découper, livres à transformation, à tirettes et à coulisses, albums de chansons et albums indéchirables. A titre d'exemple, *La Nouvelle librairie de la jeunesse* dirigée par Louis Westhausser propose, entre

1. DES HOMMES AU SERVICE D'UN RENOUVEAU ÉDITORIAL

autres livres d'images découpés et livres indéchirables, des albums sous forme de scène de théâtre ou de jouet, que l'enfant déploie grâce à divers systèmes.

Durant ce même tournant du XIX^e et du XX^e siècle, dans la sphère du livre pour la jeunesse, on constate que l'éditeur n'est plus la figure de proue, et qu'il laisse place à l'illustrateur. C'est dans ce schéma que s'inscrivent de grands noms tels que Benjamin Rabier et André Hellé, deux nouveaux dessinateurs, inventifs et créatifs, aux prémices du XX^e siècle. Tous deux se consacrent à l'art de l'enfance, jusqu'à s'investir dans la conception de jouets. Benjamin Rabier, qui publie premièrement chez Garnier et Tallandier, est alors considéré comme une personnalité majeure dans le dessin animalier, qui bien des années avant la création du célèbre *Gédéon*, édite des ouvrages tels que *Les Méaventures d'un chien* en 1907 ou *Les Tribulations d'un chat* en 1908⁵.

Afin de présenter une vue d'ensemble de la production de livres pour l'enfance avant l'irruption de la Première Guerre Mondiale, il paraît important de mentionner également l'essor de l'édition scolaire. En effet, sous Jules Ferry est votée la loi du 16 juin 1881, rendant l'école gratuite et publique, puis la loi du 28 mars 1882⁶ qui va plus loin en la rendant obligatoire et en exigeant que l'enseignement prodigué soit dorénavant laïque. Ces deux lois conduisent à la généralisation de la scolarisation et à l'accroissement de la production de livres de classe et de livres pédagogiques, édités par des maisons telles que Nathan, Hachette ou Delagrave.

ARMAND COLIN	- <i>Bibliothèque du Petit Français</i> , début du XX ^e
GAUTIER-LANGUEREAU	- <i>La Bibliothèque de ma fille</i> , 1903.
HACHETTE	- <i>Bibliothèque rose illustrée</i> , 1856. - <i>Albums Trim</i> , 1860. - <i>Bibliothèque des Merveilles</i> , 1865. - <i>Bibliothèque des écoles et des familles</i> , 1879.

⁵ Ces deux titres de Benjamin Rabier sont disponibles en ligne sur <Gallica.bnf.fr>

⁶ Art 4 .- « L'instruction primaire est obligatoire pour les enfants des deux sexes âgés de six ans révolus à treize ans révolus ; elle peut être donnée soit dans les établissements d'instruction primaire ou secondaire, soit dans les écoles publiques ou libres, soit dans les familles, par le père de famille lui-même ou par toute personne qu'il aura choisie. Un règlement déterminera les moyens d'assurer l'instruction primaire aux enfants sourds-muets et aux aveugles. »

Disponible sur <<http://www.senat.fr/evenement/archives/D42/mars1882.pdf>>

HETZEL	<ul style="list-style-type: none"> -<i>Albums Stahl</i>, 1862. -<i>Bibliothèque d'éducation et de récréation</i>, 1864. -<i>La Petite Bibliothèque blanche illustrée</i>, 1878.
WESTHAUSSER	- <i>Nouvelle librairie de la jeunesse</i> , 1885.

Tableau 1 : Les principales collections d'albums et de livres illustrés, créées entre la deuxième moitié du XIX^e siècle et le début du XX^e siècle, classées par éditeurs.

CHARAVAY, MANTOUX, MARTIN	<ul style="list-style-type: none"> -Georges Montorgueil, dessins de Job, <i>France, son histoire</i>, 1896. -Georges Montorgueil, dessins de Job, <i>La Cantinière</i>, 1898. -Georges Montorgueil, dessins de Job, <i>Les Trois Couleurs</i>, 1899.
COMBET ET CIE	<ul style="list-style-type: none"> -Georges Montorgueil, dessins de Job, <i>La Tour d'Auvergne</i>, 1902. -Théodore Cahu, dessins de Maurice Leloir, <i>Richelieu</i>, 1904. -Gustave Toudouze, dessins de Maurice Leloir, <i>Le Roy Soleil</i>, 1904. -Georges Montorgueil, dessins de Job, <i>Louis XI</i>, 1905.
GARNIER FRÈRES	<ul style="list-style-type: none"> -Benjamin Rabier, <i>Écoutez-moi</i>, 1905. -Benjamin Rabier, <i>Le Fond du sac</i>, 1906.
HACHETTE	<ul style="list-style-type: none"> -Louis Ratisbonne (Trim), <i>Pierre l'Ébouriffé, joyeuses histoires et images drolatiques</i>, 1860. -Louis Ratisbonne (Trim), <i>Plume le distrait</i>, 1867.

1. DES HOMMES AU SERVICE D'UN RENOUVEAU ÉDITORIAL

HETZEL	<p>-Pierre-Jules Hetzel, dessins de Froëlich, <i>Bonsoir, petit père</i>, 1878.</p> <p>-Pierre-Jules Hetzel, dessins de Froëlich, <i>Mademoiselle Lili à Paris</i>, 1890.</p> <p>-Jules Verne, dessins de Geroges Roux, <i>Le sphinx des glaces</i>, 1897.</p> <p>-Jules Verne, dessins de Georges Roux, <i>Les frères Kip</i>, 1903.</p>
NOUVELLE LIBRAIRIE DE LA JEUNESSE, L. WESTHAUSSER	<p>-Lothar Meggendorfer, <i>Les Aventures extraordinaires du célèbre peintre Raphaël de Rubensmouche</i>, 1899.</p> <p>-<i>Passe passe passera</i>, vers 1890.</p>
PLON, NOURRIT ET CIE	<p>-Jean-Baptiste Weckerlin, dessins de Louis-Maurice Boutet de Monvel, <i>Chansons de France pour les petits Français</i>, 1886.</p> <p>-La Fontaine, dessins de Louis-Maurice Boutet de Monvel, <i>Fables choisies pour les enfants</i>, 1888.</p> <p>-Louis-Maurice Boutet de Monvel, <i>Jeanne d'Arc</i>, 1896.</p>
TALLANDIER	<p>-Benjamin Rabier, <i>Les Méaventures d'un chien</i>, 1907.</p> <p>-Benjamin Rabier, <i>Les Tribulations d'un chat</i>, 1908.</p> <p>-Benjamin Rabier, <i>Chantecler</i>, 1909.</p>
TOLMER	<p>-André Hellé, <i>Drôles de bêtes (L'arche de Noé)</i>, 1911.</p>

Tableau 2 : Panorama des principaux albums et livres illustrés publiés entre la deuxième moitié du XIX^e siècle et le début du XX^e siècle, classés par éditeurs.

1.1.2 Quelle production pour l'enfance pendant la guerre ?

Bien que la production littéraire ait été nettement ralentie durant les années de guerre, cela n'exclut pas une volonté ferme de la part de certains auteurs et illustrateurs de s'engager politiquement et idéologiquement dans une lutte pour la victoire à travers la littérature de jeunesse. C'est ainsi que celle-ci se met au service d'une propagande patriotique et d'une mobilisation, notamment à travers les illustrations qui jouent un rôle majeur par leur capacité à toucher l'enfant et à l'ouvrir à l'histoire de la guerre.

Parmi ces productions, nous pouvons premièrement retenir les albums de *Bécassine*, personnage créé par Joseph Pinchon en 1905, qui apparaît pour la toute première fois dans la revue enfantine destinée aux filles *La Semaine de Suzette*. Bien ancrée dans les événements politiques de son temps, Bécassine est mise en scène patriote et mobilisée pendant la Grande Guerre, à travers trois albums : *Bécassine pendant la Guerre* (1916), *Bécassine chez les Alliés* (1917) et *Bécassine mobilisée* (1918).

La jeune femme, bien qu'éternellement étourdie et naïve, est mise en scène courageuse, voire héroïque, comme en témoigne cet extrait de *Bécassine pendant la Grande Guerre*⁷ retranscrit ici :

Soudain, la nourrice cria « Attention, il vient sur nous ! Il jette une bombe ! »
En un clin d'oeil, hommes, femmes, enfants coururent se réfugier sous les arcades de la rue de Rivoli. Seule Bécassine ne bougea pas. Elle était alors tout contre le grand bassin.

« Mettez-vous à l'abri » lui cria l'homme au télescope, qui se sauvait le dernier. Machinalement, elle ouvrit son parapluie. Tout à coup, le parapluie lui fut arraché des mains, quelque chose qui grondait et fumait passa près d'elle, tomba dans le bassin. Il y eut une sourde détonation, une gerbe d'eau... Là-haut, l'avion disparaissait. Déjà la foule était revenue et entourait Bécassine ahurie. Des réflexions s'échangeaient : « Ah ! Elle n'a pas eu peur... Sans elle la bombe éclatait à terre... Ça aurait fait des victimes... Au moins des dégâts... C'est elle qui nous a sauvés ! »

Et Bécassine, de plus en plus ahurie, fut portée en triomphe.⁸

Il paraît également intéressant de réserver une place particulière à l'oeuvre d'André Hellé, et plus précisément à son *Alphabet de la Grande Guerre 1914-*

⁷ *Bécassine pendant la Guerre* a été retiré *Bécassine pendant la Grande Guerre* en 1968.

⁸ CAUMERY, JOSEPH PINCHON *Bécassine pendant la Grande Guerre*. Paris : Gautier-Languereau , 1982, p. 21. Consulter l'illustration 1, p. 28. (Volume II)

1. DES HOMMES AU SERVICE D'UN RENOUVEAU ÉDITORIAL

1916, sous titré *pour les enfants de nos soldats*, publié en 1916 chez Berger Levrault⁹. Dans cet ouvrage, André Hellé représente le conflit mondial sous la forme d'un alphabet dont chaque lettre correspond à un aspect de la guerre : la lettre C est réservée au mot charge, la lettre J est consacrée au général Joffre et la lettre P sert à expliquer l'expression « poilu ». On constate alors chez Hellé un certain investissement dans l'imagerie de guerre, destiné aux enfants qui l'endurent, et une visée pédagogique matérialisée dans l'utilisation de l'abécédaire. Il s'agit alors d'aider l'enfant à intégrer et à comprendre les événements dont il est le témoin. Le jeune lecteur de *l'Alphabet de la Grande Guerre* voit alors le conflit mondial expliqué et justifié, dans la mesure où la cause défendue est la liberté, à travers des illustrations que l'on peut qualifier de cocardiennes.¹⁰ C'est ainsi qu'à la page consacrée au « poilu », on peut lire :

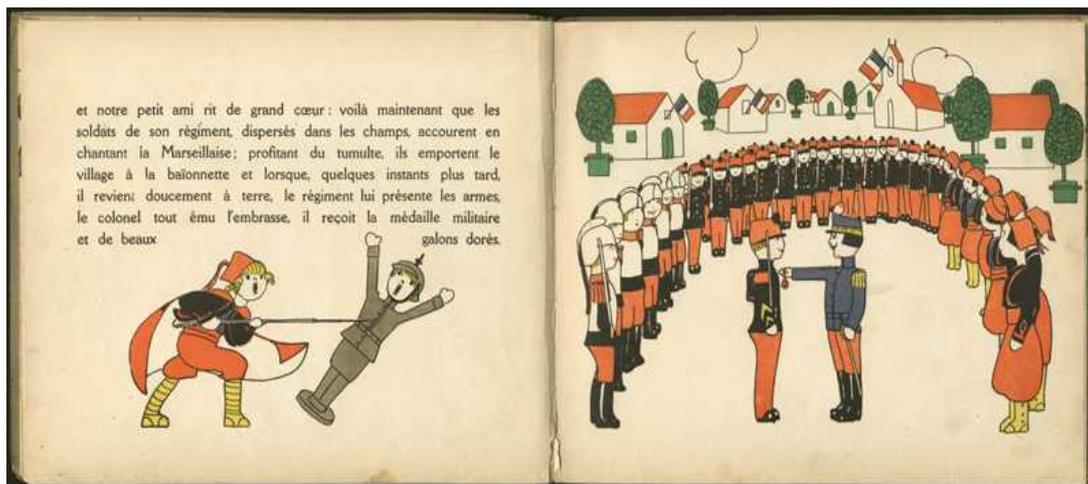
Comme les soldats de la Convention se sont battus en 1793 pour les Droits de l'Homme, les « poilus » de la Grande Guerre, barbus ou non, se battent pour le Droit des Nations contre l'oppression et la suprématie de l'Allemagne.

C'est également la maison Berger-Levrault qui édite en 1915 le petit album de Charlotte Schaller-Mouillot intitulé *Histoire d'un brave petit soldat*. Destiné à un très jeune lectorat, les soldats et les armes de guerre sont représentés non pas sous leur forme réaliste mais sous la forme de jouets de bois, marqueur intéressant d'une volonté d'intégrer les événements mondiaux dans le monde de l'enfance et du jouet. Cependant, si les illustrations masquent les horreurs de la guerre, la tonalité du texte de Charlotte Schaller-Mouillot est parfois violente, s'inscrivant dans une mouvance clairement anti-allemande.¹¹

⁹ Consulter l'illustration 2, p. 31. (Volume II)

¹⁰ Pour une étude plus poussée de cet aspect de l'oeuvre d'André Hellé, il faut lire l'article de Laurence Olivier-Messonnier « Le Livre des heures héroïques et douloureuses 1914-1915-1916-1917-1918 : l'album entre témoignage et devoir de mémoire, la guerre à hauteur d'enfant », *Revue Témoigner. Entre Histoire et mémoire*, n°109, mars 2011.

¹¹ A l'opposé d'une certaine glorification de l'effort de guerre comme on peut la déceler dans l'oeuvre d'André Hellé ou de Charlotte Schaller-Mouillot il paraît important de noter que Paul Vaillant-Couturier, écrivain communiste, s'attache quant à lui à fustiger la folie guerrière en s'associant au peintre Picart le Doux dans l'écriture de *Jean-sans-pain*. En effet, c'est en 1921 que Paul Vaillant-Couturier écrit ce récit au discours politique très orienté vers la dénonciation du conflit mondial et plus particulièrement des inégalités entre les classes sociales, entraînant le jeune lecteur dans un monde de violence. On assiste ainsi à une écriture satyrique qui oppose d'une manière presque manichéenne la population souffrant de la guerre, autrement dit les ouvriers et les paysans, à une classe sociale bourgeoise « planquée ». En effet, Paul Vaillant-Couturier, faisant parti d'une gauche militante s'attaque à quatre figures restées à l'arrière : le ministre, le général, le patron et l'évêque.



SCHALLER-MOUILLOT, Charlotte, *Histoire d'un brave petit soldat*.
Paris : Berger-Levrault, 1915.¹²

En 1918, la maison d'édition Hachette édite à son tour un ouvrage dans lequel l'enfant est non seulement pleinement intégré dans les événements de son époque mais est également mis en scène comme figure héroïque. En effet, Joseph Jacquin et Aristide Fabre écrivent *Petits héros de la Grande Guerre*, mis en images par l'illustrateur Henry Morin. Cet ouvrage est conçu comme un recueil de nouvelles, dont chacune d'elles relatent les glorieux actes d'enfants soldats, dans une ferveur toute patriotique. Dans un souci d'identification du lecteur, le jeune protagoniste est représenté dans l'entière capacité de défendre son pays, ainsi « il était l'enfant de la compagnie ; quinze jours après, vêtu d'un bel uniforme tout neuf, armé d'un mousquet de cavalerie : c'était un vrai soldat. Il prit part à la bataille de la Marne, et de fil en aiguille, ou plutôt de marches en contre-marches, au début d'octobre, il se trouva entre Soissons et Reims, dans une tranchée [...] ».¹³

La même année, Jean-Jacques Waltz, plus connu sous le pseudonyme de l'Oncle Hansi, illustrateur et véritable symbole de la résistance alsacienne pendant l'occupation allemande, édite chez l'éditeur Floury son *Paradis Tricolore*, sous-titré *Petites villes et villages de l'Alsace déjà délivrée*, un peu de texte et beaucoup d'images pour les petits enfants alliés¹⁴, à la veille de Noël. Cet ouvrage, très riche en illustrations, dont la plupart sont dotées de bordures enluminées de blasons et de bouquets, célèbre la liberté retrouvée de l'Alsace. Ainsi, cinq années après la parution de *Mon village, ceux qui ne l'oublent pas : pour les petits*

¹² Disponible sur <<http://librarydisplays.wolfsonian.org>>

¹³ ARISTIDE FABRE, JOSEPH JACQUIN et HENRY MORIN, *Petits héros de la Grande Guerre*. Paris : Hachette, 1918, p. 116.

¹⁴ Consulter l'illustration 3, p. 33. (Volume II)

1. DES HOMMES AU SERVICE D'UN RENOUVEAU ÉDITORIAL

enfants de France, marqué par un discours de résistance civique, Hansi s'adresse une nouvelle fois à la jeunesse :

Et quand viendront les beaux soirs d'été nous verrons de nouveau à Strasbourg, sur la place du Dôme, les enfants d'Alsace se donner la main et chanter comme autrefois les vieilles rondes où l'on parle du printemps, des cigognes et du bonheur de vivre sur cette terre d'Alsace, si belle quand elle est française et libre...¹⁵

Par ailleurs, c'est l'histoire de l'Alsace qui marque le lancement d'une toute nouvelle collection pour l'enfance pendant le conflit mondial. En effet, la collection *Contes et légendes* est créée en 1916 par l'éditeur de livres éducatifs Fernand Nathan, qui choisit premièrement de publier le récit d'Emile Hinzelin illustré par Kauffmann, *Légendes et contes d'Alsace*¹⁶. Ce récit à la tonalité inévitablement nationaliste est directement suivi de *Contes populaires Russes*, d'Ernest Jaubert. La collection s'enrichit ensuite de contes et de légendes consacrés à diverses régions du monde, comme l'Outre-Rhin et l'Outre-Manche, puis plus tard, à divers moments de l'histoire, comme le Moyen-Age ou le Grand Siècle.

Bien que nos recherches soient consacrées au livre pour la jeunesse, il paraît néanmoins important de mentionner la part active de la presse dans l'effort de sensibilisation et de mobilisation de l'enfance pendant la Grande Guerre. On peut alors s'intéresser à deux journaux destinés à la jeunesse : *Les Trois couleurs* ainsi que *L'Étoile Noëliste*. Ce sont les éditions Nilsson qui sont à l'origine de la création des *Trois couleurs*, lancé en 1914 tout comme *L'Étoile Noëliste*, journal catholique du groupe de presse Bayard. Ces deux journaux se sont attachés à mettre en image la guerre dans un esprit patriotique.

1.1.3 Suite au conflit mondial, marasme économique et démographique

Le conflit mondial a laissé place à un climat de crise économique sans précédent, un marasme auquel la création littéraire n'échappe pas. En effet, celle-ci

¹⁵ HANSI, *Paradis Tricolore : Petites villes et villages de l'Alsace déjà délivrée , un peu de texte et beaucoup d'images pour les petits enfants alliés*. Paris : H. Floury, éditeur, 1918, p. 38.

¹⁶ En ligne sur <Gallica.bnf.fr> dans sa huitième édition de de 1932.

vit une période d'instabilité et de précarité qui s'explique par divers facteurs. Lors des années de guerre, la forte mobilisation des hommes sur le front n'épargne pas ceux qui jouent un rôle majeur dans la production littéraire et dans le monde de l'édition. Par ailleurs, la pénurie des matières premières devient un obstacle à la publication littéraire, et la cherté de celles-ci s'accompagnent par conséquent d'une grave augmentation des coûts de fabrication. On observe ainsi une chute quantitative de la production de livres pour la jeunesse, comme le montre Annie Renonciat dont les observations sont rapportées par Mathilde Lévêque dans son ouvrage *Écrire pour la jeunesse : en France et en Allemagne dans l'entre-deux-guerres* :

En 1918, on ne dénombrait plus que 52 nouveautés annuelles au lieu de 188 en 1913, un chiffre lui-même relativement modeste au regard des 1420 titres publiés, par exemple, en 1875, ou même des 230 titres de l'année 1908.¹⁷

De même, le *Catalogue général de la Librairie française* d'Otto Lorenz nous offre une vision tout aussi désastreuse de la production de livres pour l'enfance, puisqu'on constate que seulement soixante neuf ouvrages paraissent en 1915, quarante en 1916 et trente-huit en 1917. On observe ainsi une chute qui s'intensifie au fil des années, s'accompagnant de disparitions successives de maisons d'édition spécialisées dans la littérature de jeunesse.¹⁸

A cette situation de marasme économique vient se greffer une autre difficulté pour la production de littérature jeunesse : la baisse du nombre de naissances. En effet, au lendemain de la Grande Guerre, il paraît évident que les données démographiques de la France changent, et se matérialisent par une chute du taux de natalité, entraînant par conséquent une chute du nombre de lecteurs et de consommateurs des livres pour enfants. On parle alors de crise démographique de l'entre-deux-guerres, durant laquelle le taux de mortalité est parfois supérieur au taux de natalité.

¹⁷ MATHILDE LÉVÊQUE, *Écrire pour la jeunesse : en France et en Allemagne dans l'entre-deux-guerres*. Rennes : Presses universitaires de Rennes, 2011, p. 40.

¹⁸ Plus précisément quinze maisons d'éditions en 1914.

1.1.4 Les enfants et les livres : entre héritage classique et désir de modernité

Il règne alors au lendemain de la Première Guerre Mondiale un climat d'instabilité, de marasme économique et démographique qui pousse la production littéraire à se reposer sur l'héritage de chefs d'oeuvres classiques. En effet, dans la mesure où l'inspiration ne se renouvelle pas, les maisons d'éditions s'appuient sur des ouvrages éprouvés qu'elles remettent au goût du jour avec de nouvelles illustrations. C'est le cas par exemple, des textes de Jules Verne, des romans de la Comtesse de Ségur et des contes de Perrault, revisités et rajeunis par une nouvelle vague d'illustrateurs tels que Felix LORIUX, Maurice BERTY ou André PÉCOUD. Ainsi, ils transforment le patrimoine des classiques de la littérature enfantine en les dotant d'un nouveau cartonnage coloré ou de nouvelles vignettes, et en favorisant l'expression artistique à travers des pleines pages colorées. Parmi les exemples les plus marquants, on retient surtout l'oeuvre de Felix LORIUX, qui, à l'origine dessinateur dans la publicité et la mode, s'intéresse dès 1919 à la littérature de jeunesse. C'est ainsi qu'il met premièrement en images les contes de Perrault *Pour les petits qui commencent à lire*, puis se met au service de la maison Hachette pour qui il illustre de nombreux contes tels que *Le Roman de Renard* d'Odette LARRIERU. Son travail pour Hachette se concrétise ensuite par la création des *Albums LORIUX*, une belle et luxueuse série d'albums revisitant des textes comme les *Fables* de la Fontaine, *Don Quichotte* ou *Robinson Crusoé*.

Ainsi, au lendemain du conflit mondial, la littérature destinée à l'enfance peine à se renouveler et à trouver une inspiration plus moderne, contraignant les maisons d'édition à revisiter des oeuvres classiques et à s'inscrire dans un mouvement de tradition. Cependant, cela n'empêche pas une certaine démarche, en faveur de la nouveauté et de la modernité, de voir le jour : celle qui est à l'origine de la création de la bibliothèque de L'Heure Joyeuse.

