Mémoire de master 2 professionnel / septembre 2016

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

Les éditions des *Contes* de Perrault de 1914 à nos jours

Marie-Sophie Bercegeay

Sous la direction de Philippe Martin
Professeur des universités en histoire moderne – Lyon 2

Remerciements

Je tiens à remercier en premier lieu mon directeur de mémoire, Monsieur le Professeur Philippe Martin pour ses conseils et sa très grande compréhension.

Je souhaite également saluer le travail et l'aide précieuse des bibliothécaires de la Bibliothèque Diderot de Lyon, de la Bibliothèque municipale de la Part-Dieu et de la Bibliothèque de l'Enssib, ainsi que les différents libraires qui ont jalonné mon parcours.

Un grand merci enfin à ma famille pour son soutien et ses relectures, en particulier à Andrée Perrot, qui n'a eu de cesse de me trouver des éditions toutes plus intéressantes les unes que les autres.

Droits d'auteur réservés.

Résumé :

Au XVII^{ème} siècle, Charles Perrault écrit ses *Contes*, qui sont passés depuis à la postérité. Sans cesse réédités par de multiples maisons d'édition, ces histoires n'ont jamais été oubliées et ont fait les frais d'innovations sensationnelles dans le domaine du livre pour enfant, de l'album et de l'illustration.

Descripteurs : Charles Perrault, Contes, Histoires ou Contes du temps passé, édition, XX^{ème} siècle, album, illustration, censure, littérature pour la jeunesse, guerre mondiale, éducation.

Abstract :

In the XVIIth century, Charles Perrault writes his fairy tales stories, since past for posterity. Always republished by many publishers, those stories have never been forgotten and the bear the costs of sensational innovations in the field of children's book, album and illustration.

Keywords : Charles Perrault, fairy tales, Stories and Tales from past times, edition, XXth century, album, illustration, censorship, children's book, world war, education.

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

SIGLES ET ABREVIATIONS 7

INTRODUCTION..... 9

LA SITUATION DE L'EDITION POUR LA JEUNESSE AU DEBUT DU SIECLE..... 13

Des éditions qui se font rares..... 13

La période guerrière : 1914 - 1918 13

L'immédiat après-guerre : les années 1920 20

Les années 30 : une hausse des éditions malgré la crise 23

L'édition en temps de guerre..... 30

Le ralentissement de l'édition 30

Le patriotisme ambiant 33

L'utilisation de l'enfant : cible et héros de la littérature de guerre 36

Le début des collections..... 41

Bibliothèques, collections et séries..... 41

Les collections des éditions Hachette 45

La multiplication des éditions chez les éditeurs 51

LA CENSURE ET LA LITTERATURE DE JEUNESSE : QUAND L'ETAT, L'ECOLE ET LA CRITIQUE S'EMPARENT DES CONTES..... 57

La littérature de jeunesse sous l'égide de la censure..... 57

La censure de guerre 57

L'aryanisation et ses conséquences sur les contes de fées 64

La peur de l'américanisation 72

La critique littéraire et les contes : du folklorisme à la psychanalyse 77

Bettelheim et les fondements de la psychanalyse des contes de fées..... 77

La critique littéraire des contes..... 82

Les débuts d'une critique spécialisée..... 86

La redécouverte des contes par l'école éléméntaire 91

Les prémices de l'entrée des contes à l'école..... 91

Les listes officielles..... 97

Quelques exemples de livres à destination scolaire.....101

LA SPECTACULAIRE PROGRESSION DE L'ALBUM.....107

Qu'est-ce que l'album ?.....107

Entre texte et image 107

L'album : un nouveau mode de lecture 113

L'exemple des albums du Père Castor 116

L'omniprésence des albums à partir des années 1950 123

Droits d'auteur réservés.

La multiplicité des éditions *123*

Entre tradition et avant garde *128*

De nouvelles collections pour de nouveaux albums : l'album contemporain *131*

Quelques illustrateurs célèbres d'albums pour la jeunesse 133

Illustrer : pourquoi, pour qui, comment ? *133*

Des illustrations contemporaines et renouvelées *140*

Illustrateur : un nouveau métier ? *151*

CONCLUSION 157

SOURCES 159

BIBLIOGRAPHIE 161

ANNEXES 167

TABLE DES ILLUSTRATIONS 169

TABLE DES MATIERES 173

Droits d'auteur réservés.

Sigles et abréviations

art. : article
BmL : Bibliothèque municipale de Lyon
BnF : Bibliothèque nationale de France
CCFr : Catalogue Collectif de France
cit. : citation
coll. : collection
cm : centimètre
dir. : directeur
éd. : éditeur
ibid. : ibidem
ill. : illustrateur
impr. : imprimerie
in-fol. : in-folio
libr. : librairie
n. p. : non paginé
op. cit. : opus cité
p. : page
préf. : préface
s. d. : sans date
s. l. : sans lieu
s. n. : sans nom
SUDOC : Système Universitaire de DOCumentation
vve. : veuve

Droits d'auteur réservés.

INTRODUCTION

> « Vers vingt ans, j'ai commencé à relire des contes et à m'interroger à leur sujet. Cet intérêt se voulait savant […] mais les motivations qui l'inspiraient n'étaient guères scientifiques. J'éprouvais alors une forte appréhension devant les exigences de la vie d'adulte de sorte que sous couvert d'un objet d'étude légitime, je cherchais à conserver quelque chose de l'enfance. »[1]

Les *Histoires, ou Contes du temps passé, avec des moralités*[2] publiées par Charles Perrault en 1697 se situent justement dans ce « quelque chose de l'enfance »[3] de par leur appartenance à la littérature de jeunesse. Ils sont devenus au fil des ans des objets d'étude à part entière. Initialement destiné aux adultes, le conte merveilleux oral a été raconté dans les chaumières jusqu'à l'aube de la Première Guerre mondiale. Mis à l'écrit, ces récits qui se caractérisent par une insertion admise d'éléments magiques dans la narration ont connu leur première heure de gloire au cours du XVII^{ème} siècle et du début du XVIII^{ème} siècle grâce à la génération des conteuses et conteurs précieux, à laquelle appartient l'auteur de *Cendrillon*, du *Chat Botté*, de *Barbe Bleue* et de bien d'autres histoires.