En effet, c'est en novembre 1924 et grâce à l'initiative du *Book Committee on Children's Libraries*¹⁹ que naît la toute première bibliothèque uniquement destinée aux enfants. Dans cette entreprise nouvelle en faveur de la reconstruction de la jeunesse, l'association américaine reçoit alors le vif soutien d'Eugène MOREL, écrivain et bibliothécaire français, pionnier dans le domaine de la lecture publique. La bibliothèque de L'Heure Joyeuse a alors pour fonction de redonner un certain équilibre aux enfants témoins du conflit mondial. Ils peuvent désormais se réunir

¹⁹ Fondation américaine créée en 1918 à New York dont la présidente était Mrs John L. Griffiths.

dans un espace protégé, heureux, où l'on répond à leurs besoins. L'Heure Joyeuse a également pour ambition de devenir un modèle de bibliothèque qui doit se développer partout dans l'Hexagone. En effet, la modernité de cette institution novatrice se matérialise tout d'abord dans l'autonomie accordée au jeune lecteur, sous l'influence des pays Anglo-saxons et plus précisément du fonctionnement des bibliothèques américaines. On observe en effet un accès direct aux catalogues ainsi qu'aux ouvrages des rayonnages. De même, les premières bibliothécaires de L'Heure Joyeuse, Claire Huchet, Marguerite Gruny et Mathilde Leriche, s'attachent à faire de cette institution un lieu de rassemblement et de partage de la connaissance, sans distinction de sexe, ce qui est exceptionnel en 1924, sans distinction de nationalité ou de classe sociale. La classification décimale de Dewey est adoptée par les bibliothécaires qui en outre, procèdent à une sélection rigoureuse des ouvrages qui entrent dans les murs de L'Heure Joyeuse : des livres d'une grande qualité littéraire.²⁰

Par ailleurs, cette exigence esthétique et littéraire des bibliothécaires ainsi que cette volonté d'élever l'enfant vers plus d'autonomie et d'épanouissement sont communes aux préoccupations de Charles Vildrac, véritable héros pour les enfants de L'Heure Joyeuse. En effet, l'écrivain, qui publie *L'île Rose* chez Alfred Tolmer en cette même année 1924, devient rapidement un ami des bibliothécaires mais également des jeunes lecteurs, auxquels on lit les œuvres.

C'est ainsi qu'en 1927, Marguerite Gruny, Mathilde Leriche et Claire Huchet écrivent dans leur rapport annuel :

Vildrac a été l'objet de l'enthousiasme de l'année et il a été accueilli à bras ouverts par les petits et les grands le jour de la fête de la bibliothèque.²¹



Ex-libris de la bibliothèque de L'Heure Joyeuse

²⁰ VIVIANNE EZRATY, HÉLÈNE VALOTTEAU, « La création de l'Heure Joyeuse et la généralisation d'une belle utopie », *BBF*, n°1, 2012.

²¹ Charles Vildrac, 1882-1971 : écrire pour l'enfant : exposition organisée par la Bibliothèque municipale l'Heure joyeuse, du 18 septembre au 29 décembre 2001. Paris : Fédération française de coopération entre bibliothèques (FFCB) : Bibliothèque municipale de l'Heure joyeuse, 2001, p. 19.

1. DES HOMMES AU SERVICE D'UN RENOUVEAU ÉDITORIAL

Ainsi, l'album pour enfants, dont on situe la naissance dans les années 1820, est dans la seconde moitié du XIX^e siècle un objet que l'on commence à exploiter, dont on diversifie les formes et que l'on regroupe pour composer des collections. Une nouvelle image apparaît, s'adressant de manière exclusive à l'enfance, et avec elle, une pléiade d'illustrateurs talentueux qui se consacrent à cette imagerie inédite.

Le récit et les images que l'album pour enfants renferme n'échappent pas aux coups de théâtre de l'Histoire. Ainsi, lorsque la Première Guerre Mondiale éclate, il se fait le support d'idéologies politiques et de propagandes. Sa conception est marquée par un souci de la part des auteurs et des illustrateurs d'aider la jeunesse à comprendre le conflit dont elle est spectatrice, notamment en l'intégrant dans un récit aux fortes tonalités patriotiques.

Au lendemain de la guerre, le monde de l'édition pour l'enfance se retrouve de façon inévitable en plein marasme, à la fois économique et créatif, dans la mesure où l'exploitation de récits canoniques et éprouvés prime sur l'effort d'inventivité.

Cependant, stimulée par les énergies et les efforts de diverses personnalités du monde littéraire et artistique, la littérature de jeunesse tend à se renouveler et à s'ouvrir à la modernité. On l'a vu notamment à travers la création de l'Heure Joyeuse ; nous allons maintenant le voir plus amplement à travers les créations éditoriales d'Alfred Tolmer et de Paul Hartmann.

1.2 ALFRED TOLMER, IMPRIMEUR-ÉDITEUR

1.2.1 Activité de publiciste : histoire de sa production graphique

Peu avant la Première Guerre Mondiale, c'est-à-dire en 1910, Alfred Tolmer, maître-imprimeur et publiciste, reprend le travail de son père en dirigeant à son tour la Maison Tolmer.²² Il s'installe alors dans l'île Saint-Louis, au 13 quai d'Anjou dans un bel immeuble du XVII^e siècle, avant de transférer son atelier, en 1928, au 15 quai de Bourbon, à l'hôtel Le Charron. En 1914 la guerre éclate, mais l'imagination d'Alfred Tolmer reste intacte. Ainsi, quelques jours avant d'intégrer

²² Son père, Auguste Tolmer, est imprimeur et travaille déjà pour de grands magasins comme son fils le fera plus tard. Après sa mort en 1899, la maison reste fermée jusqu'en 1910, quand Alfred Tolmer relance les affaires.

son régiment d'infanterie, il décide de renouveler le genre de l'imagerie populaire en publiant une série d'estampes représentant le conflit mondial commençant.²³

De retour dans son atelier, s'attachant à exploiter l'image de marque dans la publicité, il consacre principalement sa production à l'industrie et au commerce, et plus précisément au commerce de luxe. Entre autres parfums, fourrures et automobiles, dont il décline la représentation sur divers supports : catalogues, affiches, dépliants et emballages. En effet, au lendemain du conflit mondial, la consommation et le commerce de luxe connaissent un certain essor pour une partie de la société, ce qui permet à Alfred Tolmer de se faire le représentant du luxe à la française. Afin de satisfaire les exigences des grands magasins, des couturiers et des décorateurs qui lui demandent de répandre leurs créations avec toujours plus de dessins et de couleurs, il s'entoure d'une pléiade d'artistes venus des quatre coins de l'Europe²⁴, dont le plus prestigieux est l'illustrateur Edy-Legrand.

Jouissant alors d'une certaine renommée, il travaille entre autres pour Jean Patou, célèbre couturier, pour qui il publie une brochure à chaque présentation d'une nouvelle collection. De même, des enseignes telles que le Printemps, le Bon Marché et le Louvre lui confient chaque année la réalisation d'un agenda qu'elles offrent à leurs clients. En parallèle, Tolmer s'intéresse à la publicité sous une forme qui offre plusieurs dimensions. C'est ainsi qu'il organise un atelier artisanal de cartonnage qui lui permet de créer des boîtes, coffrets et écrins, disposés à contenir des chocolats ou des flacons de parfum.

Son esprit de recherche et de créativité l'amène à s'intéresser à de multiples arts graphiques et techniques d'illustration, comme la calligraphie et la typographie, mais aussi la photographie, la sérigraphie et le collage. C'est ainsi qu'en 1931, il expose ses conceptions graphiques dans un ouvrage qu'il intitule *Mise en pages : The Theory and Practice of Lay-Out* et qu'il publie chez la prestigieuse maison d'édition The Studio Ltd. La parution de cet ouvrage est vécue comme un événement majeur dans le domaine des arts graphiques, tant il est riche d'illustrations et de procédés de reproduction.

C'est l'atelier de cartonnage qui sauve la maison Tolmer durant la seconde Guerre Mondiale, grâce à l'importante réalisation de coffrets frappés aux armes de grands parfumeurs parisiens. Puis, au lendemain de la guerre, c'est encore la parfumerie qui aide Alfred Tolmer à relancer sa production, dans la mesure où dorénavant, chaque couturier désire également lancer son propre parfum. Petit à petit, avec un nombre croissant de produits à vendre, la publicité reprend son souffle. C'est pourquoi, en 1946, on organise au Musée des Arts Décoratifs

²³ Consulter l'illustration 4, p. 35. (Volume II)

²⁴ Consulter l'annexe 1, p. 6. (Volume II)

1. DES HOMMES AU SERVICE D'UN RENOUVEAU ÉDITORIAL

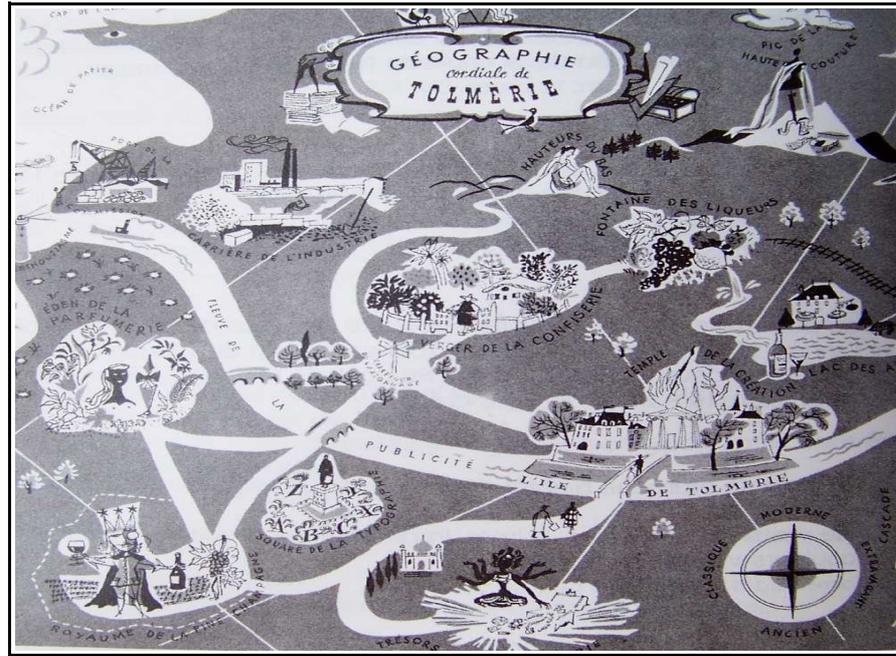
l'exposition de la Publicité Française, dont Alfred Tolmer est le Commissaire Général.

Il meurt en 1957 et laisse la direction de la Maison Tolmer à ses deux fils, Bernard et Claude, respectivement éditeur et illustrateur. Jean Selz, journaliste et historien de l'art ayant travaillé au sein de l'atelier, écrit à ce propos :

C'est que la Maison Tolmer était tout autre chose que des bureaux où se serait accomplie une tâche de somnolents fonctionnaires. C'était une ruche active et gaie où dessinateurs, courtiers, cartonniers, vivaient dans une communauté chaleureuse à laquelle le « patron » laissait toute liberté à condition d'avoir du talent et des idées. Et son grand talent à lui, Alfred Tolmer, c'était de former de jeunes artistes dans un domaine qu'il avait créé, où se trouvaient étroitement associés dessin, littérature, décoration, typographie, publicité. [...]

Alfred Tolmer disparu en 1957, la maison resta entre bonnes mains, celles de ses deux fils, Bernard et Claude, l'un jeune éditeur ouvert aux idées nouvelles, l'autre excellent dessinateur. Leurs vues conjuguées s'ajoutaient tout naturellement à l'expérience acquise auprès de celui qui restera comme un grand artiste de l'édition.²⁵

²⁵ JEAN SELZ, « La Maison Tolmer : Son créateur et ses créations » dans *Tolmer, 60 ans de création graphique dans l'île Saint-Louis*. Paris : Bibliothèque Forney, 1986, p. 8.



*Géographie cordiale de Tolmerie, 1953.*²⁶

1.2.2 Quelles entreprises éditoriales pour la littérature de jeunesse ?

Alfred Tolmer s'intéresse un temps à la littérature de jeunesse, guidé par l'envie d'offrir à l'enfance des ouvrages d'une haute tenue éditoriale, composés par les grands noms de son époque, tels que Jack Roberts, André Hellé ou Edy-Legrand. Bien qu'originellement il ne fasse pas parti du monde de l'édition, Alfred Tolmer met sa créativité au service du livre pour enfants et en renouvelle considérablement le genre, comme Annie Renonciat le met en exergue dans *Le livre d'enfance et de jeunesse en France* :

Son dynamisme, sa créativité, son éclectisme, qui le porteront à devenir un publiciste très en vogue durant l'Entre-deux-guerres – inlassable créateur de dépliants de mode, d'affiches, de catalogues, de cartonnages et d'emballages – le conduit à s'intéresser à la jeunesse et à imaginer pour elle, dès 1920, une vingtaine d'ouvrages aux allures résolument contemporaines, qui constituent l'avant-garde de la production éditoriale pour enfants de l'époque.²⁷

²⁶ Carte de vœux pour l'année 1953 par Claude Tolmer. Impression typographique en deux couleurs recto, trois couleurs verso. Tolmer, *60 ans de création graphique dans l'île Saint-Louis*. Paris : Bibliothèque Forney, 1986, p. 74.

²⁷ ANNIE RENONCIAT, « L'édition bibliophile et les livres pour l'enfance » dans *Le Livre d'enfance et de jeunesse en France*, JEAN GLÉNISSON et SÉGOLÈNE LE MEN (dir.). Bordeaux : Société des bibliophiles de Guyenne, 1994, p. 298.

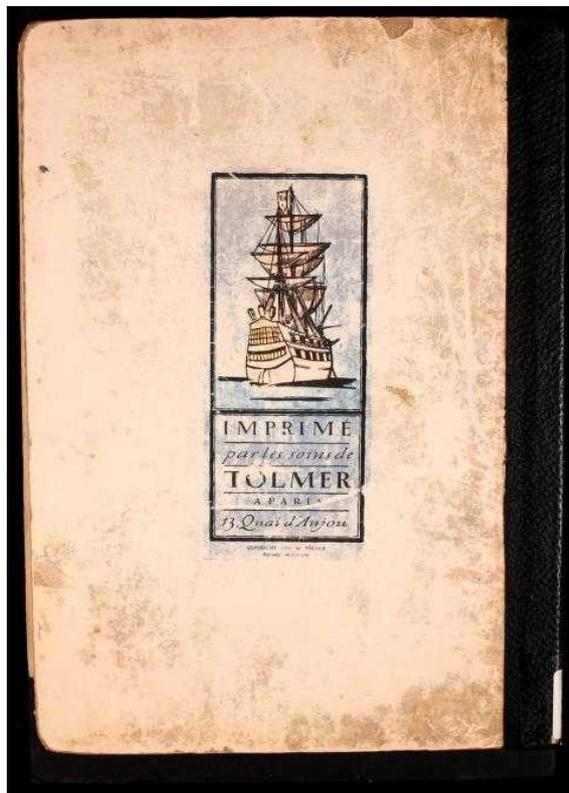
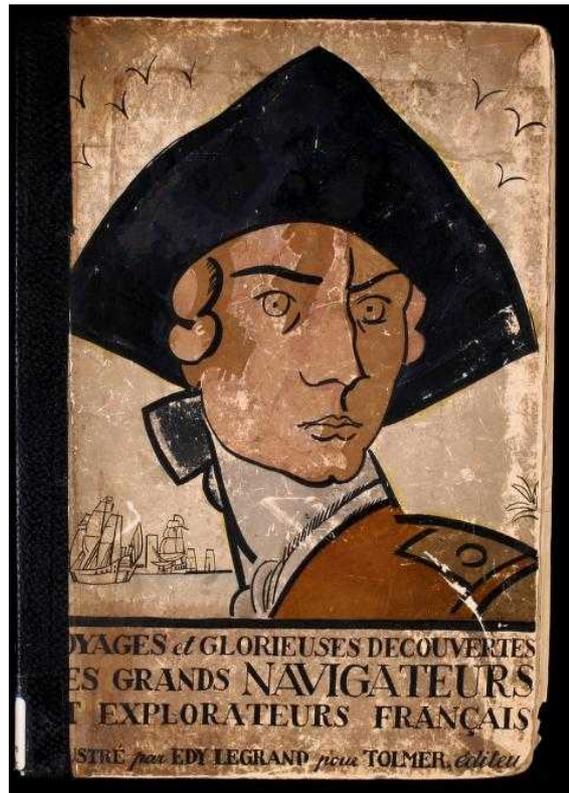
1. DES HOMMES AU SERVICE D'UN RENOUVEAU ÉDITORIAL

C'est en 1911, alors qu'il vient de s'installer dans son atelier de l'île Saint Louis, qu'Alfred Tolmer édite son premier album pour la jeunesse, réalisé par André Hellé, *Drôles de bêtes*. Les dimensions imposantes et exceptionnelles de l'album, de quarante deux centimètres sur trente et un, sont le premier marqueur de l'esthétique moderne de l'imprimeur, dont on retrouve tout le savoir-faire dans la qualité d'impression de l'ouvrage. Par ailleurs, André Hellé, créateur de jouets, décorateur et illustrateur de livres pour l'enfance, en signe non seulement les quarante cinq pages calligraphiées mais aussi les vingt planches lithographiées, qu'il rehausse au pochoir. La même année, *Drôles de bêtes* est rebaptisé *l'Arche de Noé*, édité sous une couverture différente pour les Grands Magasins du Printemps à l'approche de Noël, puis change de couverture et de titre une troisième fois, en devenant *Grosses bêtes et petites bêtes*²⁸, toujours imprimé dans l'atelier d'Alfred Tolmer.

Unique livre pour enfant publié pendant la Première Guerre Mondiale, *Les Musiques de la guerre : Hymnes alliés*, est composé par Paul Thévenaz en 1915. Cet album imprimé en format carré lithographié et colorié à la main, avec la technique du pochoir, regroupe les hymnes nationaux français, russe, belge, italien, anglais, japonais et serbe.

Puis, c'est en 1921 qu'Alfred Tolmer édite en collaboration avec l'illustrateur Edy-Legrand *Voyages et glorieuses découvertes des grands navigateurs français*, premier album pour enfants pour lequel les deux hommes s'associent, duquel suivront *L'Île rose*, *Petite histoire de La Fayette* et *Bolivar le libérateur*. En dehors du champ de la littérature pour l'enfance, la collaboration de l'imprimeur-éditeur et de l'illustrateur est récurrente. En effet, Tolmer le sollicite fréquemment pour participer à ses productions, comme la confection de catalogues pour de grands magasins tels que le Bon Marché ou le Printemps, l'illustration d'ouvrages comme *Madame de Luzy* d'Anatole France qu'il édite en 1921, ainsi que la décoration de son hôtel particulier situé sur le quai de Bourbon. Pour *Voyages et glorieuses découvertes des grands navigateurs français*, Edy-Legrand réalise soixante compositions originales qu'il met en couleur avec la technique du pochoir, souvent favorisée par Tolmer.

²⁸ Consulter l'illustration 5, p. 36. (Volume II)



EDY-LEGRAND, *Voyages et glorieuses découvertes des grands navigateurs français*. Paris : Tolmer, 1921.²⁹

²⁹ Source : Openlibrary.org

1. DES HOMMES AU SERVICE D'UN RENOUVEAU ÉDITORIAL

Cependant, c'est 1924 qui est vraisemblablement l'année la plus riche en créations pour la jeunesse dans l'atelier d'Alfred Tolmer. En effet, c'est durant cette année que sont publiés trois ouvrages majeurs et marqueurs de l'esthétique avant-gardiste de l'imprimeur : *Le Petit Elfe ferme l'oeil*, *l'Île rose* et *Histoire aventureuse de Ludovic, le joli canard vert*.

Véritable trésor d'inventivité, *Le Petit Elfe ferme l'oeil* est la représentation parfaite de l'esprit de recherche et d'expérimentation de l'éditeur, qui crée, à partir d'un conte d'Andersen revisité par le compositeur Florent Schmitt, un livre-boîte en carton. Ainsi, Alfred Tolmer réunit trois arts, la littérature, la musique et le dessin afin de créer cette oeuvre dont André Hellé a en charge l'illustration.

Tout comme le fera son confrère Paul Hartmann dans les années trente, on remarque qu'Alfred Tolmer s'attache à s'entourer de grands noms et de grands talents pour la conception de ses livres pour la jeunesse. En effet, il est important de signaler la renommée d'un musicien tel que Florent Schmitt, compositeur majeur de la première moitié du XX^e siècle, au même titre que Debussy et Ravel. De même, l'illustrateur André Hellé est perçu comme un créateur d'exception, ouvrant la représentation de l'enfance à un graphisme moderne. C'est ainsi que Claire Huchet, l'une des trois premières bibliothécaires de L'Heure Joyeuse, écrit à son propos :

André Hellé c'était tout neuf. [...] Avec lui le mouvement moderne de peinture est entré dans l'illustration du livre pour enfants [...]³⁰

Comme il a été dit précédemment, en dehors de l'art d'André Hellé, les bibliothécaires de L'Heure Joyeuse ont également une préférence pour l'oeuvre de l'écrivain Charles Vildrac, qui en cette même année 1924, publie *L'Île Rose* chez Alfred Tolmer. Considéré comme « un des plus beaux fleurons de l'histoire du livre illustré pour enfants » selon Annie Renonciat³¹, cet album est richement décoré par Edy-Legrand de quatre-vingt illustrations reproduites en typogravure et rehaussées au pochoir. Le graphisme et la mise en page de *L'Île rose* n'est pas sans rappeler l'album qu'Edy-Legrand édite en 1919 pour la NRF, *Macao et Cosmage*³², dont le format carré permet une redéfinition des rapports traditionnels entre le texte et l'image.

³⁰ CLAIRE HUCHET, « Le livre français pour enfants », *The French Review*, mai 1936, p. 489-494.

³¹ ANNIE RENONCIAT, « Livres illustrés et albums, 1900-1945 » dans *Livres d'enfance, livres de France : The changing face of children's literature in France*. Paris : Hachette Jeunesse, 1998, p. 81.

³² Consulter l'illustration 6, p. 38. (Volume II)

De même, Jack Roberts, peintre, graveur et dessinateur français, très illustre dans la première moitié du XX^e siècle, présente quelques similitudes – outre son travail pour Alfred Tolmer – avec l'illustrateur Edy-Legrand. En effet, tout comme ce dernier, son style est véritablement marqué par une esthétique Art Déco, qu'il met en oeuvre dans la confection de catalogues pour de grandes enseignes telles que Le Printemps et les Galeries Lafayette. En 1924, Tolmer édite ainsi *Histoire aventureuse de Ludovic, le joli canard vert*, album intégralement conçu par Jack Roberts qu'il met en texte et en image, l'illustrant en deux tons, au pochoir. En effet, c'est l'alternance de noir et de vert qui marque cet album tiré en format carré. On retrouve par ailleurs cette même alternance de deux tons dans l'ouvrage qu'il réalise deux années plus tard, en 1926. En effet, cette année là, il édite chez Alfred Tolmer *Céleste l'hippopotame rose*, un album entièrement lithographié en noir et en rose et également imprimé en format carré.

Par ailleurs, l'année 1926 est celle qui marque la troisième et dernière collaboration de l'éditeur avec André Hellé, pour la publication d'*Histoire d'une boîte à jousjoux*³³. Ce récit trouve ses origines dans l'association, en 1913, de l'illustre dessinateur avec le compositeur Claude Debussy pour la réalisation d'un ballet enfantin. En effet, ce dernier met en musique la maquette illustrée qu'André Hellé lui présente, publiée sous le nom de *La Boîte à jousjoux*³⁴ chez A. Durand & Fils. C'est ainsi qu'en 1926, le ballet initial voit son intrigue renforcée, afin de constituer un véritable livre pour l'enfance, qu'André Hellé édite chez Tolmer.

Troisième et dernière collaboration du dessinateur Jack Roberts et de l'imprimeur-éditeur, en 1928 paraît *La croisière blanche ou l'expédition de Moko-Moka Kokola*. Cette oeuvre d'Art Déco, considérée comme un hymne à la musique de jazz, raconte les aventures de trois petits noirs qui, partis du centre de l'Afrique, vont parcourir le monde et connaître la gloire. Par ailleurs, le titre de l'album n'est pas sans rappeler un événement contemporain d'Alfred Tolmer et de Jack Roberts. En effet, sans conclure de manière péremptoire à une référence directe, le périple des trois protagonistes raconté sous le titre de *Croisière blanche*, paraît suggérer la Croisière noire organisée par Citroën d'octobre 1924 à juin 1925 dont l'objectif est de traverser le continent africain au volant des autochenilles de la marque.

En 1929, Alfred Tolmer édite une série de trois albums pour la jeunesse mettant en scène des personnages historiques. Il intègre donc le champ de l'Histoire dans sa production destinée aux enfants, comme l'avaient fait auparavant

³³ Réédité par les éditions MeMo en octobre 2012. Consulter l'illustration 8, p. 41. (Volume II)

³⁴ Consulter l'illustration 7, p. 40. (Volume II)

1. DES HOMMES AU SERVICE D'UN RENOUVEAU ÉDITORIAL

des éditeurs tels que Combet et Charavay, Mantoux, Martin³⁵. Son choix se porte sur trois hautes figures du XVIII^e et du XIX^e siècles. C'est ainsi qu'il publie simultanément *Petite Histoire de La Fayette* et *Bolivar*, deux ouvrages richement illustrés par Edy-Legrand, ainsi que *Napoléon*, de Charles Emmanuel Jodelet.

La renommée d'Alfred Tolmer ayant dépassé les frontières de la France pour atteindre les pays anglo-saxons, cela explique certainement le fait que *Petite Histoire de La Fayette* soit édité conjointement sous ce titre et celui de *Little Story of La Fayette*. Par ailleurs, Edy-Legrand y raconte le rôle du marquis dans la Guerre d'indépendance des États-Unis, ouvrant le récit sur ces mots :

Le nom du marquis de La Fayette personnifie un demi-siècle de l'histoire de la France et de l'Amérique. Ce nom est lié aux époques les plus agitées et les plus décisives de leur Histoire, alors que leurs régimes, et leurs moeurs devaient se transformer complètement.³⁶

Pour la conception de son album consacré à Napoléon, Tolmer s'associe donc à l'illustrateur Charles Emmanuel Jodelet, connu pour ses aquarelles et ses dessins de guerre, ainsi que, dans un tout autre genre, ses peintures dédiées à l'Opéra de Paris. La couverture de l'album, encadrée de deux traits rouges et bleus, témoigne d'un travail de composition autour du personnage de Napoléon, surmonté par un aigle, entouré de laurier, de canons et de drapeaux français.

L'année qui suit, Alfred Tolmer édite l'album d'un artiste russe très familier de son atelier, Serge Wischnevsky. Celui-ci illustre ainsi *Petite histoire de l'aviation : depuis que l'homme a des ailes*, dont le texte est écrit par Jean Selz, journaliste, écrivain et historien de l'art. Il s'agit ici d'une réalisation rare de Tolmer, dont nous disposons que de très peu d'informations aujourd'hui.

Il est en de même pour *Histoire de Jean-Marie Le François : Laboureur et soldat du roi*, l'album que Serge Wischnevsky édite seize années plus tard, en 1946, si ce n'est que la réalisation de cet ouvrage est marquée par les difficultés économiques que rencontre l'atelier au lendemain de la Seconde Guerre Mondiale. En effet, ce récit pittoresque raconté par Tolmer est réalisé avec du carton.

³⁵ Voir 1.1.1 : Qu'est-ce qui caractérise l'édition pour l'enfance avant l'entrée dans le conflit mondial ?

³⁶ EDY-LEGRAND, *Petite Histoire de La Fayette*. Paris : Tolmer, 1929 (non paginé).

Genre encore relativement marginal dans les années vingt, généralement sous-estimé comme sous-exploité, le livre pour enfants devient donc pour Alfred Tolmer un objet d'expérimentation. Il y déverse à la fois son inventivité mais aussi son savoir-faire d'imprimeur et de publiciste. Dans son atelier, il sait s'entourer d'artistes hétéroclites qui collaborent afin d'élever le livre pour enfant, devenant le support d'une création marquée par la volonté d'innover.

A travers ce panorama, présentant brièvement ses productions éditoriales destinées à l'enfance de 1911 à 1946, nous pouvons arguer qu'esprit de recherche et création originale sont les principales caractéristiques de son art graphique. Cet art, il le met au service de la littérature enfantine qu'il renouvelle, en réalisant des livres illustrés et des albums dont le fond et la forme détonnent.

Cette incursion dans l'édition d'ouvrages pour l'enfance trouve son écho dans l'expérience de Paul Hartmann, qui, dès 1930, prend également l'initiative de réaliser avec soin des livres nouveaux.

1.3 PAUL HARTMANN, ÉDITEUR : UN ARTISAN DU LIVRE

1.3.1 Biographie de Paul Hartmann

Paul Hartmann est né en 1907 à Colmar. Sa première expérience en tant qu'éditeur se matérialise dans la création à Strasbourg, en 1926, de sa première maison d'édition, La Nuée bleue. Un an plus tard seulement, il s'installe à Paris, au 11, rue Cujas dans le cinquième arrondissement, et fonde sa deuxième maison d'édition à l'âge de vingt ans : Paul Hartmann, éditeur. C'est donc dans la capitale parisienne qu'il réussit à s'approcher des plus grandes personnalités du monde du livre, comme la libraire, éditrice et poétesse Adrienne Monnier. Le catalogue de Paul Hartmann se compose petit à petit de divers genres de publications. On retient surtout des ouvrages de littérature française et de philosophie, des livres de voyages et des albums destinés à l'enfance. En effet, il édite de manière récurrente des ouvrages d'Alain, de François Mauriac ou de Claude Aveline, et s'entoure, entre autres, de Pierre Verger et Antoine Bon pour la publication de livres de voyages agrémentés de photographies.³⁷

En 1939, lorsque la Deuxième Guerre Mondiale éclate, Paul Hartmann quitte Paris pour se réfugier à Chambéry, où il publie des textes clandestins sous couvert

³⁷ Consulter l'annexe 2, p. 7. (Volume II)

1. DES HOMMES AU SERVICE D'UN RENOUVEAU ÉDITORIAL

d'une activité de chiffonnier, parmi lesquels figurent *A travers le désastre* de Jacques Maritain et *Vers l'armée de métier*, écrit par Charles de Gaulle.

Parallèlement à son travail au sein de sa propre maison, il dirige les éditions du *Mercur de France* de 1945 à 1958 à la demande de Georges Duhamel avec lequel il a collaboré en 1931 pour la publication des *Jumeaux de Vallangoujard*. Rappelons que le *Mercur de France* est originellement une revue littéraire fondée par Alfred Vallette à la fin du XIX^e siècle, et qui crée très vite ses propres éditions. Lorsqu'au lendemain de la Guerre, Paul Hartmann est appelé à la direction du *Mercur de France*, on parle de nomination symbolique dans la mesure où celui-ci fait parti des rares éditeurs à avoir œuvré pour la publication et la diffusion de textes clandestins. Durant sa direction, la maison publie les écrits de grands noms tels que Pierre Reverdy, Yves Bonnefoy ou Henri Michaux, et s'investit avec un soin particulier dans la présentation graphique des ouvrages, trait caractéristique de la propre maison d'édition de Paul Hartmann.

Puis, de 1958 à 1960, il endosse le rôle de directeur de fabrication chez Flammarion et ferme sa maison d'édition en 1967.

Considéré comme un artisan du livre, Paul Hartmann apprend le métier grâce à Pierre Doré, typographe et contremaître de son imprimeur, le réputé Ernest Aulard. En effet, on constate chez lui un goût pour la *belle ouvrage*, appréciant les papiers de qualité, et en matière de typographie, les caractères de Garamond et Bodoni. Il s'associe par ailleurs au lithographe Maurice Mourlot, pour l'impression de la plupart des titres qui composent la collection *Les grands écrivains pour les petits enfants*. Son goût pour une fabrication artisanale du livre, pour laquelle il collabore avec sa femme Madeleine Charléty, architecte et dessinatrice, l'entraîne à réaliser des livres d'une très haute qualité autant littéraire qu'artistique.

1.3.2 Quelles entreprises éditoriales pour la littérature de jeunesse ?

Dès 1930, Paul Hartmann fait le choix de s'investir dans le domaine du livre pour enfants afin d'offrir à un jeune lectorat des ouvrages de qualité, rassemblant le savoir faire des plus grands talents de son époque. C'est ainsi qu'il donne naissance à la collection *Les grands écrivains pour les petits enfants*, et participe lui aussi au renouveau de la littérature de jeunesse. En effet, il dynamise le genre en sollicitant à la fois des écrivains et des illustrateurs de renom; une collaboration qui donne au

récit littéraire et à l'esthétique de l'image une nouvelle harmonie. La nouvelle mise en page de ces livres, tirés en grand format, ainsi que le choix d'illustrations hautes en couleurs nous permettent alors de qualifier les productions de Paul Hartmann de novatrices.

Dans le catalogue *Livre mon ami, lectures enfantines, 1914-1954*, constitué par Annie Renonciat, celle-ci écrit à son propos :

Ce grand éditeur, qui se veut *artisan du livre*, décide d'offrir à l'enfance, *contre les productions hollywoodiennes*, les meilleurs écrivains dans leurs plus beaux habits.³⁸

Paul Hartmann s'entoure donc d'une équipe constante et solide. Comme il a été mentionné précédemment, il choisit de travailler avec l'imprimeur Ernest Aulard et son typographe Pierre Doré. De même, il sollicite principalement le crayon de Madeleine Charléty pour la publication de cinq albums, ainsi que celui de Jean Bruller (dit Vercors). Du côté des plumes, Paul Hartmann publie deux ouvrages de Rudyard Kipling, dont il confie la traduction à Jacques Vallette : *Ce chien ton serviteur* et *Puck lutin de la colline*, ce dernier ouvrage s'accompagnant d'une préface d'André Maurois, qui, la même année, écrit *Patapoufs et Filififers* (1930). De même, quelques années plus tard, en 1933 et 1935, c'est l'écrivain et l'illustrateur Paul Gayet-Tancrede, dit Samivel, que Paul Hartmann sollicite pour la création de deux albums : *Samovar et Baculot dans Parade des Diplodocus* et *Les Blagueurs de Bagdad*.

Cette énumération de noms et de titres montre la volonté de l'éditeur de s'associer à de grandes plumes et de grands crayons de manière constante et suivie : il ne s'agit donc plus d'une simple collaboration entre éditeur, auteur et illustrateur mais d'une nouvelle fusion des talents.

L'année 1930 est véritablement celle qui marque les débuts de Paul Hartmann dans la conception et la publication d'albums destinés à la jeunesse. En effet, c'est en 1930 que paraît *Histoire de Magali*, marquant l'ouverture de la collection *Les grands écrivains pour les petits enfants*. Cet album de soixante pages est écrit par André Chamson, romancier, essayiste et historien français, qui en 1956, est notamment élu à l'Académie française par diverses voix, dont celles de Georges Duhamel et André Maurois. Les soixante pages de l'album sont illustrées de soixante dessins dont trente en couleurs de Madeleine Charléty, premiers marqueurs d'un renouvellement de la structure du livre pour enfants, et d'une

³⁸ ANNIE RENONCIAT (dir.), VIVIANNE EZRATY et FRANÇOISE LÉVÈQUE (collab.), *Livre mon ami. Lectures enfantines, 1914-1954*. Paris : Agence culturelle de Paris, 1991, p. 56.

1. DES HOMMES AU SERVICE D'UN RENOUVEAU ÉDITORIAL

innovation dans sa composition, que nous aurons l'occasion d'étudier plus amplement par la suite.

La même année, il édite *Patapoufs et Filifers*, un des albums les plus marquants dans la production éditoriale pour l'enfance, durant la période de l'entre-deux-guerres en France. L'histoire, écrite par André Maurois, est qualifiée de « burlesque et divertissante »³⁹ par Ganna Ottevaere-van Praag dans son *Histoire du récit pour la jeunesse au XX^e siècle*, sans doute pour sa coloration parodique et utopique. Les personnages de ce récit sont caricaturés par l'illustrateur Jean Bruller.

L'année qui suit, Paul Hartmann publie simultanément *Puck, lutin de la colline* et *Ce chien, ton serviteur*, deux récits destinés à la jeunesse mais qui ne font pas partie de la collection *Les grands écrivains pour les petits enfants*. Il s'agit ici de deux romans de Rudyard Kipling, traduits en français par Jacques Vallette. L'éditeur fait à nouveau appel à Jean Bruller, auquel revient la tâche de mettre en image *Puck, lutin de la colline*, un volume de deux cent quatre-vingt-quatorze pages, qu'il illustre de trente eaux-fortes. Celui-ci est par ailleurs encensé par André Maurois, à qui l'on doit la préface de cet ouvrage, retranscrite ici :

Jean Bruller dessinateur à l'humour ingénieux et profond a été créé par un Demiurge prévoyant pour illustrer Rudyard Kipling, et Jacques Vallette s'est révélé le traducteur que chaque écrivain souhaiterait. Puck, lutin britannique, peut-être satisfait de ses adorateurs gallo-romains.

Paul Hartmann, de la même manière qu'il fait appel à nouveau à Jean Bruller pour illustrer l'histoire de Puck, sollicite également une fois de plus les talents de Madeleine Charléty pour la mise en image de *Ce chien, ton serviteur*.

L'année 1931 est celle qui marque véritablement l'apogée de l'empire colonial français, célébrée avec faste lors de l'organisation de l'Exposition coloniale internationale à Vincennes. Il n'est pas étonnant alors qu'une certaine littérature coloniale destinée à la jeunesse fleurisse. Ainsi, en Belgique, Hergé publie dans les pages du *Petit Vingtième* le récit de *Tintin au Congo*, de juin 1930 à juin 1931. D'une plume bien plus critique envers le colonialisme, Jean Bruller signe quant à lui l'entière conception du *Mariage de Monsieur Lakonik* qu'il fait éditer par Paul Hartmann. Cet album aux allures de bande dessinée met en scène les aventures

³⁹ GANNA OTTEVAERE-VAN PRAAG, *Histoire du récit pour la jeunesse au XX^e siècle (1929-2000)*. Bruxelles : P.I.E.-Peter Lang, 1999, p. 13.

hautement burlesques de deux anti-héros. Par ailleurs, il est à préciser que *Le Mariage de Monsieur Lakonik* fonctionne comme une réécriture condensée et satyrique de *Loulou chez les nègres*. Cet album, porteur de divers poncifs racistes, écrit par Alphonse Crozière et illustré par Jean Bruller avait été édité chez Nathan en 1929.

En cette même année, Paul Hartmann, déjà proche de l'écrivain Georges Duhamel, édite un de ses rares récits pour la jeunesse, *Les jumeaux de Vallangoujard*. En effet, Duhamel écrit cet ouvrage à destination des enfants qui l'entourent, à savoir ses neveux, ses nièces, et ses trois fils, auxquels il dédie cette histoire sur la liberté individuelle des êtres humains. Berthold Mahn, qui avait déjà collaboré auparavant avec Duhamel en illustrant sa série des *Salavin*⁴⁰, signe les soixante dessins en noir et en couleur de cet album de cent huit pages.

Puis, en 1932, Paul Hartmann édite deux nouveaux ouvrages, *Tiloulou la grande girafe*, entièrement conçu par Madeleine Charléty, et *Les lunettes du lion*, fruit de la talentueuse collaboration de l'écrivain Charles Vildrac avec l'illustrateur Edy-Legrand. Album de vingt pages, destiné aux enfants de quatre à huit ans, *Tiloulou la grande girafe* est illustré de vingt-quatre lithographies originales en pleine page et en couleurs et conte l'histoire d'une girafe « pas sage du tout ».

Cependant, des publications de cette année 1932, celle qui attire le plus particulièrement l'attention est bien *Les lunettes du lion*. En effet, l'œuvre de Charles Vildrac est considérée comme un des plus beaux livres pour la jeunesse paru en France. Illustré par Edy-Legrand de quarante-cinq lithographies originales à pleine page et en quatre couleurs, cet album représente parfaitement l'association talentueuse des deux artistes, mise en évidence dans une lettre que Vildrac écrit à Edy-Legrand en août 1932, dont on retranscrit un extrait ici :

Mon vieux Edy, quelle admirable surprise, ce paquet d'épreuves reçu hier ! Je ne me lasse pas de les revoir encore et encore et elles ont emballé toute la famille. Je trouve l'ensemble parfait à tous points de vue : dessin et composition admirables, interprétation du texte, poésie ! Oui, tu as fait vivant et malicieux et aussi lyrique.⁴¹

⁴⁰ GEORGES DUHAMEL, *Vie et aventures de Salavin*. Paris : Mercure de France, 1920-1932.

Cinq volumes : *Confessions de minuit* (1920), *Deux hommes* (1924), *Journal de Salavin* (1927), *Le Club des Lyonnais* (1929), *Tel qu'en lui-même* (1932).

⁴¹ Charles Vildrac, *1882-1971 : écrire pour l'enfant : exposition organisée par la Bibliothèque municipale l'Heure joyeuse, du 18 septembre au 29 décembre 2001*. Paris : Fédération française de coopération entre bibliothèques (FFCB) : Bibliothèque municipale de l'Heure joyeuse, 2001, p. 32.

1. DES HOMMES AU SERVICE D'UN RENOUVEAU ÉDITORIAL

Par ailleurs, rappelons qu'en 1932, la collaboration entre Charles Vildrac et Edy-Legrand s'était déjà illustrée dans la publication de deux ouvrages destinés à l'enfance. En effet, en 1924, Alfred Tolmer édite *l'Île rose*, récit des aventures de Tifernand, dont la suite est publiée en 1930 par Albin Michel sous le titre de *La Colonie*, suite aux demandes des jeunes lecteurs de Charles Vildrac.

En 1933, c'est au tour de François Mauriac, écrivain membre de l'Académie française de se livrer à l'expérience du récit pour l'enfance. Toujours dans le but d'offrir à la jeunesse des ouvrages de grande qualité littéraire et artistique, Paul Hartmann publie alors *Le Drôle*, qui restera l'unique histoire pour enfants écrite par François Mauriac. Il est illustré à nouveau par Madeleine Charléty de soixante dessins en noir et en couleurs.

Au même moment, il fait appel à Paul Gayet-Trancrède, dit Samivel pour concevoir intégralement l'album peu connu au titre de *Samovar et Baculot dans Parade des Diplodocus, avec diplodocus, tricératops, ptérodactyle et la puce*. Samivel, écrivain, graphiste, photographe et cinéaste, met tout son art au service de cet album très moderne, notamment pour son utilisation convaincante de la technique cinématographique et pour son graphisme proche de la bande dessinée. L'album, richement illustré, est coloré de quatre couleurs.

L'année suivante, Paul Hartmann fait appel à Guy de Pourtalès qui lui écrit *Marins d'eau douce*, récit qu'il décrit dans sa préface comme un « petit livre vieux de presque vingt cinq ans. Écrit au sortir de l'enfance par l'enfant [qu'il ne croyait] plus être ». Madeleine Charléty collabore alors pour la cinquième fois avec Paul Hartmann en illustrant de quarante dessins ce volume de cent soixante et onze pages. Puis, ultime collaboration pour la collection *Les grands écrivains pour les petits enfants*, Paul Hartmann demande à Samivel de ré-introduire les personnages de Samovar et Baculot dans un nouveau récit. C'est ainsi qu'en 1935, l'éditeur publie *Les Blagueurs de Bagdad*.

Ainsi, tout comme son confrère Alfred Tolmer, Paul Hartmann tente une incursion dans le domaine de la littérature pour l'enfance, en éditant un nombre réduit d'ouvrages sur une courte période. De même, tout comme Alfred Tolmer, la qualité de sa création prime sur la quantité, dans la mesure où les livres illustrés qu'il édite renferment une volonté de rendre l'art accessible à l'enfance. Art graphique et art littéraire fusionnent dans la complicité et l'association de l'éditeur

avec de grands écrivains et d'illustres dessinateurs. L'accomplissement de cette collaboration se matérialise dans la réalisation de livres novateurs. C'est par ailleurs ce que formule Mathilde Lévêque, qui rapproche les entreprises éditoriales d'Alfred Tolmer et de Paul Hartmann, et écrit que « leur rôle dans la création de nouveaux livres pour la jeunesse est fondamental ».⁴²

Ainsi, nous allons désormais nous consacrer de manière plus approfondie à l'étude de ces livres, à travers deux aspects : le texte et l'image.

⁴² MATHILDE LÉVÊQUE, *Écrire pour la jeunesse : en France et en Allemagne dans l'entre-deux-guerres*. Rennes : Presses universitaires de Rennes, 2011, p.165.

2. DES NOUVEAUX INTÉRÊTS PÉDAGOGIQUES ET IDÉOLOGIQUES TRANSFORMENT LE RÉCIT

2.1 RUPTURE AVEC UNE VISION TRADITIONNELLE DE L'ENFANCE

L'enfant n'est pas seulement le destinataire du livre édité par Alfred Tolmer et Paul Hartmann ; l'enfant est également le personnage qui y est mis en scène. Entre ces deux entités, l'une réelle et l'autre fictive, il doit y avoir un jeu d'écho, une démarche identificatoire. Le protagoniste de l'histoire racontée doit être pour le jeune lecteur un autre fictif auquel il aspire à ressembler. Cela n'est pas un procédé narratif nouveau dans l'histoire du livre pour enfant. En 1858, les jeunes lectrices peuvent aisément s'identifier aux *Petites Filles modèles*, les héroïnes de la Comtesse de Ségur. Cependant, dans les années vingt et les années trente, c'est-à-dire au lendemain de la Grande Guerre, et dans la menace d'un nouveau conflit, le regard porté sur l'enfant change. Non seulement il nécessite qu'on lui porte une vive attention dans un climat de paix instable, mais il est également primordial qu'il soit mis en scène comme un être libre et indépendant, capable d'œuvrer pour le bien d'une communauté.

2.1.1 Préoccupation autour de l'enfance au lendemain de la Première Guerre Mondiale

Comme on a pu précédemment l'observer à travers la création de l'Heure Joyeuse¹ en 1924, une certaine préoccupation autour de l'enfance et un souci de reconstruction de la jeunesse sont clairement omniprésents en France au lendemain de la Première Guerre Mondiale, plus particulièrement dans un contexte de mise en place de la Société des Nations. En effet, le Traité de Versailles introduit en 1919 cette organisation internationale prônant un idéal de justice et de paix; un idéal dans lequel les espoirs et les énergies se rassemblent et se mobilisent afin de reconstruire le pays.

Rappelons-le, les livres destinés à la jeunesse qui ont été édités au cours du conflit mondial mettent en scène l'enfant à travers la figure du soldat dans un souci d'identification : c'est l'enfant, qui, en grandissant, se prépare à devenir le combattant et le résistant de l'Histoire qui s'écrit. On peut alors émettre l'hypothèse qu'on assiste à la même logique au moment du dénouement de la Grande Guerre dans la mesure où les préoccupations et les attentions se portent de manière toute

¹ Voir 1.1.4 : Les enfants et les livres : entre héritage classique et désir de modernité.

particulière sur l'enfant, considéré comme l'homme de demain et l'avenir de la France. En effet, un certain nombre de pédagogues, bibliothécaires, auteurs et éditeurs – dont font partie Alfred Tolmer et Paul Hartmann – s'intéresse à l'enfance, à sa psychologie et à son épanouissement. Il s'agit ici d'une prise de conscience collective de la nécessité de reprendre en main le développement de l'enfant après le grand bouleversement de la Première Guerre Mondiale, de se pencher concrètement sur cette nouvelle force du pays.

Il paraît ainsi intéressant, à titre d'exemple, de mettre en lumière ce qui a été considéré en son temps comme une véritable oeuvre sociale, la première « Exposition de l'enfance ». C'est à Paris, en 1926, sous le gouvernement de Gaston Doumergue que cet événement culturel voit le jour. Il expose au public les diverses démarches et projets mis en oeuvre pour préserver et élever l'enfance. C'est ainsi que dans un numéro de la *Revue de l'Enseignement*², qui paraît le 31 octobre 1926, la finalité de l'« Exposition de l'enfance » est présentée en ces termes :

Son but ? Grouper, exposer tout ce qui concerne et intéresse les enfants ; faire connaître les tentatives généreuses, les progrès réalisés pour assurer aux enfants la meilleure hygiène, la culture physique, morale et intellectuelle la mieux adaptée aux dispositions naturelles de chacun d'eux, pour former des individus sains de corps et d'esprit, capables de collaborer plus tard au développement harmonieux de la vie sociale.