Repris au cours du temps par les enfants du fait des illustrations et de l'imagerie populaire, les *Contes* de Perrault fascinent petits et grands. Ils appartiennent au patrimoine européen des contes de fées, composé par le quatuor Charles Perrault, Jacob et Wilhelm Grimm, et Lewis Caroll auxquels s'ajoute parfois Hans Christian Andersen. Si aujourd'hui,

> « […] le temps des contes traditionnels est révolu ; le conte est devenu mémoire, oubli et re-création. Depuis longtemps maintenant il est relégué aux archives, aux livres pour enfants […] »[4].

Depuis 2005, ces récits sont désormais inscrits au patrimoine mondial de l'Organisation des Nations Unies pour l'Éducation, la Science et la Culture, dans la catégorie "Mémoires du monde". Ce processus de patrimonialisation a été amorcé dès le XIX^{ème} siècle par les folkloristes qui ont vu dans les *Contes* de Charles Perrault un intérêt social, littéraire, certes folklorique, mais également historique. Cela a permis la légitimation des contes de fées, considérés non plus comme des éléments mineurs à destination des plus jeunes, mais comme des objets

[1] FLAHAUT, François, *La pensée des contes*, cit. PINTADO, Christiane, TAUVERON, Catherine (dir.), *Les Contes de Perrault à l'épreuve du détournement dans la littérature de jeunesse de 1970 à nos jours : de la production à la réception*, Rennes, éd. Université Rennes, 2006, n. p.

[2] PERRAULT, Charles, *Histoires, ou Contes du temps passé. Avec des moralitez*, Paris, éd. Claude Barbin, in-12, 1697, 229 p.

[3] FLAHAUT, François, *La pensée des contes*, *op. cit.*

[4] CALAME-GRIAULE, Geneviève (dir.), CEVIN, Evelyne, *et alii*, *Le Renouveau du conte (The Revival of storytelling)*, Paris, éd. CNRS éditions, 2001, p. 105.

Droits d'auteur réservés.

dignes de conservation et d'étude, voire même de collection. D'ailleurs, certains ouvrages aujourd'hui peuvent atteindre pour les collectionneurs des sommes astronomiques[5] : plus de 750 euros pour une édition datant du début du siècle[6] et jusqu'à 13 650 euros pour l'édition de L. Curmer[7] de 1843.

L'engouement contemporain pour la patrimonialisation des contes est allé de pair avec celle de la littérature pour la jeunesse, qui commence, depuis une vingtaine d'année, à susciter une attention certaine chez les intellectuels, notamment chez les chercheurs et les critiques spécialisés. Le recueil des *Contes* de Charles Perrault est bien une œuvre patrimoniale. Elle descend en effet d'une longue tradition littéraire, antique comme contemporaine. Elle est également matrice de production dans sa transmission, puisque les multiples rééditions sont l'occasion d'innovations littéraires et techniques (tant de l'objet-livre que de l'illustration). Cette communication se fait entre générations, des adultes lecteurs ou conteurs vers les enfants. Aujourd'hui, la patrimonialisation est l'occasion, pour les éditeurs, de réaliser des opérations commerciales d'envergure. Il s'agit pour eux de séduire deux générations drastiquement opposées : les enfants, mais également les adultes acheteurs. Pour cela, ils doivent proposer des images sans cesse renouvelées. Ces illustrations se retrouvent dans de nombreuses expositions – preuve, encore une fois, de la patrimonialisation de ces histoires – physiques : musée de l'illustration de Moulins[8], exposition « Contes de fées, de la tradition à la modernité »[9] au Palais Lumière de la ville d'Évian entre le 6 décembre et le 6 avril 2015, et virtuelles : exposition de la Bibliothèque nationale de France intitulée « Il était une fois … Les contes de fées »[10], celle de la Bibliothèque municipale de Lyon[11] sur le même thème, ou sur lectura.fr[12].

Considérant le succès qu'ont eu ces historiettes illustrées à travers le temps, menant jusqu'à la patrimonialisation de l'œuvre du conteur lettré, nous nous sommes posés la question de la continuité de la bonne fortune des *Contes* de Perrault au cours du XX^{ème} siècle, depuis la première Guerre mondiale jusqu'aux illustrations actuelles.

Pour mener à bien ces recherches, suivant les indications de Monsieur le Professeur Philippe Martin, nous nous sommes intéressés à de nombreuses notices bibliographiques prélevées sur les bases en ligne du Système Universitaire de Documentation[13] et de la Bibliothèque nationale de France[14]. Nous avons également parcouru de nombreux ouvrages sur l'histoire et la littérature de

---

[5] Selon le site de vente en ligne d'ouvrages rares et précieux du Syndicat national de la Librairie Ancienne et Moderne : http://www.slam-livre.fr/, consulté le 29 juin 2016.

[6] PERRAULT, Charles, *Contes de Perrault : Cendrillon, Barbe-bleue, Peau d'âne, les Œufs, …* Paris, éd. Editions d'art de la Roseraie, préf. Henri de Régnier, notes d'Ernest Tisserand, ill. Drian, 42 cm, 1922, 68p.

[7] PERRAULT, Charles, *Contes du temps passé : les Fées, le Petit Chaperon rouge, Barbe bleue, le Chat botté, la Belle au bois dormant...*, Paris, éd. L. Curmer, préf. M. E. de la Bédollière, ill. MM. Pauquet, Marvy, *et alii*, in-8, 1843, 86 p.

[8] Musée de l'Illustration Jeunesse de Moulins : http://www.mij.allier.fr/.