On l'a vu antérieurement, Alfred Tolmer et Paul Hartmann démarrent leur carrière hors du champ des livres pour enfants; l'un se consacre à une activité d'imprimeur et de publiciste, l'autre édite principalement des ouvrages de littérature, de philosophie et de voyages. Ainsi, bien qu'originellement ils ne fassent pas parti de ceux désignés comme les spécialistes de l'enfance, tels que les bibliothécaires de l'Heure Joyeuse ou certains pédagogues comme Jean Piaget³, ils prennent part, à travers leur incursion dans le domaine de la littérature de jeunesse, à cette vaste reconstruction culturelle. En effet, c'est leur recherche d'une formule éditoriale nouvelle qui amène Alfred Tolmer et Paul Hartmann à exploiter l'objet livre pour y introduire leur propre conception de l'enfance.

L'originalité de cette démarche réside par ailleurs dans le fait que les deux éditeurs s'entourent d'illustrateurs et d'auteurs qui ne sont pas plus spécialistes qu'eux dans l'art pour l'enfance, ou bien qui en sont simplement coutumiers. En effet, Alfred Tolmer confie la mise en images de ses albums à des dessinateurs tels

² « L'Exposition de l'Enfance », *Revue de l'Enseignement, Primaire et Primaire Supérieur*, 37, n°6, 1926, p. 22.

³ Jean Piaget est un psychologue suisse, directeur du Bureau national d'éducation de 1929 à 1968 à Genève, il écrit entre autres *Le Langage et la Pensée chez l'enfant* en 1923 et *La Représentation du monde chez l'enfant* en 1926.

2. Des nouveaux intérêts pédagogiques et idéologiques transforment le récit

qu'Edy-Legrand, Jack Roberts, Paul Thévenaz ou Charles-Emmanuel Jodelet. Tandis que ce dernier consacre son talent à la peinture de l'Opéra de Paris, les autres travaillent principalement pour la réclame. Quant au nom que Paul Hartmann donne à sa collection *Les grands écrivains pour les petits enfants* évoque clairement sa démarche éditoriale : s'entourer de grands hommes de lettres, membres de l'Académie française, comme André Maurois, François Mauriac ou Georges Duhamel, qui écrivent alors de façon inédite pour l'enfance.

2.1.2 Le personnage-enfant : une nouvelle liberté d'expression et d'action

Aux questions « Pensez-vous qu'il existe des thèmes traditionnels dans la littérature enfantine ? Pensez-vous que le rôle de l'écrivain pour enfants est de les utiliser en leur donnant une vie nouvelle, ou est plutôt de chercher de nouveaux sujets et de nouveaux thèmes ? » que posent Françoise Guérard et Marc Soriano à André Maurois pour la revue *Enfance*⁴, celui-ci répond :

Il y a des thèmes traditionnels. Pour moi, le livre d'enfant a une direction essentielle : il faut qu'un enfant en soit le héros et que cet enfant puisse exercer dans le monde des grandes personnes une action héroïque qui lui est impossible dans la vie : par exemple, mettre fin à une guerre. Un enfant est heureux si le héros du livre, qui a son âge, fait de grandes choses. Il faut toujours se servir ou des thèmes de son temps ; ou des thèmes éternels, des mythes éternels.

Par exemple, si je n'ai pas craint de faire intervenir des fées dans *Le pays des 36.000 Volontés, Patapoufs et Filififers* raconte, d'une manière enveloppée, l'histoire de la guerre et de la Société des Nations.

Ce personnage de l'enfant, héros de son histoire, voire de l'Histoire, que décrit ici André Maurois correspond tout à fait au portrait des protagonistes mis en scène dans les livres qu'Alfred Tolmer et Paul Hartmann éditent. En effet, dans un constant souci de renouvellement du livre pour l'enfance, ces deux éditeurs publient des ouvrages dont les héros se distinguent nettement des personnages propres aux romans du siècle précédent. Ainsi, ils écartent ces modèles romanesques dont les deux plus significatifs sont le roman d'aventures multipliant

⁴ FRANÇOISE GUERARD, MARC SORIANO, « Le point de vue des auteurs », *Enfance*, 9, n°3, 1956, p. 67.

les péripéties, et le roman domestique, pour introduire de nouvelles figures plus autonomes et plus libres. En effet, on assiste à une nouveauté dans la mise en scène du *personnage-enfant*. Celui-ci exerce ses nouvelles libertés : liberté d'action et liberté d'expression. Il s'agit maintenant de donner à voir au jeune lectorat un alter-égo indépendant, capable par lui-même de se définir une place et un rôle à jouer dans la société dans laquelle il vit.

En ce sens, c'est un personnage actif, qui rend compte des nouvelles conceptions de l'enfance de ses créateurs, plus modernes et plus ouvertes; un personnage mis au service d'une logique identificatoire pour le jeune lecteur.

Au sein des productions éditoriales d'Alfred Tolmer et de Paul Hartmann, cette perception du *personnage-enfant* et cette mise en scène nouvelle sont principalement observables dans trois ouvrages : *L'Ile Rose* de Charles Vildrac, édité par Alfred Tolmer en 1924 ainsi que dans les récits d'André Maurois et de Georges Duhamel, publiés par Paul Hartmann, *Patapoufs et Filifers* (1930) et *Les Jumeaux de Vallangoujard* (1931).

En effet, Tifernand Lamandin, protagoniste de l'histoire racontée par Charles Vildrac, se libère d'un système scolaire répressif, incarné par un nouveau professeur trop sévère, en acceptant de suivre un Enchanteur et de vivre au sein d'une lointaine colonie pour enfants. Par ce choix, il se rend alors responsable de son destin ; et à partir de son arrivée sur l'Ile Rose, dans une logique de corrélation entre liberté et sagesse, il fait l'usage de sa liberté individuelle et s'élève intellectuellement.

En rupture avec la dichotomie traditionnelle de l'enfant sage et de l'enfant terrible très présente dans les livres pour enfants du XIX^e siècle, le récit de Charles Vildrac est précurseur puisque c'est ce récit qui introduit une représentation innovante de l'enfant. En effet, cette représentation est caractérisée par l'effort de réflexion et d'action, menant le personnage à une certaine forme de maturité, comme on peut l'observer dans l'extrait retranscrit ci-dessous :

Il n'y avait pas de mauvais élèves, non seulement parce que les petits garçons que l'Enchanteur avait fait venir à la colonie étaient presque tous très intelligents, mais parce qu'ils avaient plaisir à écouter et à s'appliquer. De même, il y avait bien rarement des enfants qui se conduisaient mal, car Mlle Gentil et M. Lucas expliquaient admirablement que la vie était belle à l'Ile Rose parce que chacun [...] avait à coeur de se rendre agréable aux autres et qu'on ne pouvait absolument pas se laisser aller à faire des sottises lorsqu'on

2. Des nouveaux intérêts pédagogiques et idéologiques transforment le récit

est traité comme un petit homme libre, et qu'on disposait d'une Ile Rose, d'un Palais, d'un parc splendide, d'un cannot et de toutes sortes de trésors.⁵

Ici, on constate qu'à l'opposé d'un enseignement trop strict et rigoureux comme il l'est prodigué à Paris par l'ancien professeur de Tifernand, avec qui « une heure paraît plus longue qu'un jeudi tout entier et [avec qui] la classe est un lieu de terreur »⁶; le système éducatif et la pédagogie mis en place sur l'île sont bien plus ludiques. A cet apprentissage plus libre, rimant avec plaisir, s'ajoute un environnement débordant de richesses, mises à la portée des pensionnaires de la colonie. En conséquence, l'attitude de l'enfant est non seulement déterminée par le respect mais surtout par l'envie de s'appliquer et s'impliquer dans cet environnement, qui lui donne toutes les clés pour atteindre une certaine maturité.

Par ailleurs, en 1930, Charles Vildrac développe la mise en scène de Tifernand Lamandin comme *personnage-enfant* entreprenant, en écrivant la suite de ses aventures, éditées alors par Albin Michel sous le titre de *La colonie*. Dans cet ouvrage, l'Enchanteur perd les biens de la colonie, dont l'existence se retrouve alors menacée. C'est donc aux enfants et plus particulièrement à Tifernand que revient la tâche de tout mettre en oeuvre pour la sauver. Avec détermination, il porte ainsi sur ses épaules une lourde responsabilité : l'avenir de l'île rose.

Le récit d'André Maurois, *Patapoufs et Filifers*, met en avant deux frères, Edmond et Thierry Double, qui, lors d'une promenade à la forêt de Fontainebleau, descendent un escalier caché entre deux rochers, menant à un monde souterrain dans lequel deux peuples s'opposent. En empruntant cet Escalier de Surface, on observe que les deux frères, séparés dans chacune des deux tribus ennemies, ne se laissent pas naïvement enroler dans cette guerre du Sous-Sol, mais bien au contraire, œuvrent pour le rapprochement des Patapoufs et des Filifers. Ainsi, tout comme Tifernand, ils sont à la fois actifs et indépendants.

Par ailleurs, ce rapprochement final aboutit au rétablissement de la paix, fêtée sur l'île dont la possession était la cause du conflit ancestral. Cette île, qui abrite désormais la cohabitation des deux peuples doit être baptisée : on lui donne le nom de l'Ile Rose.

Dans les documents officiels on s'était soigneusement gardé de nommer l'île. Quand le souverain y aborda, elle était recouverte de pêchers en fleurs dont

⁵ CHARLES VILDRAC, CHRISTIAN JAUFFRET (ill.), *L'Ile Rose*. Paris : Hachette, 1978, p. 68.

⁶ *Op.cit.* p. 37.

les grandes vagues rosées inondaient les pentes des collines. Le Roi regarda longtemps ce paysage de ses gros yeux à demi endormis. [...]
- Et si on l'appelait l'Île Rose ? Dit-il doucement.⁷

Dans cet extrait, l'évidence d'une référence toponymique au récit de Charles Vildrac publié six ans plus tôt, s'accompagne également de la description d'une nature luxuriante, faisant écho aux richesses naturelles rencontrées par Tifernand lors de son séjour :

Derrière les orangers s'alignaient de somptueux palmiers et, derrière les palmiers, des cocotiers lançaient dans le ciel leur bouquet de palmes.⁸

Ainsi, bien qu'on puisse rapidement conclure à une simple référence à travers laquelle André Maurois rend hommage à son compère Charles Vildrac, cette intertextualité nous permet également d'émettre l'hypothèse que les deux ouvrages s'ancrent alors dans une même structure littéraire cohérente : celle d'un récit nouveau pour la jeunesse, dans lequel l'enfant fait usage de son autonomie pour s'investir dans des causes justes.

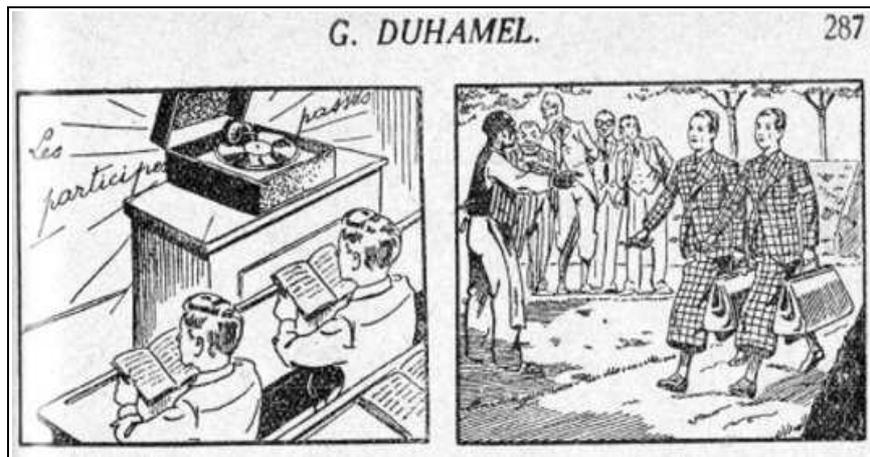
Enfin, Georges Duhamel écrit pour sa part, en 1931, *Les jumeaux de Vallangoujard*. Tout comme André Maurois, il fait le récit des aventures de deux frères, Zani et Zano, à l'exception près que cette fois-ci les personnages sont mis en scène dans un schéma qui ne leur permet pas de faire pleinement l'usage de leur liberté individuelle. En effet, les jumeaux font l'objet d'une expérimentation inédite menée par un scientifique : celui-ci cherche à explorer la nature de l'homme et à démontrer que l'humanité se compose de quelques types d'individus précis. Pour mener à bien son expérience, il choisit donc d'« élever des jumeaux de telle sorte qu'ils deviennent absolument semblables l'un à l'autre ».⁹

⁷ ANDRÉ MAUROIS, JEAN BRULLER (ill.), *Patapoufs et Filififers*. Paris : Gallimard, 1984, p. 92.

⁸ CHARLES VILDRAC, CHRISTIAN JAUFFRET (ill.), *L'Île Rose*. Paris : Hachette, 1978, p. 74.

⁹ GEORGES DUHAMEL, BERTHOLD MAHN (ill.), *Les Jumeaux de Vallangoujard*. Paris : Paul Hartmann, éditeur, 1931, p. 14.

2. Des nouveaux intérêts pédagogiques et idéologiques transforment le récit



L'éducation des jumeaux¹⁰

Bien évidemment, il est clair que Georges Duhamel ne fait pas l'apologie d'une telle expérimentation aliénante, reflet d'une science qui tend à vouloir façonner l'homme pour en faire un être de perfection. Ainsi, sous l'apparente réussite du Docteur Pipe et de Monsieur Kapock dans leur entreprise d'assujettir les jumeaux pour les réduire à n'être qu'une seule et même entité, se cachent les signes de deux individualités qui continuent à exister et à s'exprimer.

En effet, non seulement les deux frères tentent de s'enfuir au début du récit, mais plus généralement, chacun réussit à préserver sa propre identité et sa propre personnalité, dans la mesure où originellement, leur sensibilité et leurs goûts diffèrent. Si l'un possède une certaine disposition pour les travaux manuels, l'autre est plus intéressé par les arts.

Privés de toutes formes de divertissement qui pourraient compromettre l'expérience du Docteur Pipe, les jumeaux n'ont pas accès à des jouets ordinaires stimulant l'imaginaire, tels que des voitures ou des petits soldats, mais à des instruments scientifiques. Cependant, c'est justement à travers ces instruments peu distrayants aux premiers abords que Zani et Zano développent non seulement leur imagination mais également leur propre nature et leur propre tempérament :

Ils avaient trouvé, surtout, une étonnante façon d'habiller le thermomètre en poupée et de jouer au cheval avec la machine pneumatique. Petit à petit, on pu remarquer que Zano jouait parfaitement avec les cubes de ciment galvanisé et les roues électriques, tandis que Zani berçait tendrement le

¹⁰ MARCEL BERRY, *Une semaine avec...* (CM). Paris : Hachette, 1938, p. 287.

dynamomètre en lui chantant des chansons mystérieuses qu'il inventait dans le secret de son petit coeur.¹¹

Bien qu'ils soient soumis à l'éducation qui leur est imposée, censée aboutir à une parfaite similitude, les caractères des jumeaux s'expriment et diffèrent de manière naturelle et spontanée, mettant ainsi en échec l'entreprise scientifique du Docteur Pipe, que Georges Duhamel met en scène.

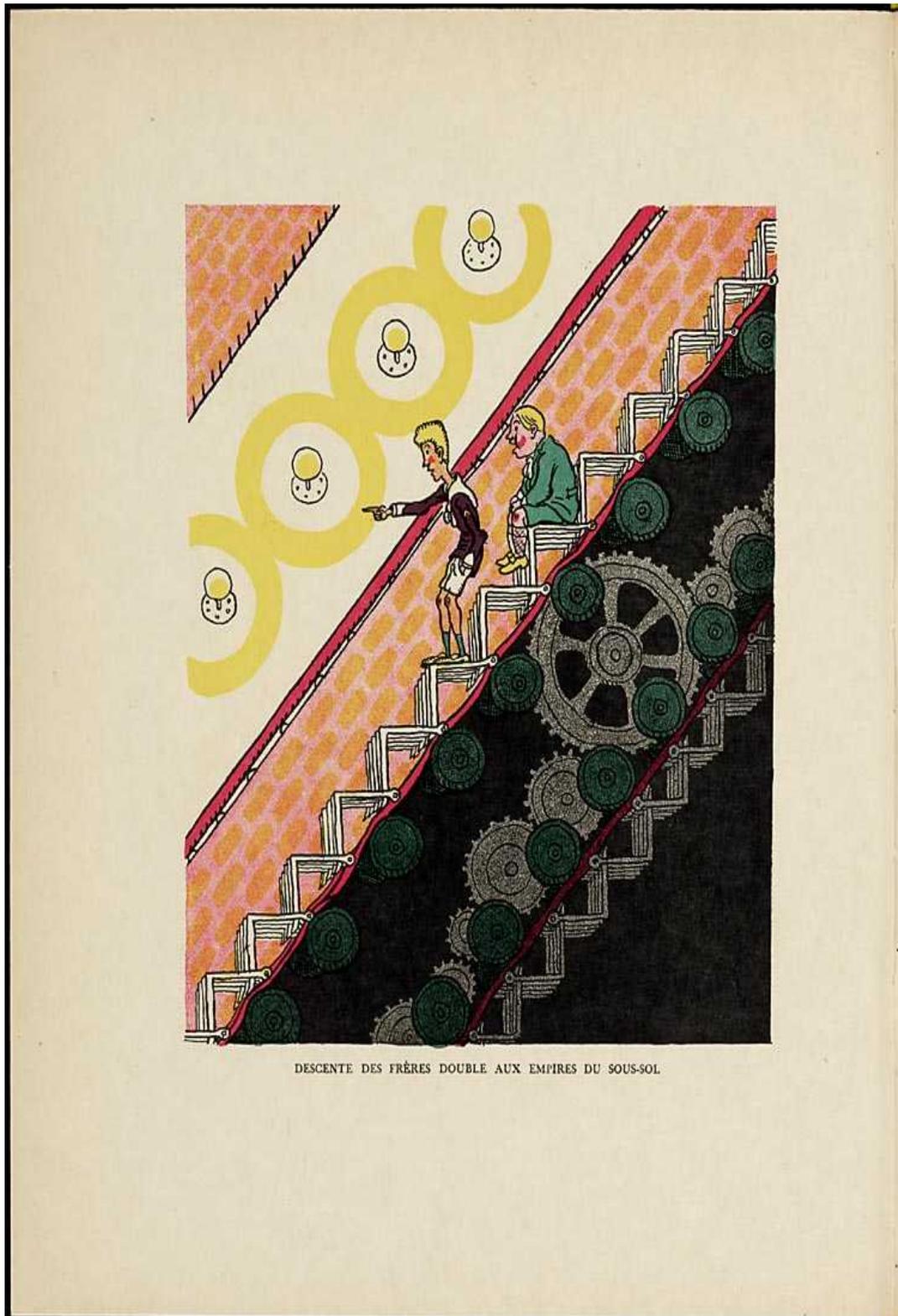
Ainsi au lendemain de la Grande Guerre, une vive attention portée à la jeunesse émerge dans les milieux culturels et littéraires afin d'assurer aux enfants citoyens de demain un épanouissement certain. En effet, comme l'écrit Marie-Thérèse Latzarus « la littérature enfantine devient de plus en plus une préoccupation nationale et mondiale »¹²: à travers elle se renouvellent les mises en scène de *personnages-enfants*, plus libres, plus responsables, et plus indépendants.

Alfred Tolmer et Paul Hartmann s'inscrivent clairement dans ce mouvement dans la mesure où ils tentent d'élargir les limites du genre pour y faire entrer une forme de modernité, touchant essentiellement la nature même des protagonistes de leurs livres. C'est ainsi que les publications de *Ile Rose* par Alfred Tolmer et de *Patapoufs et Filifers* par Paul Hartmann, offrent aux jeunes lecteurs des récits dans lesquels les personnages font preuve d'une évidente maturité à travers leurs actes et leurs choix. Ils pénètrent dans un monde parallèle à celui dans lequel ils vivent d'ordinaire, soit par l'élévation en avion comme Tifernand, soit par la descente d'un escalier comme les frères Double, afin d'y mener une action pour le bien d'une communauté.

¹¹ GEORGES DUHAMEL, BERTHOLD MAHN (ill.), *Les Jumeaux de Vallangoujard*. Paris : Paul Hartmann, éditeur, 1931, p. 37.

¹² MARIE-THÉRÈSE LATZARUS, « Le livre pour enfants » dans *Encyclopédie française*, tome XVIII : *La civilisation écrite*, JULIEN CAIN (dir.). Paris : Librairie Larousse, 1939, p. 18.

2. Des nouveaux intérêts pédagogiques et idéologiques transforment le récit



MAUROIS, André, *Patapoufs et Filifers*.
Paris : Paul Hartmann, éditeur, 1930.¹⁴

¹⁴ Source : Bibliothèque Nationale des Pays-Bas.
Consulter l'illustration 9, p. 43 (Volume II)

2.2 PARODIE ET UTOPIE : DEUX ÉCRITURES QUI RENOUVELLENT LE GENRE

A la lecture des livres édités par Alfred Tolmer et Paul Hartmann, on observe l'emploi récurrent de deux tons, souvent mêlés, qui viennent bouleverser le discours traditionnel destiné à l'enfance : la parodie et l'utopie. En effet, le rire du jeune lecteur est provoqué par une écriture humoristique, qui tourne en ridicule les actions politiques et les innovations culturelles des années trente. Une fois raillée, cette réalité doit être réécrite, pour permettre au lecteur de s'en échapper. Ainsi, le récit pour l'enfance devient le lieu d'une utopie, mettant en scène ce que la société refuse.

2.2.1 Un détournement humoristique des événements mondiaux

On le sait, au cours de la Grande Guerre, les auteurs de livres destinés à la jeunesse se sont employés à exalter un certain patriotisme à travers leurs récits, mettant nettement en scène une sorte de dichotomie entre le bien et le mal, respectivement incarnés par la France et l'Allemagne. Si les événements qui agitent la France au lendemain de la Première Guerre Mondiale transparaissent également dans les ouvrages qu'Alfred Tolmer et Paul Hartmann éditent, ils y sont décrits d'une plume bien plus humoristique, parodique, voire satirique.

En effet, c'est le cas tout d'abord du récit d'André Maurois, *Patapoufs et Filifers* qui « raconte, d'une manière enveloppée, l'histoire de la guerre et de la Société des Nations »¹⁵, comme on peut le lire dans l'interview de l'auteur par Marc Soriano et Françoise Guérard. Mais cela concerne également deux autres albums que Paul Hartmann édite la même année, *Les jumeaux de Vallangoujard* et *Le Mariage de Monsieur Lakonik*, dans lesquels prennent place une mise en scène burlesque et une interrogation critique sur les événements qui agitent l'Histoire lors de leur rédaction en 1931.

Ainsi, le jeune lecteur a dans les mains un livre qui lui présente les tribulations de la société dans laquelle il vit. Cependant, s'éloignant de toute forme d'embrigadement et de militarisme revanchard comme on a pu le déceler dans les ouvrages édités pendant le conflit mondial, les auteurs de notre corpus tournent en dérision ces tribulations afin de porter l'enfant à une réflexion. Par ailleurs, c'est

¹⁵ *Ibid.*

2. Des nouveaux intérêts pédagogiques et idéologiques transforment le récit

clairement ce qu'exprime Georges Duhamel, qui s'est prêté au même entretien qu'André Maurois pour la revue *Enfance*, lorsqu'il dit :

Un livre écrit pour les enfants doit répondre à leurs préoccupations qui sont celles de l'époque. [...] c'est de présenter à des êtres jeunes les problèmes du temps pour leur rendre accessibles, et c'est de leur faire envisager certaines solutions.¹⁶

Ce rôle qu'attribue Duhamel à la littérature de jeunesse est de prime abord clairement présent et identifiable dans le récit d'André Maurois. En effet, celui-ci met en scène deux frères œuvrant pour la réconciliation de deux peuples ennemis, se disputant la possession d'une île, qui aurait pu être partagée de manière pacifique. Par cette fiction, André Maurois fait de manière probante une « parodie du dernier conflit mondial »¹⁷. En effet, au fil de la lecture, ce détournement humoristique de la Grande Guerre et des événements qui surgissent au cours des décennies suivantes sont nettement perceptibles à travers divers motifs.

Alors que les frères Double, Edmond et Thierry, ont réussi à jouer le rôle d'arbitre lors de l'armistice de Patafiolle, suite à la prise de Filigrad par le maréchal Pouf et la conquête de Patabourg par le général Tactifer, ils ne peuvent éviter la remontée des antagonismes qui se solde par l'entrée dans un nouveau conflit. Cette dernière confrontation se concrétise par une guerre des tranchées, menée alors par des personnages aux allures de petits soldats de plomb, de pantins conditionnés par une agressivité exacerbée.

Par ailleurs, André Maurois semble accuser la futilité des origines et des causes du conflit, à travers le motif de l'île que chacun veut posséder, dans laquelle Jean Perrot voit une incarnation de l'Alsace¹⁸. De même, il met en scène d'une manière détournée les événements politiques qui surviennent en Russie au moment de l'arrivée au pouvoir de Staline. En effet, grâce aux travaux de Jean Perrot qui a pu comparer la première version de *Patapoufs et Filifers* et sa version définitive, on sait qu'à l'origine, André Maurois présente le président du peuple Filifer de la sorte :

En 1925, M. César Brutier fut nommé Président de la République des Filifers. Il était célèbre par ses activités et son énergie. C'était lui qui avait

¹⁶ *Op.cit.* , p. 59.

¹⁷ JEAN PERROT, *Du jeu, des enfants et des livres*. Paris : Ed. du cercle de la librairie, 1987, p. 175.

¹⁸ JEAN PERROT, « Patapoufs et Filifers : une aubaine pour la théorie » dans *Littérature de jeunesse, incertaines frontières*, NIERES-CHEVREL, Isabelle. Paris : Gallimard Jeunesse, 2005, p. 224.

vaincu la famine et crée les chemins de fer, les puits de pétrole et les mines sur l'île de Filipouf.¹⁹

Ce portrait a ensuite été supprimé et ne figure donc pas dans la version finale du texte, telle qu'on peut la lire lorsque Paul Hartmann édite l'ouvrage. Cependant, cette allusion à la Russie ne disparaît pas totalement du texte, dans la mesure où elle s'incarne dans la ville de Filigrad, référence directe à Volgograd qui fut rebaptisée Stalingrad en cette même année 1925. Ce n'est par ailleurs pas un hasard si dans la narration, Filigrad est la ville du travail et des privations en tous genres.

André Maurois va plus loin et tourne également en ridicule l'antithétisme culturel qui se manifeste lorsque deux peuples s'affrontent. C'est ainsi que les Patapoufs et les Filifers sont hautement caricaturés, certainement dans le dessein de déconcer la peine que rencontrent les Etats européens à se réconcilier au sortir de la Première Guerre Mondiale. Ceci est par ailleurs clairement identifiable dans la description que chaque peuple fait tour à tour de son rival :

Les Filifers, dit-il, s'arrêtant après chaque phrase pour manger et boire, sont un peuple extraordinaire qui habite la rive du golfe opposée à la nôtre... Ils sont affreux à voir, maigres comme des malades, osseux comme des montagnes, jaunes comme des citrons, et ils vivent comme des fous, mangeant à peine, buvant de l'eau et travaillant sans y être forcés [...] les Filifers sont méchants et ils voudraient forcer les autres à vivre comme eux.²⁰

Ce profil des Filifers dressé par un membre de la tribu Patapouf précède un même portrait des Patapoufs, que livre Monsieur Dulcifer :

Les Patapoufs, dit M Dulcifer, sont un peuple ridicule qui vit de l'autre côté du golfe... ils sont affreux à voir, gros comme des malades, mous comme des coussins, rouges comme des tomates... ils sont paresseux comme des chats, mangent toute la journée, boivent et surtout dorment... Le plus dangereux est que si on les laissait faire, ils répandraient leurs moeurs abominables dans tous les pays du Sous-Sol.²¹

Bien que chacun juge sévèrement son ennemi à travers un portrait dépréciatif de son aspect physique et de sa culture, témoignant également d'une crainte de se

¹⁹ *A propos de Patapoufs et Filifers : exposition, Bibliothèque de l'Heure joyeuse, du 21 septembre au 27 novembre 1999.* Paris : Paris Bibliothèques, 1999, p. 30.

²⁰ ANDRÉ MAUROIS, JEAN BRULLER (ill.), *Patapoufs et Filifers*. Paris : Gallimard, 1984, p. 41.

²¹ *Op.cit.*, p. 50.

2. Des nouveaux intérêts pédagogiques et idéologiques transforment le récit

faire dominer par l'autre, force est de constater qu'André Maurois opère un rapprochement des deux peuples par cette symétrie narrative.

Si Jean Bruller met en image le récit de *Patapoufs et Filifers* construit sur un jeu d'opposition entre les gros et les maigres, dans *Le Mariage de Monsieur Lakonik*, il met en scène les aventures burlesques d'une muette et d'un sourd. En effet, dans cet album réalisé en 1931, dont il signe à la fois le texte et les images, il présente à ses jeunes lecteurs les pérégrinations d'un couple – Monsieur Lakonik et Mademoiselle Carpe – qui vont se suivre à travers le monde dans un voyage rocambolesque sans jamais parvenir à se rencontrer, jusqu'aux retrouvailles finales qui aboutissent au mariage des deux anti-héros.

Mais bien au delà d'une écriture humoristique basée sur l'incompréhension et l'incommunicabilité entre les deux personnages, Jean Bruller oriente surtout son récit vers un discours anti-colonialiste²². En effet, comme on a pu brièvement l'observer antérieurement²³, *Le Mariage de Monsieur Lakonik* est écrit alors que l'empire colonial français est à son apogée : celui-ci s'étend sur près de douze millions de kilomètres en Asie, en Afrique et en Océanie. A cette conquête territoriale s'ajoute une vaste entreprise de glorification du fait colonial, nettement illustrée par l'organisation de l'Exposition coloniale internationale à Paris.

C'est donc dans ce contexte qu'est écrit cet album dans lequel Jean Bruller s'emploie par l'humour à défaire auprès de la jeunesse les poncifs et les croyances erronées qui gravitent autour de l'impérialisme colonisateur français. En effet, les aventures de Monsieur Lakonik en Tunisie donnent lieu pour le protagoniste à une prise de conscience sur la réalité de cette terre, et sur la réalité de sa colonisation, comme on peut l'observer à la lecture du chapitre XXIV « Où Monsieur Lakonik est cru fou pour la deuxième fois » :

L'auto-chenille marche, marche sur la route déserte et caillouteuse. M. Lakonik pense qu'il aurait cru Bizerte plus près de Tunis : « cela prouve bien que le Français ignore la géographie » songe-t-il.

Le soir l'auto s'arrête sous des dattiers. M. Lakonik est de plus en plus étonné : « Le Désert entre Tunis et Bizerte ! Songe-t-il. Voilà où en est notre colonisation ! »²⁴

²² C'est entre 1929 et 1931 que Jean Bruller prend véritablement conscience de l'impérialisme colonisateur de la France, notamment lorsqu'il rencontre Charles Vildrac et Georges Duhamel. En effet, ces deux derniers signent en 1925 dans le journal *L'Humanité* un manifeste contre la guerre du Rif qui oppose les tribus rifaines aux armées espagnoles et françaises.

²³ Voir 1.3.2 : Quelles entreprises éditoriales pour la littérature de jeunesse ?

²⁴ JEAN BRULLER, *Le Mariage de Monsieur Lakonik*. Angoulême : Centre national de la bande dessinée et de l'image, 2000, p. 34.

Puis au chapitre XXV, « Où Monsieur Lakonik a l'occasion de compléter ses notions de géographie saharienne » :

Les dromadaires et leurs passagers marchent depuis trois jours vers l'Orient. M. Lakonik remarque qu'un désert n'est pas seulement formé de sable, comme il l'avait imaginé.²⁵

Par ailleurs, ce chapitre XXV est doublement intéressant dans la mesure où Jean Bruller détourne également de manière humoristique les poncifs des récits d'aventures destinés aux enfants. Ainsi, il met en scène une série d'attaques dont est spectateur Monsieur Lakonik dans le désert, entraînant de ce fait un comique de répétition qui va en même temps toujours plus loin dans l'exagération :

Mais l'arabe est alors attaqué et tué par un groupe de trois Bédouins qui ramènent les prisonniers vers l'Occident. [...] Au bout de neuf jours de marche, les bédouins sont attaqués et exterminés par un groupe de dix-huit Berbères, qui les mènent vers le Nord. [...] Malheureusement, au bout de douze jours de marche, les berbères sont attaqués et exterminés par un groupe de soixante touaregs, qui les ramènent vers le Sud.²⁶

Pour finir, il paraît également essentiel de réserver un place particulière à Georges Duhamel et son récit des *Jumeaux de Vallangoujard*, dans lequel il se livre à une satire de certaines pédagogies nouvelles qui émergent après le conflit mondial dans les années vingt et les années trente. A travers l'éducation imposée aux jumeaux Zani et Zano à l'institution Bouchonoff-Pépinsky, l'auteur tourne en ridicule l'excessive modernité dont veulent faire preuve ces méthodes pédagogiques, littéralement dénuées d'humanité sous sa plume acerbe. Et ceci à travers des supports médiatiques en plein essor dans l'entre-deux-guerres, comme la radio et le cinéma. C'est ainsi que la figure de l'enseignant disparaît au profit d'une machine diffusant aux élèves des leçons enregistrées, ou d'un écran sur lequel sont projetés des cours de géométrie et de natation, illustrant une vive critique et une vive méfiance de la part de Duhamel des excès que peut engendrer la modernité :

C'est admirable, expliquait volontiers M. Pépinsky. Un professeur en chair et en os, ça se trompe tout le temps, tandis que nos professeurs électromécaniques ne peuvent même pas commettre une faute. Et quel

²⁵ *Op.cit.*, p. 35.

²⁶ *Op.cit.*, p. 35.

2. Des nouveaux intérêts pédagogiques et idéologiques transforment le récit

entretien facile ! Roulement à billes. Une goutte d'huile de temps en temps, et le courant de 110 volts.²⁷

Cependant, le renversement humoristique réside principalement dans le fait que cette méthode d'éducation, si innovante soit-elle, n'accouche pas d'une totale réussite, suscitant le rire des petits personnages, comme celui des petits lecteurs. En effet, d'une part, l'auteur montre qu'elle ne parvient pas à imposer une rigueur intellectuelle à l'ensemble des élèves, et d'autre part, il souligne les limites d'une technologie employée au service du savoir, comme on peut l'observer dans cet extrait :

Les élèves répétaient en chœur : « Le carré construit sur l'hypoténuse... » Parfois, un élève paresseux essayait de ne pas répéter. Mais un électrovibreux placé sous la chaise se mettait en mouvement et lui envoyait une espèce de petit coup de pied dans le derrière. On disait tout bas que certains élèves aimaient mieux le coup de pied et même qu'ils trouvaient ça plutôt drôle.

De temps en temps, le phono-professeur s'enrayait et il se passait des choses étranges. On entendait : « Le carré construit sur l'hypo... sur l'hypo... sur l'hypo... sur l'hypo... sur l'hypo... » Toute la classe éclatait de rire.²⁸

2.2.2 Une vision pacifiste et civilisatrice du monde

C'est également à travers la mise en scène de l'enfance, que les auteurs de notre corpus laissent libre cours à une écriture utopique, basée sur la paix et l'acceptation des différences. En ce sens, la littérature de jeunesse devient un espace rendant possible ce que le réel refuse, au lendemain de la Grande Guerre et dans la menace d'un nouveau conflit. En effet, tout d'abord, dans les années vingt, on observe une volonté de reconstruire le pays, à travers une reprise économique et un rétablissement de la sécurité collective, dans l'espoir que cette guerre soit « la Der des Ders ». Cependant, cet optimisme périclité rapidement à partir des années trente. A la crise économique de 1929 s'accompagne la montée des extrêmes, représentant une vive menace. On assiste à l'émergence des idéologies totalitaires.

²⁷ GEORGES DUHAMEL, BERTHOLD MAHN (ill.), *Les Jumeaux de Vallangoujard*. Paris : Paul Hartmann, éditeur, 1931, p. 81.

²⁸ *Op.cit.*, p.83.

Ainsi, c'est dans ce climat que se développe une écriture à la fois pacifiste et civilisatrice au sein des livres pour la jeunesse édités par Alfred Tolmer et Paul Hartmann.

Tout d'abord, à la lecture de *Patapoufs et Filifers*, il paraît évident que le récit d'André Maurois illustre parfaitement cet effort d'acceptation et de compréhension de l'autre. En effet, nous avons jusqu'à présent peu parlé des différences physiques et morales qui résident dans le duo que forment les deux frères Edmond et Thierry. A l'image des Patapoufs et des Filifers auxquels ils sont identifiés, les deux garçons ne se ressemblent aucunement : si l'un est gros, passif et lent, l'autre est maigre, dynamique et vif. Pourtant, ces différences sont bien loin d'établir une certaine distance entre les deux héros et n'entravent pas leur complicité fraternelle. Si bien qu'André Maurois met en scène deux êtres qui ne font qu'un, comme on peut l'observer à l'ouverture du récit :

Edmond disait « Thierry est trop taquin » ; mais si Thierry était absent deux jours, Edmond avait l'air d'une âme en peine. Thierry disait : « Edmond est trop brutal » mais si Edmond était malade un jour, Thierry était malade à son tour.

On ne les entendait jamais dire, comme les autres petits garçons : « moi j'ai fait ceci, moi j'ai vu cela » mais toujours « nous on a été au cirque... nous on a été privés de dessert... nous on a eu la rougeole... » Enfin, ils étaient deux, mais ils vivaient comme s'ils n'avaient été qu'un seul.²⁹

Ainsi, par cette fusion fraternelle intégrant de manière harmonieuse les différences de l'autre, Edmond et Thierry œuvrent pour la réconciliation des deux peuples antagonistes. André Maurois utilise ainsi la figure de l'enfant comme médiateur, garant de la paix et artisan d'une nouvelle communauté. C'est pourquoi Jean Perrot parle de *Patapoufs et Filifers* comme d'un « récit d'initiation à la culture des autres »³⁰. Par ailleurs, cette nouvelle cohabitation harmonieuse des différences qui s'opère entre Patapoufs et Filifers est scellée par la construction d'un monument qui fonctionne comme une référence directe à la Société des Nations. En effet, cet édifice est érigé de la part des « royaumes unis reconnaissants » en l'honneur des deux frères qui ont contribué à « l'évolution de l'idée Pan-Sous-Solienne ».

²⁹ ANDRÉ MAUROIS, JEAN BRULLER (ill.), *Patapoufs et Filifers*. Paris : Gallimard, 1984, p. 10.

³⁰ *A propos de Patapoufs et Filifers : exposition, Bibliothèque de l'Heure joyeuse, du 21 septembre au 27 novembre 1999*. Paris : Paris Bibliothèques, 1999, p. 35.

2. Des nouveaux intérêts pédagogiques et idéologiques transforment le récit

Une autre forme d'utopie intervient dans *l'Île Rose*, qu'Alfred Tolmer édite pendant l'année 1924. En effet, c'est à Saint Tropez que Charles Vildrac et Edy-Légrand commencent à collaborer pour donner vie à cet album dont le rêve utopique est illustré par le motif de l'île.

Au lendemain de la Grande Guerre et de ses horreurs, on observe dans le milieu littéraire parisien un certain engouement pour l'exotisme, et le dépaysement que cela procure, devenant une véritable source d'inspiration, notamment dans le livre pour enfants. C'est ainsi que Charles Vildrac met en scène le désir de fuite de son protagoniste, qui rêve d'un bonheur lointain, au Pays du Soleil. Ce souhait est alors exaucé par Monsieur Vincent, présenté au lecteur comme un Enchanteur, faisant découvrir à Tifernand un ailleurs qui a les traits du paradis :

L'avion se rapprocha encore de la mer qui apparut bleue de plus en plus. Tifernand s'émerveilla de la voir toute mouchetée de petites vagues d'un blanc éclatant. L'île rose devint très grande, l'île rose montra le rose de sa falaise inclinée, de ses rochers éclaboussés d'eau bleue et d'écume. Tifernand vit une longue plage rose bordée de pins parasols. Il vit, dominant cette plage, une colline toute parée de beaux arbres entre lesquels émergeait un palais tout blanc sans toit. Une minute après le *Grand Koraa* survolait ce palais et sa terrasse, où des enfants vêtus de blanc agitaient vers lui leur mouchoir.³¹

Loin de la vie populaire du Faubourg Saint Antoine à Paris, l'île rose montre une nature exubérante, dans laquelle vivent des enfants portant la couleur de la pureté. L'utopie réside donc ici dans le motif du voyage, qui porte Tifernand vers l'île fonctionnant comme un ailleurs idéalisé, loin d'une réalité décevante. Cette île abrite non pas une société, mais un groupe de petits individus qui, par leurs intérêts et leurs préoccupations communes, présentent aux lecteurs la réussite d'une vie en communauté.

De même, dans l'optique constante d'opérer des rapprochements entre les ouvrages destinés à l'enfance qu'Alfred Tolmer et Paul Hartmann éditent, il paraît intéressant d'observer que la nature est également liée à la fuite utopique dans les *Jumeaux de Vallangoujard*. En effet, lorsqu'au début du récit, les deux frères Zani et Zano décident de fuir l'éducation qu'on leur impose, destinée à les déshumaniser, c'est dans un jardin qu'ils choisissent de se réfugier. Le jardin est alors mis en avant dans le récit comme le lieu qui rend le bonheur possible. Par ailleurs, il est

³¹ CHARLES VILDRAC, CHRISTIAN JAUFFRET (ill.), *L'Île Rose*. Paris : Hachette, 1978, p. 68.

associé à une « féerie », c'est-à-dire un monde merveilleux, porteur de fantasme, au même titre que l'île utopique :

La lumière se répandait, merveilleusement douce, et les oiseaux du bois que les enfants n'effrayaient guère, chantaient à plein gosier. Tout cela était si beau, si gai, que l'on eût dit une féerie, car les enfants portaient des costumes de couleurs vives. De temps en temps, ils riaient aux éclats et l'on entendait des exclamations.³²

A travers le motif du voyage ou de la fuite, le *personnage-enfant* fait l'expérience du respect et de l'acceptation de l'autre. En ce sens, à l'intérieur du récit, il abolit les discriminations et les rivalités, deux comportements humains qui sont à leur paroxysme durant cette période d'entre-deux-guerres et de colonisation. En employant les dispositifs narratifs que nous venons d'étudier, il s'agit donc d'élever le lecteur à une plus grande compréhension de l'autre, et de lui transmettre un message de paix.

Ainsi, à la lecture des livres édités par Alfred Tolmer et Paul Hartmann, on observe que des nouvelles considérations prennent place à l'intérieur du récit. Celles-ci se traduisent par une préoccupation pédagogique et une prise de position idéologique. Les grands noms de la littérature française s'emploient à construire une histoire fictive, qui, sous les traits du merveilleux, met en scène les événements agitant la société française depuis la Grande Guerre. Ainsi, en mettant en scène un personnage qui résout les conflits, agit pour le bien d'une communauté et fait usage de sa liberté d'expression, on peut déceler la volonté d'éveiller chez l'enfant un réflexe identificatoire. Car en effet, l'enfant qui a ces livres dans les mains est également l'homme et le citoyen de demain.

Cependant, cette écriture nouvelle n'agit pas seule dans le renouvellement du livre pour enfants, elle est également accompagnée d'une recherche graphique donnant naissance au bouleversement de l'espace visuel du livre. Le lisible et le visible sont donc mêlés. En effet, Alfred Tolmer et Paul Hartmann ne se contentent pas de présenter dans leurs ouvrages une nouvelle conception de l'enfance à travers le récit. Ils exploitent également le livre en y introduisant une liberté graphique, en questionnant les rapports traditionnels du texte et de l'image, et en renouant avec une fabrication artisanale soignée.

³² *Op.cit.*, p. 71.

3. BOULEVERSEMENT DE L'ESPACE VISUEL DU LIVRE

3.1 LE LIVRE COMME TERRAIN EXPÉRIMENTAL, OUVERT À LA RECHERCHE ET À L'INNOVATION

Pour Alfred Tolmer comme pour Paul Hartmann, le livre pour enfants fonctionne comme un champ ouvert aux expériences. Il est perçu comme un objet expérimental, objet de tous les possibles. En effet, en premier lieu, il est destiné à un jeune lectorat, encore dépourvu de jugements esthétiques, ce qui permet aux deux éditeurs d'y introduire des formes originales. De même, il est l'union du texte et de l'image, dont les rapports traditionnels, considérés comme dépassés, peuvent être repensés. En ce sens, ils éditent des albums dans lesquels auteurs et illustrateurs déversent leur créativité et leur savoir-faire, afin d'offrir à leurs jeunes lecteurs un objet de contemplation nouveau.

3.1.1 Des techniques et esthétiques nouvelles qui élargissent le genre

Alfred Tolmer et Paul Hartmann élargissent les frontières du livre pour enfants en y faisant entrer des formes de modernité, grâce à une inspiration nouvelle et à des techniques soignées.

En effet, tout d'abord, on observe une utilisation systématique de la couleur. On le sait, dès la fin du XIX^e siècle, l'album en couleurs acquiert ses lettres de noblesse grâce à des illustrateurs tels que Jacques Onfroy de Bréville ou Maurice Boutet de Monvel. Cependant, dans les années vingt et les années trente, on constate que peu d'éditeurs font le choix de reproduire en couleurs les illustrations des albums qu'ils éditent. Cela augmente considérablement les coûts de production, et par conséquent, les prix de vente des ouvrages qui ne sont alors plus à la portée de n'importe quelle clientèle. Ceci n'est pas une préoccupation majeure pour Alfred Tolmer et Paul Hartmann, qui, désireux de créer des ouvrages d'une haute qualité esthétique, prennent le risque d'éditer des albums relativement coûteux.

L'album peut être illustré d'une seule couleur, qui se veut l'emblème du récit. C'est ainsi qu'Alfred Tolmer édite les deux premiers albums de Jack Roberts d'une seule teinte – en alternance avec le noir – comme le préfigure le titre des

ouvrages : il s'agit du vert pour l'*Histoire aventureuse de Ludovic, le joli canard vert*, et du rose pour *Céleste l'hippopotame rose*. De même, Tolmer choisit l'alternance de deux couleurs, le vert et l'orange, pour l'illustration d'*Histoire d'une boîte à jujoux*¹.

Cependant, c'est véritablement dans *L'Île Rose* qu'il publie en 1924 que l'utilisation de la couleur prend toute son ampleur. En effet, déjà présente dans le titre et dans l'encadrement de la page de couverture de l'album, la couleur rose a une réelle valeur symbolique. Au même titre qu'elle est associée au personnage de Céleste dans l'ouvrage de Jack Roberts que l'on vient de mentionner, ici, la couleur rose est utilisée uniquement dans la représentation de l'île, ce qui contribue à la mettre en valeur. C'est ainsi qu'Edy-Legrand dessine la carte de l'île sur une double page de papier rose. Mais on constate également que la couleur a pour fonction de renforcer esthétiquement un moment du récit qui se veut critique. En effet, alors que le bleu est généralement utilisé dans une teinte très claire pour illustrer l'hédonisme de la vie sur l'île, on constate que l'épisode du sauvetage en mer de Tifernand est marqué par un bleu bien plus intense, illustrant ainsi le danger que court le protagoniste.

Paul Hartmann favorise aussi largement l'emploi de la couleur, notamment pour la conception de *Patapoufs et Filifers*. En effet, dans cet album illustré par Jean Bruller, on relève la présence de trois couleurs principales, le rose, le jaune et le vert. Très vives et très soutenues, elles sont notamment employées pour répondre à une forme d'esthétique de l'opposition qui ponctue l'ouvrage. Ainsi, afin de représenter les différences originelles entre les deux peuples, les Patapoufs, vivant de plaisirs, ont une peau d'un rouge très marqué, tandis que les Filifers, vivant de privations, sont représentés dans une couleur se situant entre le jaune et le vert.