[9] Ville d'Évian, exposition « Contes de fées, de la tradition à la modernité » : http://ville-evian.fr/fr/culture/expositions/contes-de-fees-de-la-tradition-a-la-modernite.

[10] Bibliothèque nationale de France, exposition « Il était une fois … Les contes de fées » : http://expositions.bnf.fr/contes/index.htm.

[11] Bibliothèque municipale de Lyon, exposition « Dans la forêt du conte » : https://www.bm-lyon.fr/expo/virtuelles/chaperon/accuexpo.html.

[12] Lectura.fr, exposition « Gustave Doré, l'illustration en héritage » : http://lectura.fr/expositions/gustavedore/.

[13] Système Universitaire de DOCumentation ou SUDOC : http://www.sudoc.abes.fr/.

[14] Bibliothèque nationale de France ou BnF : http://catalogue.bnf.fr/index.do.

Droits d'auteur réservés.

jeunesse. De même, nous avons consulté plusieurs recueils et albums de contes provenant de notre fond personnel, des diverses bibliothèques de Lyon (dont la Bibliothèque municipale de la Parti-Dieu[15] et la Bibliothèque Diderot de Lyon[16]) ou disponibles en libre accès sur le web via le portail Gallica[17].

Ces diverses lectures et observations nous ont amené à nous interroger, à partir du corpus étudié, à la constance de la publication des *Histoires, ou Contes du temps passé* (ou *Contes*) de Charles Perrault dans l'histoire de l'édition, destinés tant aux enfants qu'aux adultes.

Nous nous intéresserons en premier lieu à la situation de l'édition pour la jeunesse et des *Contes* écrits par Charles Perrault, depuis le tournant du XX^{ème} siècle jusqu'aux années 1930, en nous focalisant tout particulièrement sur les périodes de conflits qui ont par ailleurs marqué le véritable préambule à la constitution de collections destinées à la jeunesse.

Ensuite, nous analyserons l'impact de la censure sur les *Histoires, ou Contes du temps passé* en tenant en compte à la fois de l'influence étatique, tant pour les époques guerrières qu'à la fin du siècle avec l'éducation nationale, et de celle de la critique littéraire et psychanalytique qui émerge au cours des années 1960.

Enfin, nous étudierons le développement de l'album pour la jeunesse et des nombreuses illustrations des diverses histoires écrites par le conteur. Ces images ont beaucoup évolué depuis les gravures de Gustave Doré grâce au développement de l'album contemporain.

[15] Bibliothèque municipale de Lyon ou BmL : https://www.bm-lyon.fr/.

[16] Bibliothèque Diderot de Lyon : http://www.bibliotheque-diderot.fr/.

[17] Bibliothèque numérique de la Bibliothèque nationale de France : Gallica (http://gallica.bnf.fr/).

Droits d'auteur réservés.

LA SITUATION DE L'EDITION POUR LA JEUNESSE AU DEBUT DU SIECLE

DES EDITIONS QUI SE FONT RARES

La période guerrière : 1914 - 1918

L'immense succès des *Contes* de Perrault rend « vraiment impossible de compter les éditions qu'on en a faites, entières ou partielles, depuis la première jusqu'à la plus récente »[18]. C'est pourtant ce que nous avons tenté de réaliser pour ce mémoire en passant au crible près de 2 350 notices bibliographiques. Elles sont issues de deux bases de données bibliographiques distinctes : le catalogue du Système Universitaire de Documentation[19] et celui de la Bibliothèque nationale de France[20]. Le premier comprend près de dix millions de références, dont des thèses. Il est rattaché au Ministère de l'enseignement supérieur, puisque ce sont les bibliothèques universitaires et les centres de documentation qui l'augmentent et le mettent à jour. Le catalogue de la BnF est quant à lui nettement plus important puisque sa création est plus ancienne et qu'il recense tous les ouvrages disponibles dans les divers sites de la bibliothèque, dont les éléments du dépôt légal. La nouvelle interface, mise en ligne en janvier 2016 a été très appréciable, simplifiant la recherche. Depuis 1997, la BnF propose également une bibliothèque numérique, Gallica[21], qui a également été consultée. Son utilité réside dans l'accès en lecture directe possible pour les fichiers numérisés. Malheureusement, ils sont très peu nombreux pour la période, signe d'un manque d'intérêt pour la littérature populaire de jeunesse du XX^{ème} siècle (les rares éditions trouvées étant des éditions de luxe du début du siècle). Contrairement aux Catalogue Collectif de France[22], ces deux systèmes permettent de classer efficacement les résultats de recherche (selon des critères tels que la date, l'auteur, le titre, *etc.*). Si la possibilité de classement existe déjà dans le CCFr, elle est très loin d'être au point et complique donc significativement la tâche.

Les résultats trouvés dans les bases du SUDOC et de la BnF avec le mot-clé « Charles Perrault » et dans la période de 1914 à 2014 ont donc été réunis. Après élimination des nombreux doublons, des ouvrages ne comportant pas de textes de contes (tels que le *Parallèle des anciens et des modernes*[23], les *Mémoires de ma vie*[24] ou encore *Le Chevalier Pied de fer ou le logis de Charles Perrault*[25]) ainsi que les ouvrages parus en langues étrangères (seules les éditions en français ou en

[18] NISARD, Charles, *Histoire des livres populaires ou de la littérature de colportage depuis l'origine de la l'imprimerie jusqu'à l'établissement de la commission d'examen des livres de colportage – 30 novembre 1852, 2ème éd.*, revue, corrigée et augmentée, Paris, éd. Maisonneuve & Larose, 1968, p. 512.

[19] Système Universitaire de DOCumentation ou SUDOC : http://www.sudoc.abes.fr/.

[20] Bibliothèque nationale de France ou BnF : http://catalogue.bnf.fr/index.do.

[21] Bibliothèque numérique de la Bibliothèque nationale de France : Gallica (http://gallica.bnf.fr/).

[22] Catalogue Collectif de France ou CCFr : http://ccfr.bnf.fr/portailccfr/jsp/public/index.jsp.

[23] PERRAULT, Charles, *Parallèle des anciens et des modernes en ce qui concerne les arts et les sciences*, Paris, Genève, éd. Slatkine, 1971, 364p.

[24] PERRAULT, Charles, *Mémoires de ma vie*, Paris, éd. Marcula, 1993, 276p.

[25] MERCEY, Suzanne, *Le Chevalier Pied de fer ou le logis de Charles Perrault*, Paris, éd. Société moderne d'impression et d'édition, 1925, 189p.

Droits d'auteur réservés.

langues régionales ont été conservées), nous nous sommes basés sur ces résultats pour réaliser les tableaux et les graphiques qui suivront. L'étude n'est pas exhaustive puisqu'il a existé de nombreuses autres éditions au cours des XX^{ème} et XXI^{ème} siècles qui n'ont pas été conservées, ni toujours déposées malgré l'obligation légale. Leurs notices ne figurent donc pas sur les sites concernés et ne sont pas entrées en compte dans la réalisation de nos histogrammes.

La fin du XIX^{ème} siècle est un moment chaotique pour la littérature de jeunesse. Le contexte économique et politique aboutit à une période de crise. Les grèves, manifestations et émeutes, souvent violentes, sont monnaie courante et l'affaire Dreyfus bat son plein. Malgré les nombreuses innovations dans la vie culturelle française (les succès des expositions universelles, l'invention du cinématographe à Lyon par les frères Louis et Auguste Lumière), la production livresque chute drastiquement entre 1890 et 1923, passant de 1010 imprimés à 642 en 1894, 230 en 1908 et 188 en 1913. De même, la part des ouvrages de jeunesse dans l'édition globale diminue très largement. Alors qu'elle correspondait, en 1884, à 10% des parutions, elle ne coïncide plus qu'à 4% du marché en 1894 et diminue encore de moitié en 1913 (2% de l'édition totale). Dans ce contexte, il est aisé de comprendre pourquoi, au début du XX^{ème} siècle, les éditions des *Contes* de Perrault ne passent que rarement la barre des 20 parutions annuelles (27 ouvrages en 1935 et 25 l'année suivante).

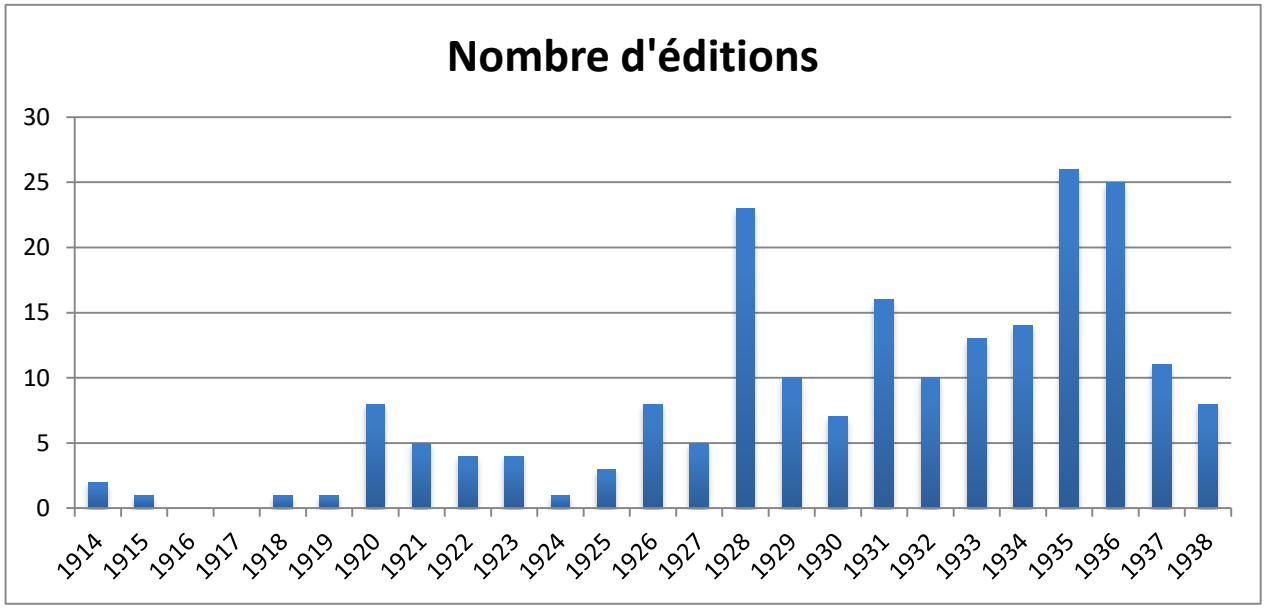

Figure 1 : Les éditions des *Contes* au début du XX^{ème} siècle

Cette baisse est massive, alors que nous avions pourtant constaté précédemment[26] une hausse généralisée des éditions de contes à la fin du XIX^{ème} siècle, malgré un contexte économique défavorable. En effet, de nombreux éditeurs de jeunesse ont disparu peu avant la Grande Guerre. C'est le cas de l'édition Quantin, qui ferme ses portes en 1904, de Mégard en 1908, mais surtout du célèbre éditeur Hetzel. En 1914, le fonds de l'éditeur, qui a par ailleurs produit le fameux

[26] BERCEGEAY, Marie-Sophie, MARTIN, Philippe (dir.), *Histoires, ou Contes du temps passé, Charles Parrault*, Mémoire de master 1 en Sciences de l'Information et des bibliothèques, Villeurbanne, Enssib, 2015, 189p.

Droits d'auteur réservés.

in-folio illustré par Gustave Doré[27], est racheté par Hachette. Entre 1914 et le début des années 1920, on ne trouve qu'une petite vingtaine d'éditeurs ayant réalisé une édition des contes (rarement davantage : 4 pour la Librairie Hachette et 2 pour C. Ramel ainsi que pour Larousse.) Tous ces éditeurs ne sont d'ailleurs pas spécialisés dans la littérature jeunesse comme l'atteste celle des Éditions d'art de la Roseraie[28].