De même, si Jean Bruller utilise une véritable palette de couleurs, dont les trois principales précédemment citées sont complétées par du violet et de l'orange pour illustrer son récit, il n'emploie cependant que deux tons, plus précisément le noir et le blanc, dans l'illustration des livres d'histoire qu'Edmond et Thierry lisent au cours du récit. Il y a donc dans cette mise en abyme du livre dans le livre, une sorte de suprématie de l'album en couleurs sur le livre d'histoire qui n'en comporte aucune.

¹ Consulter l'illustration 8, p. 41. (Volume II)

3. BOULEVERSEMENT DE L'ESPACE VISUEL DU LIVRE

En parallèle de cette utilisation innovante et soignée de la couleur, on constate également dans l'illustration des ouvrages édités par Alfred Tolmer et Paul Hartmann la présence de références artistiques plutôt explicites, donnant une valeur supplémentaire aux dessins. En effet, bien qu'elles soient destinées à un lectorat enfantin ne connaissant encore rien de l'histoire des arts, ces illustrations porteuses d'une mémoire artistique collective en constituent une première approche. En effet, tandis que les dessins de *L'Ile Rose* semblent renvoyer à des tableaux célèbres, *La Croisière blanche ou l'Expédition de Moko-Moka-Kokola*² trouve son inspiration dans une représentation musicale. Par ailleurs, on assiste également à ce même procédé d'intericonicité dans *Patapoufs et Filifers*, influencé directement par l'illustration d'un album pour enfant, et pas n'importe lequel, puisqu'il s'agit de *L'Ile Rose*.

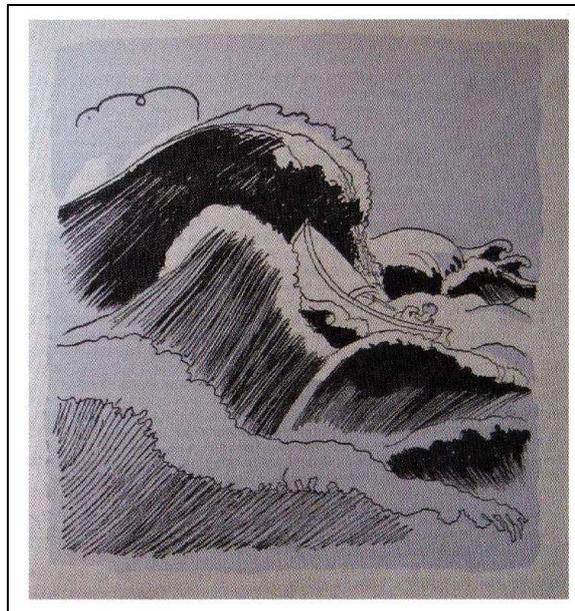
Ainsi, il convient de s'arrêter premièrement sur la scène dans laquelle Tifernand, le petit protagoniste de *L'Ile Rose*, voulant retrouver ses parents, quitte la colonie à bord d'une barque, et se retrouve en pleine mer au coeur d'une tempête. Ici, on constate aisément que cette illustration renvoie directement à l'estampe qui a fait la célébrité du peintre japonais Hokusai : *La Grande Vague de Kanagawa*³. En effet, on retrouve dans le dessin d'Edy-Legrand ce même motif de la vague magistrale, qui se déploie, plus imposante que les autres, prenant de l'ampleur sur l'espace de l'estampe. Le contraste entre la blancheur de l'écume et le bleu des vagues dans l'oeuvre d'Hokusai trouve son écho dans les vagues d'Edy-Legrand qu'il choisit de hachurer et de colorier en noir. De même, la petite barque de Tifernand ondule sur les vagues avec la même inclinaison que les trois fragiles embarcations japonaises. Par ailleurs, il convient de noter que cette référence à l'oeuvre d'Hokusai est déjà perceptible dans l'album qu'Edy-Legrand publie en 1919 pour la NRF, *Macao et Cosmage*. Ainsi, bien que la mer soit omniprésente dans ce dernier ouvrage dont l'action se déroule sur une île, on retrouve avec précision dans une unique illustration les trois mêmes éléments de la vague, de l'écume et de l'embarcation.

² JACK ROBERTS, *La Croisière blanche ou l'Expédition de Moko-Moka-Kokola*. Paris : Tolmer, 1928.

³ Plus connue sous le nom de *La Vague*, cette estampe a été réalisée au Japon entre 1830 et 1831, c'est-à-dire à l'époque d'Edo (1603-1868).



La Grande Vague de Kanagawa. Hokusai, 1830-1831.⁴



L'île Rose. Edy-legrand, 1924.⁵

Le chapitre suivant, qui narre un pique-nique en pleine nature, permet à Edy-Legrand d'illustrer la scène en imitant le célèbre *Déjeuner sur l'herbe* de Manet. En effet, bien que la nature des personnages diffère très nettement, du tableau originel à l'illustration de notre livre, leur position reste la même : les quatre adultes se tiennent assis en premier plan, tandis que derrière eux se joue une scène parallèle, dans laquelle les enfants s'amuse. De même, on retrouve le motif du tronc d'arbre à l'extrême droite de l'image, comme la présence du panier sur l'extrême gauche. Ainsi, on constate une ressemblance assez marquée dans la composition de ces

⁴ Source : <<http://ukiyo-e.org/>>

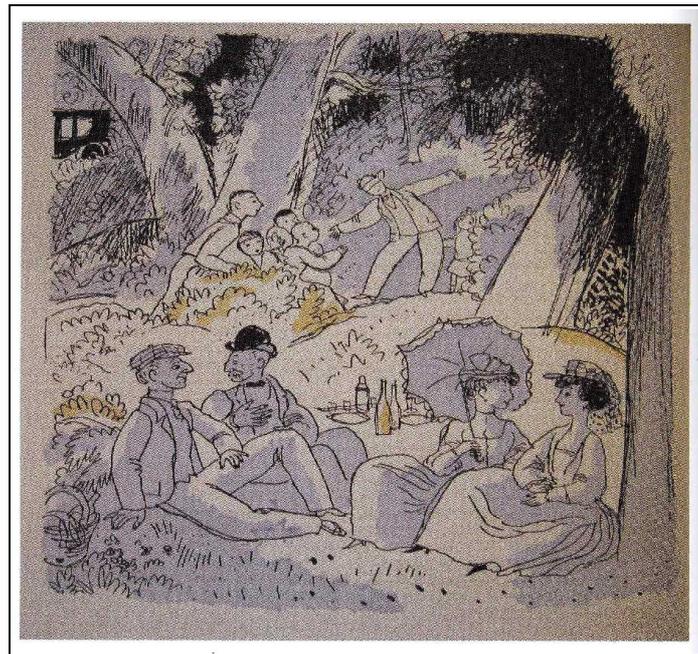
⁵ MATHILDE LÉVÊQUE, *Écrire pour la jeunesse : en France et en Allemagne dans l'entre-deux-guerres*. Rennes : Presses universitaires de Rennes, 2011, (pas de pagination pour les illustrations centrales)

3. BOULEVERSEMENT DE L'ESPACE VISUEL DU LIVRE

deux images, bien que les histoires qu'elles renferment soient nettement différentes.



Le Déjeuner sur l'herbe. Manet, 1863.⁶



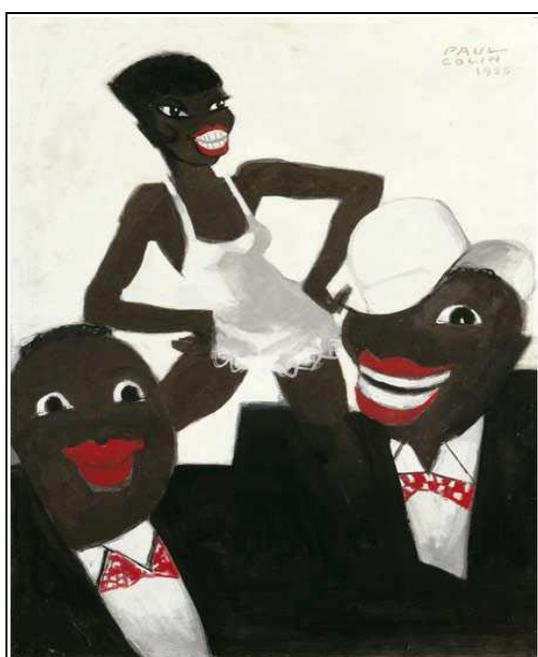
L'île Rose. Edy-legrand, 1924.⁷

Dans un tout autre domaine artistique, *La Croisière blanche ou l'Expédition de Moko-Moka-Kokola*, mettant en scène trois petits enfants noirs quittant l'Afrique pour monter un jazz band en Amérique, semble faire référence à

⁶ Source : <<http://www.musee-orsay.fr>>

⁷ *Op.cit.* (pas de pagination pour les illustrations centrales)

la Revue Nègre, créée trois ans plus tôt en 1925. En effet, la Revue Nègre est un spectacle musical d'une grande importance dans les années vingt, qui contribue non seulement à une plus large diffusion de cette musique nouvelle qu'est le jazz, mais également à une ouverture sur la culture noire, alors mal connue en France. Par ailleurs, les silhouettes stylisées des trois petits personnages dessinées par Jack Roberts dans une esthétique proche de l'Art déco, rappellent nettement le travail de Paul Colin, qui réalise l'affiche promotionnelle de la Revue Nègre. En effet, celui-ci dessine alors la danseuse Joséphine Baker entourée de deux musiciens, et joue sur un effet de contraste entre le rouge vif de leurs lèvres et la couleur foncée de leur peau, tout en marquant l'extrême rondeur de leurs yeux.



La Revue nègre. Paul Colin, 1925.⁸

*La Croisière blanche ou
l'Expédition de Moko-Moka-
Kokola.* Jack Roberts, 1928.⁹



⁸ Source : <<http://www.museefrancoamericain.fr/>>

⁹ JEAN CLAVERIE, CHRISTIANNE CLERC et ETIENNE DELESSERT (collab.), *Images à la page : une histoire de l'image dans les livres pour enfants*. Paris : Gallimard, 1984, p. 15.

3. BOULEVERSEMENT DE L'ESPACE VISUEL DU LIVRE

Pour finir, cet emploi de l'intericonicité peut également toucher deux ouvrages de notre corpus. En effet comme on a pu l'observer antérieurement¹⁰, L'île rose de Tifernand dans le récit de Charles Vildrac prête son nom à l'île objet de convoitise des deux peuples ennemis dans le récit d'André Maurois, *Patapoufs et Filifers*. A cette intertextualité évidente s'accompagne ainsi une référence par l'image, dans la mesure où Jean Bruller – qui illustre le récit d'André Maurois – dessine l'île avec une nette dominante de rose.

Dans la production éditoriale de Paul Hartmann destinée à la jeunesse, on retrouve cette inspiration graphique nouvelle à travers l'usage de deux techniques et esthétiques modernes : la technique cinématographique et l'esthétique de la bande dessinée. Ainsi, en premier lieu, lorsqu'il édite en 1933 l'album de Samivel *Parade des Diplodocus*, il laisse à voir dès la couverture la modernité que l'ouvrage renferme. En effet, on y retrouve une formule empruntée à ce média actuel qu'est le cinéma, Paul Hartmann se faisant alors le réalisateur d'une histoire dans laquelle il met en scène deux acteurs :

PAUL HARTMANN éditeur présente... SAMOVAR et Baculot dans...
PARADE des diplodocus.

A travers cet album, comme à travers *Le Mariage de Monsieur Lakonik*, édité par Paul Hartmann en 1931, on retrouve un mouvement graphique proche de la bande dessinée. Avant tout, il paraît nécessaire de rappeler que l'édition de bande dessinée se développe considérablement en France depuis la seconde moitié des années vingt. En effet, c'est en 1925 qu'Alain Saint-Ogan introduit *Zig et Puce*, s'accompagnant d'une innovation majeure dans la mesure où l'on observe l'emploi systématique de la bulle. Hergé s'inspire par ailleurs du graphisme de ce dernier lorsqu'il commence à mettre en scène *Les Aventures de Tintin* pour *Le Petit Vingtième*¹¹ en 1929, qui seront par la suite éditées sous forme d'albums par Casterman en 1934. C'est également cette année là qu'arrive en France le *Journal de Mickey*, événement majeur dans l'histoire de la presse française destinée à la jeunesse.

Ici, les deux albums sont composés d'une succession de vignettes ou de cases, qui forment une continuité temporelle. On remarque ainsi une sorte de sequentialité propre à la bande dessinée : l'histoire des personnages se développe

¹⁰ Voir 2.1.2 : *Le personnage-enfant* : une nouvelle liberté d'expression et d'action

¹¹ *Le Petit Vingtième* est plus précisément le supplément de bande dessinée du journal *Le Vingtième Siècle*. Hergé y publie *Les Aventures de Tintin* pour la première fois en janvier 1929, avant de les faire paraître sous la forme de l'album en 1930. Ce sont les *Éditions du Petit Vingtième* qui publient les trois premiers albums de cette série, éditée par la suite par Casterman.

case après case, chaque image passant son témoin à la suivante. C'est ainsi que dans *Le Mariage de Monsieur Lakonik*, Jean Bruller s'attache à créer une image unique en jouant sur la continuité ou la symétrie de deux vignettes qui se suivent. Par ailleurs, ce dernier semble introduire un système de langage iconique, lorsqu'il affiche une image à l'intérieur même d'une bulle comme représentation des pensées du protagoniste.

Cependant, on constate que le texte ne trouve pas sa place au sein de l'image et reste placé de manière systématique sous la vignette. Il en est de même pour Samivel, qui offre tout de même plus de liberté à son texte, puisque celui-ci entoure véritablement les cases de son album. Dans un jeu d'alternance, il est disposé parfois en dessous de l'image, parfois sur son côté droit, puis son côté gauche, avant de reprendre sa place initiale.

Pour finir, il semblerait que certains ouvrages édités par Alfred Tolmer soient réalisés sous l'influence de l'esthétique Art déco. En effet, ce mouvement artistique se développe pleinement dans les années vingt et est ainsi contemporain de sa production éditoriale pour la jeunesse. De même, on sait que l'illustrateur Jack Roberts puise dans cette inspiration graphique pour la confection de catalogues de grandes enseignes telles que Le Printemps et les Galeries Lafayette, comme pour la création d'affiches chez l'éditeur de musique Lucien Brulé¹². Ainsi à travers les trois livres qu'il édite, on observe des illustrations très épurées, aux formes simples et à l'aspect géométrique.

Ainsi, aux mains d'Alfred Tolmer et de Paul Hartmann, le livre pour enfants devient un objet porteur d'une inspiration nouvelle, fruit d'un travail de recherche pour l'ouvrir à la modernité. Dans un souci de créer des livres d'une haute tenue éditoriale, ces deux éditeurs élargissent les frontières du genre en y introduisant des formes et des éléments qui traduisent une volonté d'innover. Ils généralisent l'usage de la couleur, à laquelle ils confèrent par ailleurs une dimension symbolique. De même, les illustrations offertes au jeune lecteur se font soit le relais d'un patrimoine artistique, soit le reflet d'un mouvement alors en plein essor.

¹² Le travail de Jack Roberts pour les Éditions Lucien Brulé est mis en ligne sur le site <www.imagesmusicales.be>

3.1.2 Redéfinition des formats et du rôle des images

Alfred Tolmer et Paul Hartmann bouleversent également l'espace visuel du livre pour enfant en adoptant de nouveaux formats, leur permettant de mettre en oeuvre une mise en page moderne et de ré-inventer la relation entre le texte et l'image. Cette dernière rompt avec ses cadres et se déploie à travers le livre, livrant son propre message, parfois en toute autonomie par rapport au texte.

C'est pendant cette période de l'entre-deux-guerres en France qu'émerge, plus particulièrement dans les éditions bibliophiliques, le format carré. Bien qu'il apparaisse dès la fin du XIX^e siècle, il n'est véritablement adopté qu'au lendemain de la Première Guerre Mondiale, dans la mesure où il répond parfaitement à la recherche de formes nouvelles dans la conception de livres pour la jeunesse. En effet, comme l'écrit Isabelle Nières-Chevrel¹³, « ce format marque une rupture avec la tradition, il est là pour affirmer l'entrée du livre dans la modernité ».

Le premier à adopter ce format carré de manière magistrale est Edy-Legrand. Lorsqu'il signe l'entière réalisation de *Macao et Cosmage* en 1919, il fait de cet ouvrage un livre pionnier, un modèle d'innovation et de renouvellement du graphisme du livre pour enfant. C'est par ailleurs ce que met en lumière Michel Defourny, qui écrit la préface de l'album, réédité par Circonflexe en 2000 :

[...] Qualifiés parfois de rousseauistes, les aspects idéologiques que sous-tendent *Macao et Cosmage* ont souvent été relégués au second plan par la critique, surtout sensible au bouleversement qu'introduit le premier livre d'Edy Legrand dans le monde de l'édition jeunesse. Voici en effet une œuvre qui privilégie explicitement le visuel, annonçant dès 1919, l'album contemporain pour enfants.

[...] Et, comme pour rendre manifeste son intention, Edy Legrand rompt avec la page rectangulaire qui règne depuis toujours sur le livre. Le jeune peintre opte pour un format carré qui lui permet de renégocier les rapports texte/image : le texte calligraphié est même devenu composante d'une image qui affirme son droit à l'espace.

C'est ainsi qu'Alfred Tolmer, acteur à part entière dans ce bouleversement des canons du livre pour enfant, adopte également cette forme dès 1924. En effet, il édite *Histoire aventureuse de Ludovic, le joli canard vert* dans un format carré de vingt centimètres sur vingt, tout comme *L'Ile Rose* qui mesure vingt-trois

¹³ ISABELLE NIÈRES-CHEVREL, *Introduction à la littérature de jeunesse*. Paris : Didier Jeunesse, 2009, p. 122.

centimètres sur vingt-trois, et pour finir *Céleste l'hippopotame rose*, de dix-huit centimètres sur dix-huit. Ces ouvrages sont alors considérés comme les plus représentatifs d'une volonté audacieuse de transformer le support même du récit. Toutefois, outre ces trois oeuvres, on peut estimer que de manière générale, Alfred Tolmer favorise le format carré dans l'ensemble de sa production éditoriale pour l'enfance, délaissant le traditionnel rectangle.

<i>Les musiques de la guerre : Hymnes alliés</i> (1915)	33 x 30 cm
<i>La croisière blanche ou l'expédition de Moko-Moka-Kokola</i> (1928)	17,5 x 18,5 cm
<i>Petite histoire de La Fayette</i> (1929)	22 x 24 cm
<i>Bolivar le libérateur</i> (1929)	21 x 24 cm
<i>Napoléon</i> (1929)	21 x 24,5 cm
<i>Petite histoire de l'aviation : depuis que l'homme a des ailes</i> (1930)	23 x 22 cm

Tableau 3 : Dimensions des livres illustrés et des albums édités par Alfred Tolmer, classés chronologiquement selon leur date de publication.

Paul Hartmann, quant à lui, conserve la tradition de la forme rectangulaire, mais édite des albums dans de grands formats, laissant l'image se déployer sur une large surface. Les deux exemples les plus significatifs sont très certainement les deux albums de Samivel publiés en 1933 et 1935 : *Parade des Diplodocus* et *Les Blagueurs de Bagdad*, de vingt-huit centimètres et demi, sur vingt-cinq centimètres.

Ainsi, qu'il s'agisse d'un format carré ou d'un vaste rectangle, le point commun de ces deux formes est d'offrir à l'image une plus grande place et une plus grande autonomie. En ce sens, on assiste à une organisation nouvelle de la relation

3. BOULEVERSEMENT DE L'ESPACE VISUEL DU LIVRE

traditionnelle entre le texte et l'image, dans laquelle cette dernière est nettement valorisée.

Dans la tradition du livre illustré, on observe que l'image trouve sa place dans le texte à travers des emplacements principaux. En effet, il s'agit premièrement du frontispice, c'est-à-dire d'une illustration qui vient décorer la page de titre ; mais elle peut également marquer l'ouverture d'un chapitre à travers le bandeau et le fermer à travers le cul-de-lampe. Puis, à l'intérieur même d'un chapitre, elle peut s'organiser en vignettes ou bien illustrer une pleine page. Par cette configuration, il semble évident que texte et image n'ont pas un statut équivalent. Les possibilités qu'offre l'image sont alors niées au profit d'une simple fonction de décoration.

Alfred Tolmer et Paul Hartmann offrent quant à eux une certaine autonomie à l'image, qui sort de ses cadres, se déploie sur la surface du livre, jusqu'à illustrer une double page, rompre la continuité du texte et délivrer son propre message. De même, elle joue avec le regard du lecteur, instaurant un jeu rythmique dans sa lecture.

C'est ainsi qu'en premier lieu, on observe que chacun des deux éditeurs introduit l'illustration en double page. En effet, en 1931, Paul Hartmann publie *Les jumeaux de Vallangoujard*, dans lequel Berthold Mahn exploite de manière innovante la couverture intérieure du livre. A travers cet espace qui figure avant la page de titre, l'illustrateur dessine une large frise mettant en scène certains passages du récit de Georges Duhamel. Par cette inspiration nouvelle dans la mise en page, l'imagination du jeune lecteur est ainsi sollicitée, dans la mesure où cette série de dessins l'amène à inventer l'histoire des deux héros, avant même d'entamer la lecture. On observe par ailleurs le même procédé dans l'ouvrage que Paul Hartmann publie en 1933, *Le drôle*, de François Mauriac. En effet, Madeleine Charléty utilise ce même espace de la couverture intérieure pour exposer au lecteur une succession de portraits du protagoniste.

Cette large surface de la double page permet à l'artiste de s'adonner à un véritable travail de composition, comme le fait Edy-Legrand lorsqu'il illustre *Les Lunettes du lion* pour Paul Hartmann. En effet, la scène dans laquelle l'éléphant pénètre dans la ville et sème le désordre sur son passage foisonne de détails et l'oeil du lecteur doit s'arrêter longuement sur ce dessin pour en saisir tous les mouvements.

Alfred Tolmer, quant à lui, pousse cette exploitation innovante de la double page encore plus loin, notamment dans *L'île Rose*. En effet, non seulement cet

espace fonctionne comme une pause dans le récit, mais est également le lieu d'une union originale entre le texte et l'image. Ainsi, en premier lieu, l'oeil du lecteur tombe sur une double page dans laquelle les petits héros de l'histoire de Charles Vildrac sont présentés sous forme de portraits, à travers la même entreprise de familiarisation que l'on pouvait observer dans *Le Drôle* illustré par Madeleine Charléty.

Toutefois, il convient surtout de s'arrêter sur deux doubles pages, qui, par leur fonction informative, viennent compléter la narration. Il s'agit premièrement de la carte de l'île, qui ouvre le livre puisqu'elle est placée avant la page de titre. Comme une carte que l'enfant a l'habitude de voir dans un manuel de géographie, celle-ci est accompagnée d'un titre et d'une légende. Ainsi, on constate que texte et image fusionnent et occupent le même espace afin de fournir une information complémentaire au récit. En ce sens, elle offre au lecteur une vue d'ensemble de la scène sur laquelle se déroule l'histoire, et fonctionne comme un guide auquel il peut se référer pendant sa lecture.

De même, Edy-Legrand marque une pause dans le récit en illustrant sur une double page un nouveau plan, celui du Grand Koraa; c'est-à-dire de l'avion à bord duquel Tifernand embarque pour rejoindre la colonie. Il s'agit là d'apporter une information technique sur les diverses parties qui composent l'avion, qui n'est pas donnée directement dans la narration. Comme pour la carte de l'île, ce plan mêle texte et image. Par un système de flèches, le dessin est relié au terme technique auquel il renvoie¹⁴.