A. Brum	Éditions de la Sirène
A. Lemerre	Figière
A. Mame et Fils	Garnier Frères
Armand Colin	G. Grès & Cie
C. Aveline	Impr. De G. Gérardin
Chulliat	Impr. Léon Béluche
C. Ramel	Karras, Kröher et Nietschmann
C. Van Oest	Librairie Hachette & Cie
Éditions d'art de la Roseraie	

Figure 2 : Tableau des éditeurs des *Contes* de Perrault entre 1914 et 1924

Sur les quatre années qu'aura duré la guerre, on ne trouve en tout et pour tout que quatre éditions des *Contes de Perrault*, inégalement réparties. Il s'agit de recueils incluant les histoires de – Perrault, évidemment, – de Jeanne-Marie Leprince de Beaumont et de Marie-Catherine Le Jumel de Barneville, baronne d'Aulnoy. Maurice Bouchor est également l'adaptateur d'une édition de contes chez Armand Colin, en 1915[29] (il s'agit ici, comme précédemment indiqué, d'une réédition). Les deux ouvrages contenant les contes de Madame d'Aulnoy sont également deux rééditions de chez Hachette, l'une de 1914[30] et l'autre de 1918[31]. Elles sont toutes deux erronées puisque le nom d'auteur est ici Claude au lieu de Charles (la seconde notice est corrigée, contrairement à la première, bien qu'elles reprennent toutes deux la même faute dans le titre). Elles sont illustrées de 65 gravures sur bois de Bertall et de Beaucé qui seront souvent réutilisées au cours du siècle et qui ont été réalisées à l'époque précédente. Charles-Albert Arnoux, dit Bertall (son pseudonyme lui a été suggéré par Balzac, son protecteur) a en effet exercé entre 1820 et 1882. Cet illustrateur fécond, également auteur d'albums pour

[27] PERRAULT, Charles, *Les Contes de Perrault, dessins par Gustave Doré*, Paris, éd. J. Hetzel, préf. P.-J. Stahl [P.-J. Hetzel], ill. Gustave Doré, in-fol., 1862, 61p.

[28] PERRAULT, Charles, *Contes de Perrault : Cendrillon, Barbe-bleue, Peau d'âne, les Œufs, …,* Paris, éd. Éditions d'art de la Roseraie, préf. Henri de Régnier, notes d'Ernest Tisserand, ill. Drian, 42 cm, 1922, 68p.

[29] BOUCHOR, Maurice (ad.), PERRAULT, Charles, LEPRINCE DE BEAUMONT, Marie-Jeanne, *et alii*, *Contes transcrits par Maurice Bouchor d'après la tradition française – 3e édition*, Paris, éd. Armand Colin, coll. Les plus belles histoires à lire et à faire lire aux enfants, ill. s. n., 16 cm, 1915, XXII-212p.

[30] PERRAULT, Claude, AULNOY, LEPRINCE DE BEAUMONT, Jeanne-Marie, *Contes de Fées tirés de Claude Perrault, de Mmes d'Aulnoy et Leprince de Beaumont ; Illustrés de 65 vignettes dessinées sur bois par Bertall, Beaucé, etc… - Nouvelle édition*, Paris, éd. Librairie Hachette et Cie, ill. Bertall, Jean-Adolphe Beaucé, 18 cm, 1914, 375p.

[31] PERRAULT, Charles, AULNOY, Marie-Catherine Le Jumel de Barneville, baronne d', LEPRINCE DE BEAUMONT, Jeanne-Marie, *Contes de fées tirés de Claude Perrault, de Mmes d'Aulnoy et Le Prince de Beaumont et illustrés... par Bertall, Beaucé, etc.*, Paris, éd. Hachette, ill. Beaucé, Bertall, in-16, 1918, VIII-375p.

Droits d'auteur réservés.

enfants, a laissé à la postérité plusieurs milliers de dessins humoristiques, tant dans la presse adulte qu'enfantine. Il a notamment collaboré à l'*Illustration*, à *La Semaine des enfants*, au *Journal pour tous*, aux albums *Trim* chez Hachette et à la *Bibliothèque des enfants* d'Hetzel. Bertall donne une place prépondérante à l'illustration avec de nombreux petits dessins ou vignettes *in-text*. Dans sa mise en page relativement libre pour l'époque, il saisit les gestes et attitudes des enfants et en grossit les traits pour faire avancer l'histoire. C'est le cas pour cette vignette du Petit Poucet[32] où l'ogre menace des enfants au visage tout en rondeur dans une position de suppliants, agenouillés et les mains jointes, comme en prière.

Figure 3 : Illustration de Bertall pour *Le Petit Poucet* (Hachette, 1871)

Il s'agit, pour ces quatre ouvrages, de stocks préalablement édités. La production est en effet très faible, privilégie d'autres types de publications – guerrières notamment -, et au plus fort du conflit, entre 1916 et 1917, selon nos données, absolument aucun livre de contes ne paraît.[33]

La première Guerre mondiale entrave le dynamisme de cette édition florissante qui doit repousser l'exploitation de son nouveau fonds. Pour preuve, Hachette ne publie que deux versions des *Contes* pendant la guerre, en début[34] et en fin[35] de

[32] PERRAULT, Charles, AULNOY, Marie-Catherine Le Jumel de Barneville, baronne d', LEPRINCE DE BEAUMONT, Jeanne-Marie, *Contes de fées tirés de Claude Perrault, de Mmes d'Aulnoy et Le Prince de Beaumont et illustrés... par Bertall, Beaucé, etc.*, Paris, éd. Hachette, ill. Beaucé, Bertall, in-12, 1871, 413p.

[33] Il nous faut ici signaler que ces données ne sont pas entièrement fiables. Elles proviennent en effet de plusieurs bases bibliographiques, à savoir les catalogues du Système Universitaire de Documentation et celui de la Bibliothèque nationale de France (dont sa Bibliothèque Numérique, Gallica). Le premier, qui comprend plus de dix millions de références de tous types, dont de nombreuses thèses, est un organe rattaché à l'enseignement supérieur. Il est mis à jour par les bibliothèques et centres de documentation universitaires qui possèdent ces documents. Le second, en revanche, catalogue plusieurs milliers de documents de toutes sortes, acquis ou reçus par le biais du dépôt légal. Sa bibliothèque numérique donne accès à plus de deux millions de documents en téléchargement ou en consultation directe. Malheureusement, rares ont été les ouvrages numérisés pour la période.

Même si le droit d'auteur n'est plus en vigueur pour le contenu textuel, le droit de propriété intellectuelle est présent et effectif pour certains illustrateurs, adaptateurs ou préfaciers, ce qui explique en partie la faible part de livres de contes numérisés. En outre, la littérature de jeunesse n'est pas la priorité pour la numérisation des ouvrages. La majorité des illustrations de ce mémoire proviennent donc de photographies d'ouvrages situés dans diverses bibliothèques (dont la Bibliothèque Diderot de Lyon et plusieurs sites de la Bibliothèque municipale de Lyon). Quant aux notices, elles ne sont pas toutes complètes et comportent parfois des erreurs. Les doublons ont été utilisés. Il faut également noter que le Catalogue Collectif de France n'a pas été utilisé ici. En effet, il est impratique à la consultation d'un grand nombre de notices et les fonctionnalités de recherches ne sont pas toujours efficaces. En outre, il aurait fait doublon avec les deux catalogues précédents.

[34] PERRAULT, Claude, AULNOY, LEPRINCE DE BEAUMONT, Jeanne-Marie, *Contes de Fées tirés de Claude Perrault, de Mmes d'Aulnoy et Leprince de Beaumont ; Illustrés de 65 vignettes dessinées sur bois par Bertall, Beaucé, etc… - Nouvelle édition*, Paris, éd. Librairie Hachette et Cie, ill. Bertall, Jean-Adolphe Beaucé, 18 cm, 1914, 375p.

Droits d'auteur réservés.

conflit. Elles sont très similaires, jusqu'à la même faute dans le titre, où les contes sont attribués à un certain Claude Perrault, et au même nombre de pages. On retrouve une nouvelle réédition en 1920[36], incluse dans la Bibliothèque rose illustrée, collection développée par Hachette dont nous reparlerons.

Dans la période qui couvre 1914 à 1938, sur la cinquantaine d'éditeurs, seule une quarantaine consacrent une part relativement modeste (moins de 5 livres), de leur catalogue aux publications pour la jeunesse.

Éditeurs	Nombre d'éditions entre 1925 et 1938
A. C. éd.	3
A. Fayard	2
A. Lemerre	1
A. Mame et Fils	6
Arrault	1
Bernardin-Bréchet	6
Bibliothèque des soirées en famille	1
Bias	16
Bras	1
B. Sirven	9
Cité des livres	1
Delagrave	6
Delpeuch	1
Dervaux et Fils	2
éd. Chroniques des lettres françaises	1
Éd. Des enfants de la France	1
éd. Revue littéraire et artistique	1
éd. Spes	1
E. Flammarion	3
E. Hazan	1
E. Malfère	1
Établissements A. G. Vilette	2
Fernand Nathan	2
Firmin-Didot & Cie	4

Éditeurs	Nombre d'éditions entre 1925 et 1938
F. Lanore	6
Floury	1
Garnier frères	15
Gedalge	4
G. Lowensohn	4
Gordinne	27
Hachette	5
H. Piazza	1
impr. Fortin	20
impr. Louis Bellenand & Fils	1
impr. P. Sentein	2
Impr. Rochelaise	1
J. Bernard	1
Kra	1
Libr. Istra	1
L. Marnet	1
M. P. Trémois	1
Nelson	1
Pellerin & Cie	1
Petit Écho de la mode	3
R. Hilsum	2
Rouergue	1
R. Touret	6
s. n.	3
Société parisienne d'édition	2
Société universitaire d'édition et librairie	2

Figure 4 : Tableau des éditeurs entre 1924 et 1938

[35] PERRAULT, Charles, AULNOY, Marie-Catherine Le Jumel de Barneville, baronne d', LEPRINCE DE BEAUMONT, Jeanne-Marie, *Contes de fées tirés de Claude Perrault, de Mmes d'Aulnoy et Le Prince de Beaumont et illustrés... par Bertall, Beaucé, etc.*, Paris, éd. Hachette, ill. Beaucé, Bertall, in-16, 1918, VIII-375p.

[36] PERRAULT, Charles, AULNOY, Marie-Catherine Le Jumel de Barneville, baronne d', LEPRINCE DE BEAUMONT, Jeanne-Marie, *Contes de fées tirés de Claude Perrault, de Mmes d'Aulnoy et Le Prince de Beaumont et illustrés… par Bertall, Beaucé, etc.,* Paris, éd. Hachette, coll. Bibliothèque rose illustrée, ill. Jean-Adolphe Beaucé, Bertall, in-16, 1920, 375p.

Droits d'auteur réservés.

La faible proportion de ce type de littérature s'explique par plusieurs éléments. Si elle supporte, comme toute l'économie de ce temps, une importante pression fiscale, et une hausse des coûts de fabrication (du fait de l'inflation, de l'augmentation des salaires et du passage à la journée de huit heures), elle souffre encore davantage « de sa fragilité endémique et du prix de revient élevé des livres pour enfants, que vient aggraver l'étroitesse du marché (dénatalité liée à la guerre) »[37]. Les contemporains évoquent quant à eux la concurrence de la bicyclette et des périodiques illustrés, tandis que les historiens dénoncent

> « l'emprise idéologique de l'état, la brusque croissance d'un public dépourvu de sens critique, la transformation du livre en produit commercial, l'inflation des distributions de prix »[38].