L'image peut également porter son propre message dans une configuration autre que celle de la double page. Ainsi dans *Patapoufs et Filifers*, si l'illustration se déploie moins sur la surface du livre, pour rester dans les cadres de la vignette, elle raconte malgré tout une histoire en toute autonomie par rapport à la narration. En effet, ce qu'il y a de significatif dans cette oeuvre c'est qu'elle porte en elle un double discours. Au récit d'André Maurois se mêle un message porté par l'image. C'est finalement cette dernière qui donne à voir au lecteur les détails de la vie quotidienne chez les Patapoufs et les Filifers, prenant ainsi en charge la description de ce monde parallèle ; tandis que le texte d'André Maurois se compose principalement d'actions et d'interactions entre les personnages. C'est ainsi que l'illustration de la salle d'attente des Filifers raconte une histoire qui se suffit à elle-même, dans la mesure où le texte fait irruption à travers les murs tapissés d'inscriptions. Celles-ci traduisent le rythme de vie effréné des Filifers, confrontés à des interdictions de toutes sortes : « NE PARLEZ PAS AU GARDIEN, vous

¹⁴ Pour voir cette illustration du Grand Koraa, il faut consulter l'article de Cécile Boulaire, « Le Centre de littérature de jeunesse de la Ville de Liège », *Strenae*, n°2, 2011. Disponible sur <<http://strenae.revues.org/409>>

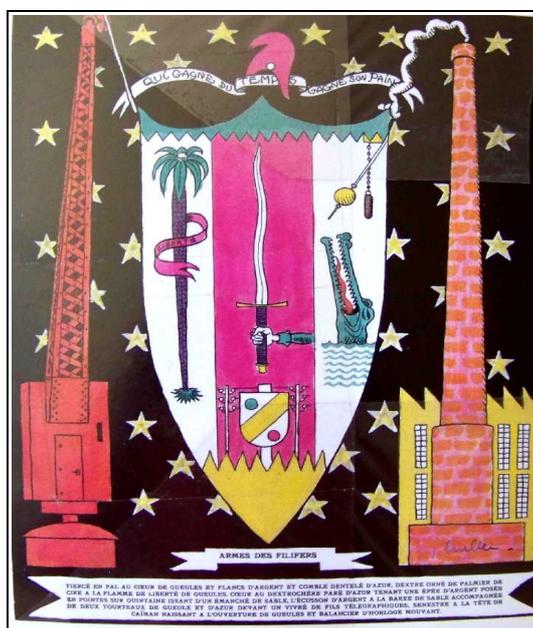
3. BOULEVERSEMENT DE L'ESPACE VISUEL DU LIVRE

perdez votre temps et le sien! », « SOYEZ BREFS, notre temps est aussi précieux que le vôtre! », « DÉFENSE de STATIONNER dans les COULOIRS », « DÉFENSE de s'appuyer sur les MURS »¹⁵. Dans la narration, il n'y a aucune mention de l'existence de cette salle d'attente, ce qui semble prouver que ce dessin est là pour compléter de manière autonome le récit des aventures de Thierry chez les Filifers et la découverte de leur quotidien. En ce sens, le travail de Jean Bruller ne se limite pas à illustrer le texte mais à l'enrichir.

Par ailleurs, le livre est ponctué d'éléments décoratifs qui viennent mettre en perspective la revendication identitaire des Patapoufs et des Filifers. En effet, puisque le récit d'André Maurois met en scène l'histoire de deux peuples qui s'opposent l'un contre l'autre, Jean Bruller le complète en dessinant les timbres et les blasons de chacun des deux clans. Le timbre des Filifers est alors représenté sous forme d'un rectangle vert dont l'allégorie est un homme d'une hauteur et d'une maigreur significatives, tandis que le timbre des Patapoufs consiste en un cercle de couleur rouge, entourant une allégorie marquée par la rondeur. Le même procédé de contraste entre hauteur et rondeur est exploité dans le dessin des blasons des deux peuples, comme on peut le voir ci-dessous :



Armes des Patapoufs¹⁶



Armes des Filifers¹⁷

¹⁵ A propos de Patapoufs et Filifers : exposition, Bibliothèque de l'Heure joyeuse, du 21 septembre au 27 novembre 1999. Paris : Paris Bibliothèques, 1999, p. 23.

¹⁶ Op.cit. (couverture intérieure)

¹⁷ Op.cit. (couverture intérieure)

Pour finir, on observe à travers *L'Île Rose* et *Le Mariage de Monsieur Lakonik*, que l'image instaure un jeu rythmique dans la lecture du livre. En effet, dans ce premier ouvrage, l'image se renouvelle à chaque page, prenant des formes différentes, adoptant des points de vue différents, et illustrant des scènes différentes. Ainsi, Edy-legrand alterne entre des portraits de personnages, des paysages et des scènes de la vie quotidienne, dessinés sous forme de vignettes, plus ou moins grandes, de gros plans fourmillants de détails, ou de vastes panoramiques. Ce renouvellement page après page répond par ailleurs à une logique de corrélation entre le texte et l'image. En effet, comme l'écrit Claude-Anne Parmegiani dans *La revue des livres pour enfants*, « La taille même des illustrations est déterminée en fonction du rythme du récit ; à une dramatisation progressive répond un élargissement de l'ouverture de champ, une amplification de l'image »¹⁸.

Dans *Le Mariage de Monsieur Lakonik*, Jean Bruller instaure quant à lui un jeu de mouvements à travers l'image. En effet, l'illustrateur change à plusieurs reprises l'angle de vue de ses dessins, donnant ainsi l'impression au lecteur de changer de poste d'observation au cours de sa lecture. Ainsi, il alterne entre plongées, contre-plongées et vues de plein pied.

3.2 DES ÉDITIONS D'ART POUR L'ENFANCE : UN TRAVAIL D'UNE HAUTE TENUE ÉDITORIALE

En parallèle de ces libertés graphiques qui investissent le livre pour enfants, on observe que les ouvrages édités par Alfred Tolmer et Paul Hartmann vont à contre-courant d'une production qui tend à se normaliser et à perdre en qualité dans les années vingt et les années trente. Ainsi, grâce à leur savoir-faire d'artisans, ils réintègrent la fabrication du livre pour enfant dans une tradition d'impression et de coloriage artisanale, créant ainsi pour la jeunesse des éditions d'art. Celles-ci se caractérisent désormais par leur rareté, dans la mesure où elles ont été pour la plupart soumises à des rééditions restreintes.

¹⁸ CLAUDE-ANNE PARMEGIANI, « La belle ouvrage : Edy-Legrand, illustrateur de Vildrac », *La revue des livres pour enfants*, n°141 : numéro spécial, 1991, p. 61.

3.2.1 Contre la normalisation des collections

Durant l'entre-deux-guerres en France on observe que le livre pour enfant devient une marchandise dont la fabrication est dictée par une recherche de la rentabilité et du profit. A ceci s'ajoute un développement des techniques amorcé déjà depuis le début du XX^e siècle, venant affaiblir une production artisanale du livre. C'est dans ce contexte que les collections bon marché se développent et se multiplient, entraînant avec elles une forme de normalisation du livre de jeunesse.

A titre d'exemple, l'éditeur Louis Hachette crée en 1923 *La Bibliothèque verte*, une collection à fort tirage originellement destinée aux garçons. Annie Renonciat¹⁹ nous informe par ailleurs que dans un choix éditorial préférant la quantité à la qualité, Hachette s'équipe de rotatives pour l'impression des ouvrages de sa collection. En effet, l'intérêt de cette presse est qu'elle permet d'imprimer en grandes quantités. Ainsi, les livres qui composent *La Bibliothèque verte* dans les années vingt sont cartonnés de manière mécanique, composés de papier de faible qualité, et renfermant un nombre restreint d'illustrations, principalement en noir et blanc.

A travers cette normalisation progressive du livre de jeunesse, l'aspect esthétique de la mise en page et la qualité du support sont clairement négligés au profit d'une recherche de la rentabilité. C'est ainsi qu'on observe un mouvement de réaction contre cet appauvrissement graphique dans lequel s'inscrivent Alfred Tolmer et Paul Hartmann qui créent des éditions d'art pour l'enfance.

En s'inspirant des éditions bibliophiliques destinées aux adultes, ils renforcent la valeur esthétique des livres qu'on donne à lire aux enfants, qu'ils conçoivent comme une totalité, un ensemble cohérent unissant le texte, l'image et le support. A ce propos, Jean Bruller écrit en 1931 dans la revue *Arts et Métiers Graphiques*²⁰:

Un livre de premier ordre sera un livre dans lequel la valeur du texte, de la typographie et de l'illustration sont toutes les trois de premier ordre... Un livre peut réunir ces trois qualités, mais faute d'une unité, d'un ciment qui lui donne vie, n'être seulement qu'un beau cadavre.

¹⁹ ANNIE RENONCIAT, « Livres illustrés et albums, 1900-1945 » dans *Livres d'enfance, livres de France : The changing face of children's literature in France*. Paris : Hachette Jeunesse, 1998, p. 81.

²⁰ Il nous a été impossible de retrouver la source exacte de cette citation, qui est retranscrite dans la quatrième de couverture du livre *A propos de Patapoufs et Filifers : exposition, Bibliothèque de l'Heure joyeuse, du 21 septembre au 27 novembre 1999*. Paris : Paris Bibliothèques, 1999.

Afin de mettre dans les mains de la jeunesse des livres qui concentrent une telle unité, Alfred Tolmer et Paul Hartmann usent donc de leur savoir-faire d'artisans.

3.2.2 La place du « métier » : artisanat du livre

En premier lieu, on observe que pour la conception d'un certain nombre de leurs livres, Alfred Tolmer et Paul Hartmann ne se contentent pas d'un tirage sur des papiers français. Ils utilisent également de grands papiers importés, suivant ainsi une sorte de hiérarchie des papiers qui s'instaure dans les milieux bibliophiliques²¹. En effet, pour chacun de ces livres, aux centaines d'exemplaires tirés sur vélin d'Arches ou vélin de Rives s'ajoutent en nombre plus restreint des exemplaires tirés sur Japon ou Hollande.

Le choix du papier est alors considéré comme un élément fondamental dans la création d'une édition d'art à la portée de l'enfance. Bien loin d'un tirage de masse sur un support de basse qualité, Alfred Tolmer et Paul Hartmann éditent leurs ouvrages dans de faibles quantités. En effet, en produisant des ouvrages sur plusieurs catégories de beaux papiers souples et soyeux, dont certains sont accompagnés de dessins ou de croquis originaux numérotés, ils élèvent le livre pour enfant à la hauteur de livres de bibliophilie.

Ce choix d'un tirage très restreint fait aujourd'hui de la production d'Alfred Tolmer et de Paul Hartmann une production qui se veut précieuse et rare ; et s'ancre ainsi dans un versant du livre pour enfant de plus en plus considéré comme un objet patrimonial qu'il faut préserver.

<p><i>L'Ile Rose</i> Alfred Tolmer, 1924.</p>	<ul style="list-style-type: none"> - exemplaires numérotés sur papier aquarelle. - 100 exemplaires numérotés sur pur fil Lafuma. - 100 exemplaires numérotés sur Hollande Van Gelder. - 50 exemplaires numérotés sur Japon impérial, accompagnés d'un dessin original.
---	--

²¹ Pour aller plus loin, il faut lire le très beau livre de PASCAL FULACHER, *Six siècles d'art du livre : de l'incunable au livre d'artiste*. Paris : Citadelles & Mazenod : Musée des lettres et manuscrits, 2012, p.184.

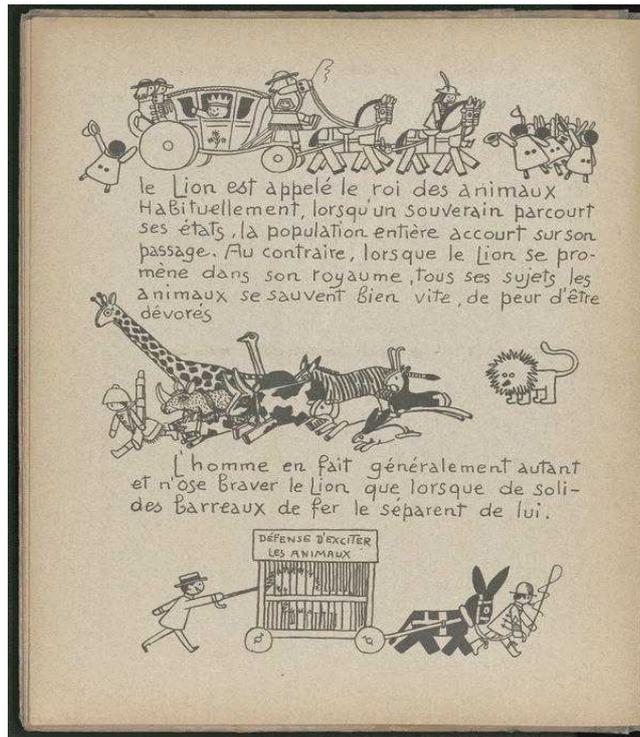
3. BOULEVERSEMENT DE L'ESPACE VISUEL DU LIVRE

<p><i>Puck, lutin de la colline</i> Paul Hartmann, 1930.</p>	<p>- 285 exemplaires numérotés sur Vélin de Rives blanc.</p>
<p><i>Patapoufs et Filifers</i> Paul Hartmann, 1930.</p>	<p>- 240 exemplaires numérotés sur Vélin d'Arches. - 50 exemplaires sur Hollande Van Gelder avec un croquis numéroté. - 25 exemplaires sur Japon impérial avec un croquis et un dessin numérotés.</p>
<p><i>Les Jumeaux de Vallangoujard</i> Paul Hartmann, 1931.</p>	<p>- 280 exemplaires sur Vélin d'Arches. - 30 exemplaires sur Japon impérial avec un dessin original.</p>
<p><i>Les lunettes du lion</i> Paul Hartmann, 1932.</p>	<p>- 125 exemplaires numérotés sur Vélin d'Arches. - 20 exemplaires numérotés sur Japon.</p>

Tableau 4 : Les différents exemplaires connus à ce jour pour l'impression de cinq livres classés chronologiquement par leur date de parution.

À des esthétiques modernes²², Alfred Tolmer – et dans une moindre mesure Paul Hartmann – associent également des techniques artisanales, fruits du savoir ancestral de l'imprimerie, donnant naissance à des compositions soignées. Ainsi, en premier lieu, on observe que le texte de trois ouvrages édités par Alfred Tolmer est calligraphié de la main de l'artiste. Il s'agit en effet d'André Hellé qui compose *Grosses bêtes et petites bêtes* en 1912 et *Histoire d'une boîte à joujoux* en 1926 ; puis de Jack Roberts et son chef d'oeuvre *La croisière blanche ou l'Expédition Moko-Moka-Kokola*, réalisé en 1928.

²² Voir 3.1.1 : Des techniques et esthétiques nouvelles qui élargissent le genre



HELLÉ, André, *Grosses bêtes et petites bêtes*.
 Paris : Tolmer, 1912.²³

De même, tandis qu'Alfred Tolmer favorise le coloris au pochoir²⁴ pour la grande majorité de ses livres pour la jeunesse, Paul Hartmann quant à lui édite des ouvrages dans lesquels les illustrations sont réhaussées à l'encre de chine, à la plume²⁵. C'est en ce sens qu'on peut arguer que ces deux éditeurs renouent avec une tradition artisanale pour la confection du livre, à travers un travail soigné et minutieux.

Par ailleurs, Alfred Tolmer met toute sa créativité et son savoir-faire d'artisan dans la conception du *Petit Elfe ferme l'oeil*, livre-objet, et de *La Croisière blanche ou l'Expédition de Moko-Moka-Kokola*, livre animé. En effet, en premier lieu, c'est en 1924 qu'il édite un livre-boîte à partir du célèbre conte d'Andersen. Lithographié et colorié à la main par André Hellé, il renferme une partition ornée de vignettes ainsi qu'un cahier à découpes dont les vingt-quatre illustrations sont réalisées au pochoir, comme à l'accoutumée. Cette oeuvre réfléchie et raffinée rappelle que dès les années vingt, Tolmer introduit au sein de sa maison un atelier de cartonnage artisanal, visant à confectionner des boîtes et des coffrets pour des parfumeurs et des confiseurs. Pour finir, en 1928, c'est Jack Roberts qui réalise *La*

²³ Source : Library of Congress

²⁴ Pour le coloris au pochoir, les couleurs sont passées soit au pinceau soit à la brosse, soit par superposition, soit par alternance, les unes après les autres.

²⁵ *A propos de Patapoufs et Filifers : exposition, Bibliothèque de l'Heure joyeuse, du 21 septembre au 27 novembre 1999*. Paris : Paris Bibliothèques, 1999, p. 17.

3. BOULEVERSEMENT DE L'ESPACE VISUEL DU LIVRE

Croisière blanche ou l'Expédition de Moko-Moka-Kokola, considéré comme un livre animé dans la mesure où sa composition repose sur un jeu de système. En effet, dans certaines pages de ce volume sont insérés des sujets découpés, et l'enfant peut en fin de lecture, s'amuser avec une pièce mobile en forme d'alligator, fixé par un rivet. Dans son ouvrage *Livres animés : Du papier au numérique*²⁶, Gaëlle Pelachaud écrit :

Cet ouvrage est plus qu'un livre à système, Jack Roberts crée une page totalement innovante, joue sur la matité des pochoirs des personnages découpés, dont le noir et le rouge profonds tranchent sur le reste du décor lithographié.

3.2.3 Qu'en est-il des rééditions ?

Comme le met en avant Nic Diament dans son article « De la littérature de jeunesse considérée comme objet patrimonial »²⁷, les livres pour enfants sont soumis à une « très faible pérenité éditoriale » car ils sont peu réédités. Mis à part les classiques de la littérature pour l'enfance, tels que les contes de Perrault ou les romans de la Comtesse de Ségur qui fonctionnent comme des œuvres éprouvées continuellement disponibles, certains grands livres disparaissent de la mémoire éditoriale. Face à ce phénomène d'obsolescence, la maison d'édition MeMo²⁸ a choisi, à travers sa série « les grandes rééditions » de rendre à nouveau disponible des chefs d'œuvres oubliés. Ainsi, aux côtés du célèbre *Baba Yaga*²⁹ illustré par Nathalie Parain et traduit en français par Rose Celli, figurent deux œuvres d'André Hellé : *Drôles de bêtes* et *Histoire d'une boîte à joujoux*, respectivement réédités en 2011 et en 2012. Ils sont alors imprimés « au plus près de leur qualité d'origine », à l'identique des deux albums sortis de l'atelier d'Alfred Tolmer au début du XX^e siècle.

C'est également à l'identique que le Centre national de la bande dessinée et de l'image réédite en 2000 *Le Mariage de Monsieur Lakonik*. Cette édition comporte ainsi le prologue et les trente-huit planches de l'œuvre de Jean Bruller. Cependant,

²⁶ GAELLE PELACHAUD, *Livres animés : Du papier au numérique*. Paris : l'Harmattan, 2010, p. 91.

²⁷ NIC DIAMENT, « De la littérature de jeunesse considérée comme objet patrimonial », *BBF*, n°5, 2004.

²⁸ Les éditions MeMo se présentent dans la rubrique « À propos » de leur site en ces termes : « Les éditions MeMo éditent depuis 1993 des livres d'artistes et d'écrivains pour la jeunesse. Tous nos livres sont mis en pages et édités avec grand soin. Chaque album a sa police, son format et ses couleurs. Notre papier est un papier assez épais, proche du papier à dessin. Il participe à notre désir de créer des livres qui puissent donner à chacun la sensation de tenir quelque chose d'aussi précieux qu'un original et de rendre ces livres accessibles à tous ».

²⁹ ROSE CELLI (trad.), NATHALIE PARAIN (ill.), *Baba Yaga*. Paris : Flammarion, 1932. (Père Castor)

Thierry Groensteen³⁰ indique dans la préface de l'ouvrage qu'il n'a pas été possible de travailler à partir des dessins originaux ; ceux-ci ayant été détruits dans l'incendie de la demeure de l'illustrateur. Cependant, de l'ensemble des productions d'Alfred Tolmer et de Paul Hartmann, seuls ces trois volumes ont fait l'objet d'une réédition fidèle.

En parallèle, on observe que les cinq grands titres que sont *L'Ile Rose*, *Patapoufs et Filifers*, *Les jumeaux de Vallangoujard*, *Les lunettes du lion* et *Le Drôle* ont été très rapidement réédités. De même, trois d'entre eux ont été traduits en d'autres langues et on été réédités en dehors des frontières françaises, bénéficiant ainsi d'une plus large diffusion. En effet, à l'édition de bibliophilie succèdent des éditions moins coûteuses et plus classiques. Dans ces nouvelles versions, soit les illustrations d'origine voient leurs dimensions réduites et leurs couleurs disparaître, soit elles sont remplacées par de nouveaux dessins.

<p><i>L'Ile Rose</i> Alfred Tolmer, 1924.</p>	<ul style="list-style-type: none"> - Paris : Albin Michel, 1929. Illustrations d'Edy-Legrand en noir et blanc. - Paris : Bourrelier, 1954 (Collection Marjolaine). Illustrations de Jean Terles. - Paris : Compagnie des libraires et des éditeurs réunis, 1964 (Club des jeunes amis du livre). Volume comprenant également <i>La Colonie</i>, illustrations de Françoise Estachy. - Paris : Armand Colin-Bourrelier, 1966. Lectures suivies pour le CM1, illustrations d'Hervé Lacoste en noir et en couleurs.
---	--

³⁰ Thierry Groensteen est historien et théoricien de la bande dessinée.

3. BOULEVERSEMENT DE L'ESPACE VISUEL DU LIVRE

	<p>- Paris : Hachette, 1978 (Collection vermeille). Illustrations de Christian Jauffret en noir et en couleurs.</p> <p>- Paris : Thierry Magnier, 2006 (Roman). Sans illustrations.</p>
<p><i>Patapoufs et Filifers</i> Paul Hartmann, 1930.</p>	<p>- Paris : Fernand Nathan, 1967. Illustrations de Jean Bruller en noir et en couleurs.</p> <p>- Paris : Gallimard, 1984 (Collection Folio junior). Illustrations de Jean Bruller en noir et blanc.</p>
<p><i>Les Jumeaux de Vallangoujard</i> Paul Hartmann, 1931.</p>	<p>- Paris : A. Guillot, 1949. Illustrations de Pierre Leroy, gravées sur bois en couleurs par Roger Boyer.</p>
<p><i>Les lunettes du lion</i> Paul Hartmann, 1932.</p>	<p>- Paris : Bourrelier, 1951 (Collection Marjolaine). Illustrations de J-A Cante.</p> <p>- Paris : Armand Colin-Bourrelier, 1966. Lectures suivies pour le CE1, illustrations de Noëlle Lavaivre en couleurs.</p> <p>- Paris : éditions Fabbri, 1990 (Il était une fois). Édition comportant une brochure et une cassette audio, illustrations d'Elisabeth Ferrero en couleurs.</p> <p>- Paris : Rouge et or, 1995 (Bibliothèque Rouge & or). Couverture d'Edy-Legrand et illustrations de Serge Ceccarelli en couleurs.</p>

<p><i>Le Drôle</i> Paul Hartmann, 1933</p>	<p>- Paris : A. Fayard, 1952 (Bibliothèque Bernard Grasset). Gravures sur bois de Louis Jou.</p> <p>- Paris : Hachette, 1961 (Idéal-bibliothèque). Illustrations en noir et en couleurs de Jean Reschofsky.</p> <p>- Bordeaux : les Dossiers d'Aquitaine, 2011. Illustrations en couleurs de Michel Suffran.</p>
--	--

Tableau 5 : Les différentes rééditions de *L'Ile Rose*, *Patapoufs et Filifers*, *Les jumeaux de Vallangoujard*, *Les lunettes du lion* et *Le Drôle*, classées chronologiquement par leur date de parution.

<p><i>L'Ile Rose</i> Alfred Tolmer, 1924.</p>	<p>- New York : Lothrop, Lee & Shepard Co, 1957. Illustrations d'Edy-Legrand, texte traduit par Clarissa B. Cooper.</p>
<p><i>Patapoufs et Filifers</i> Paul Hartmann, 1930.</p>	<p>- New York : Alfred A. Knopf, 1940. Illustrations de Jean Bruller, texte traduit par Rosemary Benet.</p> <p>- Düsseldorf : K. Rauch, 1956. Illustrations et texte traduit par Hans Georg Lenzen.</p>
<p><i>Les lunettes du lion</i> Paul Hartmann, 1932.</p>	<p>- Au Japon : Shincho-sha, 1951. Illustrations de Yoshizo Wada, texte traduit par Tatsuke.</p> <p>- New York : Coward-Mc Cann, Inc, 1969. Illustrations de Noëlle Lavaivre, texte traduit par Regina McDonnell.</p>

3. BOULEVERSEMENT DE L'ESPACE VISUEL DU LIVRE

	- Madrid : Editorial Bruno, 1994. Illustrations d'Ana Escriv, texte traduit par Juan Luis Herrero.
--	--

Tableau 6 : Les différentes traductions et adaptations en langues étrangères de *L'Ile Rose*, *Patapoufs et Filifers* et *Les lunettes du lion*, classées chronologiquement par leur date de parution.