Outre le recul de la jeunesse dans l'édition générale, ce début de siècle est également marqué par la fin du monopole des éditeurs catholiques. Alors que Mame s'ouvre tout juste à l'album avec la parution en 1921 des *Contes de Perrault*[39], illustrés par Raymond de la Nézière, de plus en plus de contestations se font entendre de la part des éditeurs. Cette publication de Mame constitue une nouveauté, « non dans le contexte éditorial de l'époque, où le titre figure parmi les classiques »[40] mais comme significative d'une ouverture au merveilleux et d'une volonté de dépasser les productions habituelles de la maison d'édition. Les moralités sont conservées, preuve d'une volonté d'édification morale sensible chez l'éditeur, mais c'est l'interprétation légère de Raymond de la Nézière, vers la drôlerie et la fantaisie, qui marque cette innovation. Ce dernier, né à Strasbourg en 1865 laisse derrière lui une œuvre prolifique et variée. Il est formé à l'école des Beaux-Arts de Paris puis dans l'atelier du peintre Gustave Boulanger. Il collabore dès 1885 à plusieurs revues illustrées dont *L'Illustration, L'Ouvrier, La vie parisienne, La National, Le Monde illustré et Mon journal*, mais également à des journaux satiriques tels que *L'assiette au beurre, Le Rire*, et *L'Indiscret*. Précurseur de la bande dessinée, il s'attache dès 1903 à produire des œuvres pour les enfants dans une volonté de toucher un lectorat populaire. Il illustre ainsi différents magazines jeunesse : *Saint Nicolas, Le Jeudi de la jeunesse, L'écolier illustré, Lisette*, etc., mais surtout, il est le pilier du périodique *La Semaine de Suzette*, chez Gautier-Languereau, pour qui il dessine parfois Bécassine.

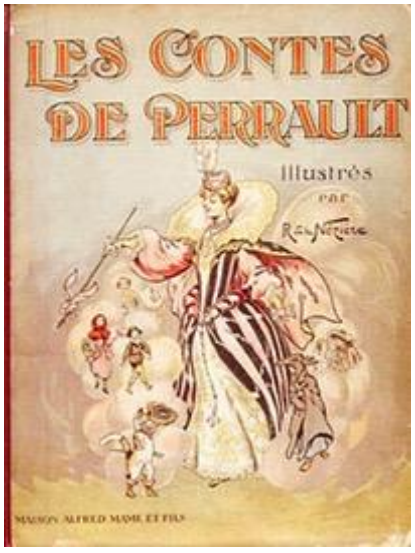

Figure 5 : Page de couverture des *Contes* de Perrault illustrés par Raymond De La Nézière (Mame, 1921)

« S'il n'est pas un fin portraitiste, il excelle dans les compositions narratives expressives et dynamiques qui mêle un humour léger, hérité de la caricature, à

[37] NIÈRES-CHEVREL, Isabelle et PERROT, Jean (dir.), art. « Histoire de l'édition pour la jeunesse », *Dictionnaire du livre de jeunesse. La littérature d'enfance et de jeunesse en France*, Paris, éd. Cercle de la Librairie, 2013, p. 474.

[38] *Ibid.*

[39] PERRAULT, Charles, *Les Contes de Perrault, illustrés par. R. de La Nézière*, Tours, éd. A. Mame et fils, ill. R. de La Nézière, in-4, 1921, 148p.

[40] BOULAIRE, Cécile (dir.), *Mame. Deux siècles d'édition pour la jeunesse*, Rennes, Tours, éd. Presses universitaires de Rennes, coll. « Histoire », éd. Presses universitaires François-Rabelais de Tours, coll. « Perspectives historiques », 2012, p. 495.

Droits d'auteur réservés.

une juste observation des enfants et des animaux. »[41]

Il ajoute d'ailleurs de nombreux jeux entre le texte et l'image dans ses mises en page.

Pour reprendre sur cette fin du monopole des éditeurs catholiques, la laïcisation propre à la Troisième République déploie dans le monde de l'édition une volonté certaine de ne pas abandonner la littérature de jeunesse aux mains d'éditeurs catholiques reconvertis ou d'éditeurs laïcs animés d'intentions purement mercantiles. Les catholiques comme Plon, Mame ou Gautier-Languereau représentent un véritable danger pour le pouvoir en place, en réalisant près de 30% de la production en 1925. De ce fait, plusieurs éditeurs vont chercher à se positionner sur la marché des livres pour enfants qui augure, à terme, de grands profits. Si Armand Colin abandonne progressivement l'édition de jeunesse au profit de l'enseignement supérieur, ce n'est pas le cas d'Hachette, Bias, Delagrave, Gedalge, Bernard-Bréchet, ni de Larousse. Ils ont tous publié au moins deux éditions de contes sur cette période, et davantage pour les éditions Garnier Frères (16 livres de Perrault entre 1914 et 1938) et Hachette (11 livres de Perrault dans ce même laps de temps). En 1900, Armand Colin, pourtant novateur avec le coup de publicité sensationnel de ses débuts (*La Grammaire*[42] de Larive et Fleury, premier ouvrage de l'éditeur, avait été envoyé gratuitement à tous les instituteurs du pays), a perdu toute son avance en ce qui concerne les livres parascolaires. Il ne publie d'ailleurs que deux éditions des contes, respectivement en 1915[43] et 1922[44], les deux étant des rééditions de la toute fin du XIX^{ème} siècle.