Ainsi, en nous penchant cette fois sur l'aspect graphique des livres édités par Alfred Tolmer et Paul Hartmann, aussi bien dans le rapport à l'illustration que dans la fabrication même du livre, on observe une constante volonté d'en élever la qualité artistique. En effet, chacun des deux hommes s'ancre dans un mouvement oscillant entre techniques artisanales dans la création du livre et recherches graphiques nouvelles. Ces éditions que l'on peut considérer comme des éditions d'art pour l'enfance apparaissent alors comme des créations originales ; d'autant que pour la plupart, elles ne trouvent pas dans leurs rééditions la fusion des talents qui s'est accomplie au sein de l'atelier d'Alfred Tolmer et de la maison Hartmann.

CONCLUSION

L'étude des ouvrages édités par Alfred Tolmer et Paul Hartmann nous a permis de comprendre plus amplement le rôle qu'ils ont joué dans le renouvellement et l'évolution du livre pour enfant en France, au cours de l'entre-deux-guerres.

En effet, dans les diverses études qui ont été menées sur ce sujet, leurs noms tendent à s'effacer derrière le renom de certains grands éditeurs ou groupes d'éditions, tels que Paul Faucher³¹, Gallimard ou Hachette. Si Alfred Tolmer est encore très largement reconnu en France, et dans une moindre mesure, dans les pays Anglo-saxons, c'est principalement grâce à ses créations publicitaires pour le commerce de luxe. De même, le nom de Paul Hartmann reste particulièrement lié au *Mercur de France*, qu'il dirige dès 1945. Cependant, l'incursion des deux hommes dans l'édition du livre pour enfants ne jouit pas d'une telle résonance.

C'est pourquoi il nous a paru intéressant dans un premier temps de reconstituer le catalogue de leurs ouvrages destinés à l'enfance et de retracer leurs diverses collaborations afin de comprendre leurs démarches et de les faire dialoguer. Ce travail constitue une approche, et si nous nous sommes employés à donner des éclairages variés sur la création de ces livres, il conviendrait de les pousser à maturité et de les explorer plus amplement. En effet, chaque volume édité mériterait une analyse approfondie, de même qu'il serait enrichissant d'en apprendre plus sur la vie des deux hommes au sein de leurs maisons. Cependant, si une majeure partie des albums édités par Alfred Tolmer est aujourd'hui peu accessible³², les archives de Paul Hartmann ont quant à elles disparu lorsqu'il a cessé ses activités d'éditeur.

Reste que ce mémoire ancre leurs travaux dans un contexte éditorial et de manière plus large dans un contexte historique, dans la mesure où les événements qui agitent la France aux prémices du XX^e siècle changent le regard porté sur l'enfance. En parallèle, cette étude propose un aperçu général des livres qu'Alfred Tolmer et Paul Hartmann éditent, à la fois sous l'angle du lisible – à travers les enjeux pédagogiques et idéologiques portés par le récit – et du visible, c'est-à-dire

³¹ Paul Faucher est libraire chez Flammarion lorsqu'en 1931 il lance la série des albums du Père Castor. En s'entourant d'une pléiade d'artistes originaires des pays de l'Est dont les plus emblématiques sont Nathalie Parain ou Feodor Rojankovsky, il édite des livres variés : des contes, des albums d'activités et des albums à visée documentaire. A travers son désir de rendre les images et les textes plus accessibles aux enfants, Paul Faucher s'inscrit dans une démarche pédagogique et dans un projet ludique, qui lui permettra de connaître un succès remarquable.

³² Certainement parce qu'ils ont été tirés en peu d'exemplaires.

de la contemplation d'un objet qui allie recherches graphiques et création artisanale soignée.

Bien qu'il soit d'une envergure toute relative, il s'agit également, à travers ce travail, de s'inscrire dans un mouvement très récent de légitimation du livre pour enfants. En effet, l'étude des ouvrages édités par Alfred Tolmer et Paul Hartmann révèle qu'ils peuvent être le support d'une véritable expression artistique. De même, par leur rareté, et leur caractère précieux, ces livres tendent à s'inscrire dans une dimension patrimoniale qui leur a longtemps été niée. Dans la mesure où ils sont nés d'une aspiration à la nouveauté, d'une volonté commune de rendre l'art accessible à l'enfance, et d'une association harmonieuse d'éditeurs, d'auteurs et d'illustrateurs, il apparaît que ces livres doivent faire l'objet d'une plus ample considération.

Contre leur caractère inévitablement vulnérable et fragile, souvent malmenés aux mains des plus petits puis délaissés au sortir de l'enfance, les livres pour enfants méritent cependant d'être liés non seulement à un réflexe de préservation, mais également de valorisation. Et leur consacrer un travail de recherche est sans doute une façon d'y contribuer.

Sources

- ***Ouvrages édités par Alfred Tolmer***

EDY-LEGRAND, *Petite histoire de la Fayette*. Paris : Tolmer, 1929.

EDY-LEGRAND, *Voyages et glorieuses découvertes des grands navigateurs et explorateurs français*. Paris : Tolmer, 1921.

HELLÉ, André, *Grosses bêtes et petites bêtes*. Paris : Tolmer, 1912.

VILDRAC, Charles, EDY-LEGRAND (ill.), *L'Ile Rose*. Paris : Tolmer, 1924.

- Les rééditions :

HELLÉ, André, *Histoire d'une boîte à joujoux*. Paris : MeMo, 2012.

VILDRAC, Charles, JAUFFRET, Christian (ill.), *L'Ile Rose*. Paris : Hachette, 1978. (Collection vermeille)

- ***Ouvrages édités par Paul Hartmann***

DUHAMEL, Georges, MAHN, Berthold (ill.), *Les jumeaux de Vallangoujard*. Paris : Paul Hartmann, éditeur, 1931. (Les grands écrivains pour les petits enfants)

KIPLING, Rudyard, VALLETTE, Jacques (trad.), BRULLER, Jean (ill.), *Puck, lutin de la colline*. Paris : Paul Hartmann, éditeur, 1931.

MAURIAC, François, CHARLÉTY, Madeleine (ill.), *Le drôle*. Paris : Paul Hartmann, éditeur, 1933. (Les grands écrivains pour les petits enfants)

MAUROIS, André, BRULLER, Jean (ill.), *Patapoufs et Filifers*. Paris : Paul Hartmann, éditeur, 1930. (Les grands écrivains pour les petits enfants)

- Les rééditions :

BRULLER, Jean, *Le Mariage de Monsieur Lakonik*. Angoulême : Centre national de la bande dessinée et de l'image, 2000. (La bibliothèque du 9e art)

KIPLING, Rudyard, LACASSIN, Francis (trad.) « Ce chien, ton serviteur » dans *Œuvres complètes*. Paris : R. Laffont, 1989. (Bouquins)

MAUROIS, André, BRULLER, Jean (ill.), *Patapoufs et Filifers*. Paris : Gallimard, 1984. (Collection Folio junior)

VILDRAC, Charles, CECCARELLI, Serge (ill.), *Les lunettes du lion*. Paris : Rouge et or, 1995. (Bibliothèque rouge et or)

• *Autres livres pour enfants consultés*

CAUMERY, PINCHON, Joseph (ill.), *Bécassine pendant la Grande Guerre*. Paris : Gautier-Languereau, 1982.

CAUMERY, PINCHON, Joseph (ill.), *Bécassine pendant la guerre*. Paris : Gautier et Languereau, Editeurs, 1916. (Albums de Bécassine)

EDY-LEGRAND, *Macao et Cosmage ou l'expérience du bonheur*. Paris : Circonflexe, 2000. (Aux couleurs du temps)

HANSI, *Paradis Tricolore : Petites villes et villages de l'Alsace déjà délivrée, un peu de texte et beaucoup d'images pour les petites enfants alliés*. Paris : H. Floury, éditeur, 1918.

HELLÉ, André, *L'alphabet de la Grande Guerre, 1914-1916 : pour les enfants de nos soldats*. Paris : Berger-Levrault, 1916.

HELLÉ, André, DEBUSSY, *La boîte à joujoux*. Paris : A. Durand & Fils, Editeurs, 1913.

HERGÉ, *Tintin au Congo*. Paris : Casterman, 1955. (Collection Hergé. Les Aventures de Tintin et Milou)

HETZEL, Pierre-Jules, FROELICH, Lorenz (ill.), *Mademoiselle Lili à Paris*. Paris : Hetzel, 1890. (Bibliothèque d'éducation et de récréation)

HINZELIN, Émile, KAUFFMANN (ill.), *Légendes et contes d'Alsace*. Paris : Fernand Nathan, 1932. (Contes et légendes)

JACQUIN, Joseph, FABRE, Aristide, MORIN, Henry (ill.), *Petits héros de la grande guerre*. Paris : Hachette, 1918.

RABIER, Benjamin, *Les Méaventures d'un chien*. Paris : J. Tallandier, 1907.

RABIER, Benjamin, *Les Tribulations d'un chat*. Paris : J. Tallandier, 1908.

SCHALLER-MOUILLOT, Charlotte, *Histoire d'un brave petit soldat*. Berger-Levrault, 1915.

VILDRAC, Charles, TERLES, Jean (ill.), *La colonie*. Paris : Bourrelier, 1955. (collection Marjolaine)

- *Autres sources*

BERRY, Marcel, *Une semaine avec...(CM)*. Paris : Hachette, 1938.

GUERARD, Françoise et SORIANO, Marc, « Le point de vue des auteurs », *Enfance*, 9, n°3, 1956.

« L'Exposition de l'Enfance », *Revue de l'Enseignement, Primaire et Primaire Supérieur*, 37, n°6, 1926.

Bibliographie

• *Ouvrages généraux et articles sur la littérature de jeunesse*

BOULAIRE, Cécile, « Le Centre de littérature de jeunesse de la Ville de Liège », *Strenæ*, n°2, 2011. Disponible sur <<http://strenae.revues.org/409>>. Consulté le 29 mars 2013.

BOULAIRE, Cécile (dir.), *Le livre pour enfants : regards critiques offerts à Isabelle Nières-Chevrel*. Rennes : Presses universitaires de Rennes, 2006. (Interférences)

BOYER-VIDAL, Marie-Françoise, MANSON, Michel et MARCOIN Francis, *Trois siècles de publications pour la jeunesse, du XVIII^e au XX^e siècle au Musée national de l'éducation*. Lyon : Institut national de recherche pédagogique, 2008.

DIAMENT, Nic, « De la littérature de jeunesse considérée comme objet patrimonial », *BBF*, n°5, 2004. Disponible sur <<http://bbf.enssib.fr/consulter/bbf-2004-05-0065-011>>. Consulté le 12 novembre 2012.

DIAMENT, Nic, *Dictionnaire des écrivains français pour la jeunesse : 1914-1991*. Paris : l'École des loisirs, 1993.

DIAMENT, Nic, *Histoire des livres pour les enfants : du Petit Chaperon rouge à Harry Potter*. Paris : Bayard Jeunesse, 2008. (Les Petits guides J'aime lire)

LATZARUS, Marie-Thérèse, « Le livre pour enfants » dans *Encyclopédie française*, tome XVIII : *La civilisation écrite*, JULIEN CAIN (dir.). Paris : Librairie Larousse, 1939.

LÉVÊQUE, Mathilde, *Écrire pour la jeunesse : en France et en Allemagne dans l'entre-deux-guerres*. Rennes : Presses universitaires de Rennes, 2011. (Interférences)

NIÈRES-CHEVREL, Isabelle, *Introduction à la littérature de jeunesse*. Paris : Didier Jeunesse, 2009. (Passeurs d'histoires)

OTTEVAERE-VAN PRAAG, Ganna, *Histoire du récit pour la jeunesse au XX^e siècle (1929-2000)*. Bruxelles : P.I.E.-Peter Lang, 1999.

PERRIN, Raymond, *Littérature de jeunesse et presse des jeunes au début du XXI^e siècle : esquisse d'un état des lieux, enjeux et perspectives : à travers les romans, les contes, les albums, la bande dessinée et le manga, les journaux et les publications destinées à la jeunesse*. Paris : L'Harmattan, 2008.

PERRIN, Raymond, *Un siècle de fictions pour les 8 à 15 ans, 1901-2000 : à travers les romans, les contes, les albums et les publications pour la jeunesse*. Paris ; Torino ; Budapest : L'Harmattan, 2002.

PERROT, Jean, *Du jeu, des enfants et des livres*. Paris : Ed. du cercle de la librairie, 1987. (Bibliothèques)

PERROT, Jean, *Jeux et enjeux du livre d'enfance et de jeunesse*. Paris : Ed. du cercle de la librairie, 1999. (Bibliothèques)

PERROT, Jean, « Recherche et littérature de jeunesse en France », *BBF*, n°3, 1999. Disponible sur <<http://bbf.enssib.fr/consulter/bbf-1999-03-0013-002>> . Consulté le 3 octobre 2012.

RENONCIAT, Annie, « Robert Delpire : l'art d'un éditeur d'art », *Strenæ*, n°1, 2010. Disponible sur <<http://strenae.revues.org/72>> . Consulté le 27 décembre 2012.

RENONCIAT, Annie (dir.), EZRATTY, Vivianne et PATTE, Geneviève (collab.) ; English version by Paul Gould, *Livres d'enfance, livres de France : The changing face of children's literature in France*. Paris : Hachette Jeunesse, 1998.

RENONCIAT, Annie, EZRATTY, Viviane et LÉVÈQUE, Françoise (collab.), *Livre mon ami. Lectures enfantines, 1914-1954*. Paris : Agence culturelle de Paris, 1991.

• *Études sur les auteurs et les illustrateurs du corpus*

DE LA MAR, Alice, *Paul Thévenaz : A Record of his life and Art together, with an essay on style by the artist : and including 107 reproductions of his drawings, paintings and decorative work*. New York : Egmont Arens, 1922.

GIBERT-JOLY, Nathalie, « Jean Bruller, dessinateur et illustrateur de la littérature coloniale pour la jeunesse de l'entre-deux-guerres : de Loulou chez les nègres (1929) à Baba Diène et Morceau-de-Sucre (1937) », *Strenæ*, n°3, 2012. Disponible sur <<http://strenae.revues.org/493>>. Consulté le 5 mars 2013.

MESSIONNIER, Laurence, « André Hellé, le livre des heures héroïques et douloureuses 1914-1915-1916-1917-1918 : l'album entre témoignage et devoir de mémoire, la guerre à hauteur d'enfant », *Témoigner. Entre histoire et mémoire*, n°109, 2011.

PERROT, Jean, « Patapoufs et Filifers : une aubaine pour la théorie » dans *Littérature de jeunesse, incertaines frontières*, NIERES-CHEVREL, Isabelle. Paris : Gallimard Jeunesse, 2005.

A propos de Patapoufs et Filifers : exposition, Bibliothèque de l'Heure joyeuse, du 21 septembre au 27 novembre 1999. Paris : Paris Bibliothèques, 1999.

Charles Vildrac, 1882-1971 : écrire pour l'enfant : exposition organisée par la Bibliothèque municipale l'Heure joyeuse, du 18 septembre au 29 décembre 2001. Paris : Fédération française de coopération entre bibliothèques (FFCB) : Bibliothèque municipale de l'Heure joyeuse, 2001. (Re-découvertes)

La revue des livres pour enfants, n°141 : numéro spécial, 1991 :

MARCOIN, Francis, « Charles Vildrac ou l'utopie ».

PARMEGIANI, Claude-Anne, « La belle ouvrage : Edy-Legrand, illustrateur de Vildrac ».

SORIANO, Marc, « Charles Vildrac et Colette Vivier ou le temps retrouvé ».

- ***Histoire de l'édition, du livre et de l'Heure Joyeuse***

BARBIER, Frédéric, *Histoire du livre*. Paris : Armand Colin, 2000. (Collection U. Histoire)

BOULAIRE, Cécile (dir.), MOLLIER, Jean-Yves (pref.), *Mame : deux siècles d'édition pour la jeunesse*. Rennes : Presses universitaires de Rennes ; Tours : Presses universitaires François Rabelais, 2012. (Perspectives historiques)

CHARTIER, Roger et MARTIN, Henri-Jean (dir.), *Histoire de l'édition française*. Tome 4. *Le livre concurrencé : 1900-1950*. Paris : Fayard : Cercle de la librairie, 1991.

EZRATTY, Vivianne, LÉVÈQUE, Françoise et TENIER, Françoise (collab.), *L'Heure joyeuse : 1924-1994 : 70 ans de jeunesse*. Paris : Agence culturelle de Paris, 1994.

EZRATTY, Vivianne, VALOTTEAU, Hélène, « La création de l'Heure Joyeuse et la généralisation d'une belle utopie », *BBF*, n°1, 2012. Disponible sur <<http://bbf.enssib.fr/consulter/bbf-2012-01-0045-008>>. Consulté le 9 mars 2013.

FULACHER, Pascal, *Six siècles d'art du livre : de l'incunable au livre d'artiste*. Paris : Citadelles & Mazenod : Musée des lettres et manuscrits, 2012.

- ***Esthétique de l'image dans le livre pour enfant***

BENVENUTI, Julie et BOULAIRE, Cécile (dir.), *L'Album illustré pour la jeunesse en France entre 1931 et 1967*. [s.l.] : [s.n], 2005.

CLAVERIE, Jean, CLERC, Christianne et DELESSERT, Etienne (collab.), *Images à la page : une histoire de l'image dans les livres pour enfants*. Paris : Gallimard, 1984.

DANSET-LÉGER, Jacqueline, *L'enfant et les images de la littérature enfantine*. Bruxelles : P. Mardaga, 1980. (Psychologie et sciences humaines)

DURAND, Marion et BERTRAND, Gérard, *L'image dans le livre pour enfants*. Paris : l'École des loisirs, 1975.

GOURÉVITCH, Jean Paul, *Images d'enfance : quatre siècles d'illustration du livre pour enfants*. Paris : Ed. Alternatives, 1994. (Alternatives Graphiques)

PELACHAUD, Gaëlle, *Livres animés : Du papier au numérique*. Paris : L'Harmattan, 2010.

PERROT, Jean (dir.), *Jeux graphiques dans l'album pour la jeunesse*. Créteil : CRDP de l'académie de Créteil – Université Paris-Nord, 1992. (Argos)

RENONCIAT, Annie (collab.), *L'image pour enfants : pratiques, normes, discours*. Poitiers : Maison des sciences de l'homme et de la société, 2003.

RENONCIAT, Annie, *Voir, savoir : la pédagogie par l'image aux temps de l'imprimé, du XVI^e au XX^e siècle*. [sl] : Futuroscope : SCEREN-CNDP-CRDP, 2011. (Patrimoine références)

« L'album, emblème de l'évolution du livre pour enfants ». Disponible sur <<http://http://expositions.bnf.fr/livres-enfants/pedago/albums.pdf>>. Consulté le 7janvier 2013.

Tolmer, *60 ans de création graphique dans l'Ile Saint-Louis*. Paris : Bibliothèque Forney, 1986.

- ***France, enfance et guerre***

AUDOIN-ROUZEAU, Stéphane, *La guerre des enfants, 1914-1918 : essai d'histoire culturelle*. Paris : Armand Colin, 1993.

BARROT, Olivier et ORY, Pascal, *Entre deux guerres : la création française entre 1919 et 1939*. Paris : François Bourin, 1990.

HAZARD, Paul, *Les livres, les enfants et les hommes*. Paris : Hatier, 1967.

MAUROIS, André, *La jeunesse de notre temps*. Paris : Flammarion, 1937. (La collection à 1 fr. 95)

MESSIGNIER, Laurence, *Guerre et littérature de jeunesse (1913-1919) : analyse des dérives patriotiques dans les périodiques pour enfants*. Paris : L'Harmattan, 2012. (Critiques littéraires)

PIGNOT, Manon, *Allons enfants de la patrie : génération Grande Guerre*. Paris : Seuil, 2012. (L'Univers historique)

TONNET-LACROIX, Eliane, *La littérature française de l'entre-deux-guerres : 1919-1939*. Paris : Armand Colin, 2005. (Fac. Littérature)

De la IIIe République à la Première Guerre Mondiale (1871-1914). Disponible sur <http://expositions.bnf.fr/livres-enfants/arret/01_4.htm>. Consulté le 20 avril 2013.

D'une guerre à l'autre (1918-1945). Disponible sur <http://expositions.bnf.fr/livres-enfants/arret/01_5.htm>. Consulté le 29 novembre 2012.

Index

Index des personnes citées :

A

ALAIN (1868-1951)

ANDERSEN, Hans Christian (1805-1875)

AVELINE, Claude (1901-1992)

B

BAKER, Joséphine (1906-1975)

BERTY, Maurice (1884-1946)

BONNEFOY, Yves (1923-)

BOUTET DE MONVEL, Louis-Maurice (1851-1913)

BRULLER, Jean (1902-1991)

C

CELLI, Rose (1895-1982)

CHAMSON, André (1900-1983)

COLIN, Paul (1892-1985)

D

DEBUSSY, Claude (1862-1918)

DE GAULLE, Charles (1890-1970)

DOUMERGUE, Gaston (1863-1937)

DUHAMEL, Georges (1884-1966)

E

EDY-LEGRAND (1892-1970)

F

FABRE, Aristide (18..-1936)

FERRY, Jules (1832-1893)

FROELICH, Lorenz (1820-1908)

G

GROENSTEEN, Thierry (1957-)

GRUNY, Marguerite (1903-1993)

H

HACHETTE, Louis (1800-1864)

HARTMANN, Paul (1907-1988)

HELLÉ, André (1871-1945)
HERGÉ (1907-1983)
HETZEL, Pierre-Jules (1814-1886)
HINZELIN, Emile (1857-1937)
HOKUSAI (1760-1849)
HUCHET, Claire (1899-1993)

J

JACQUIN, Joseph (1866-19..)
JAUBERT, Ernest (1856-1942)
JODELET, Charles-Emmanuel (1883-1973)

K

KIPLING, Rudyard (1865-1936)

L

LELOIR, Maurice (1853-1940)
LERICHE, Mathilde (1900-2000)
LORENZ, Otto (1831-1895)
LORIOUX, Félix (1872-1964)

M

MAHN, Berthold (1881-1975)
MANET, Edouard (1832-1883)
MARITAIN, Jacques (1882-1973)
MAURIAC, François (1885-1970)
MAUROIS, André (1885-1967)
MICHAUX, Henri (1899-1984)
MONNIER, Adrienne (1892-1955)
MONTORGUEIL, Georges (1857-1934)
MOREL, Eugène (1869-1934)
MOURLOT, Maurice (1906-1983)

O

OGAN, Alain (1895-1974)
ONFROY DE BRÉVILLE, Jacques (1858-1931)

P

PARAIN, Nathalie (1897-1958)
PECOUD, André (1880-1951)
PIAGET, Jean (1896-1980)
PINCHON, Joseph (1871-1953)
POURTALES (de), Guy (1881-1941)

R

RABIER, Benjamin (1864-1939)
RATISBONNE, Louis (1827-1900)
REVERDY, Pierre (1889-1960)
RILKE, Rainer Maria (1875-1926)

S

SAMIVEL (1907-1992)
SCHALLER-MOUILLOT, Charlotte (1880-19..)
SCHMITT, Florent (1870-1958)
SEGUR, Sophie Comtesse de (1799-1874)
SELZ, Jean (1904-1997)

T

THÉVENAZ, Paul (1891-1921)
TOLMER, Alfred (18..-1957)

V

VAILLANT-COUTURIER, Paul (1892-1937)
VALÉRY, Paul (1871-1945)
VALLETTE, Alfred (1858-1935)
VERGER, Pierre (1902-1996)
VERNE, Jules (1828-1905)
VILDRAC, Charles (1882-1971)

W

WALZ, Jean-Jacques (1873-1951)