La Troisième République accorde une place centrale au livre. Ce moyen d'expression est considéré comme un vecteur privilégié pour diffuser des idées nouvelles. De ce fait, « Toute notion de monopole éditorial est perçue comme dangereuse, surtout s'il est exercé par des conservateurs comme Mame »[45]. La laïcisation s'étend aussi bien à l'école avec le remplacement des instituteurs congrégationnistes par des laïcs à partir de 1886, que dans les entreprises servant l'école, à savoir l'édition. Ce ne sont plus seulement les contenus qui sont laïcisés, comme dans le cas du *Tour de la France par deux enfants*[46] où les épisodes et symboles religieux sont supprimés. Dans le cas des *Contes* de Perrault, les épisodes religieux étant rares (on se souvient du mariage express de la Belle au bois dormant après son réveil), les histoires ne semblent pas avoir été laïcisées. Ici encore, il nous manque cependant une certaine visibilité en terme de contenu, puisque les éditions de l'époque ne sont pas numérisées, peu présentes dans les bibliothèques (de Lyon en tous cas) et n'ont pas pu être compulsées dans le cadre de ce mémoire. Les maisons comme Mame, qui détient le monopole des éditions

[41] NIÈRES-CHEVREL, Isabelle et PERROT, Jean (dir.), art. « De la Nézières, Raymond », *Dictionnaire du livre de jeunesse. La littérature d'enfance et de jeunesse en France*, Paris, éd. Cercle de la Librairie, 2013, p. 566.

[42] LARIVE, FLEURY, *La Première année de Grammaire*, Paris, éd. Librairie Classique Armand Colin, in-12, 1871, n. p.

[43] BOUCHOR, Maurice (ad.), PERRAULT, Charles, LEPRINCE DE BEAUMONT, Marie-Jeanne, *et alii*, *Contes transcrits par Maurice Bouchor d'après la tradition française – 3^{e} édition*, Paris, éd. Armand Colin, Coll. Les plus belles histoires à lire et à faire lire aux enfants, ill .s. n., 16 cm, 1915, XXII-212p.

[44] BOUCHOR, Maurice, PERRAULT, Charles, LEPRINCE DE BEAUMONT, Marie-Jeanne, *et alii*, *Contes transcrits par Maurice Bouchor d'après la tradition européenne – 7^{e} édition*, Paris, éd. Armand Colin, coll. Les plus belles histoires à lire et à faire lire aux enfants, ill. s. n., 16 cm, 1922, XXIV-212p.

[45] BOULAIRE, Cécile (dir.), *Mame. Deux siècles d'édition pour la jeunesse*, Rennes, Tours, éd. Presses universitaires de Rennes, coll. « Histoire », éd. Presses universitaires François-Rabelais de Tours, coll. « Perspectives historiques », 2012, p. 175.

[46] G. BRUNO [FOUILLEE, Augustine], *Le Tour de la France par deux enfants*, Paris, éd. Belin, 1877.

Droits d'auteur réservés.

religieuses et des livres pour la jeunesse sont en effet vivement dénoncées et combattues par les républicains en raison de leur mainmise sur les livres de prix. Les lois Ferry font théoriquement tomber ce monopole si décrié. L'institution des prix scolaires commence à être très largement contestée au début du XX^{e} siècle et les éditeurs seront peu à peu dans l'obligation de délaisser ce marché au profit du livre de loisir.

L'immédiat après-guerre : les années 1920

Après la guerre, l'édition se remet lentement en marche. Le conflit a entravé la production et le dynamisme de nombreuses maisons d'édition, dont Hachette, fondée en 1826 par Louis Hachette, qui n'a publié que deux ouvrages de contes écrits par Perrault pendant la guerre (puis 4 en 1920).

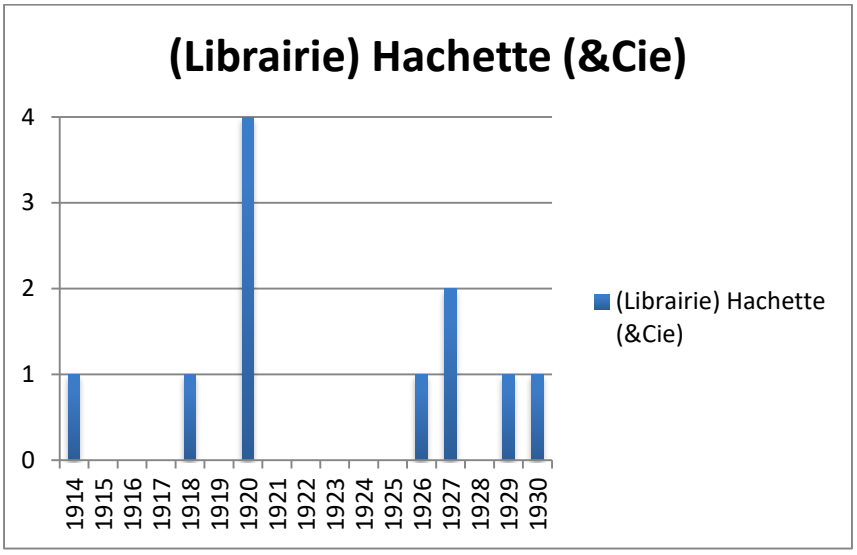

Figure 6 : Tableau des éditions de contes d'Hachette entre 1914 et 1930

Cette société, à l'origine des bibliothèques de gare, a réalisé plusieurs éditions (et rééditions) de livres de contes, dont des albums d'une histoire unique, illustrés par Henry Morin[47] ou par le célèbre Félix Lorioux[48], à partir de 1920. Le premier conte illustré par cet artiste est *Le Petit Chaperon rouge*. Il paraît d'abord dans *Mon Journal* avant de sortir en volume, dans la collection Histoires d'autrefois et d'aujourd'hui.

Après une scolarité difficile durant laquelle ses dessins caricaturaux sont impliqués dans son renvoi d'un collège religieux, il se forme aux métiers d'art aux Beaux-Arts d'Angers puis de Paris, et dans l'atelier d'un peintre verrier. Sa double formation d'artisan et d'artiste lui ouvre plusieurs carrières. Bien qu'il ait hésité à suivre celle du chant, c'est en tant que dessinateur industriel et publicitaire qu'il débute. Pendant la Première Guerre mondiale, il travaille pour la firme Citroën puis il réalise de la réclame, des agendas et des protège-cahiers pour de grandes marques : les pâtes Rivoire et Carré, le café Standard, les voitures Brazier, le

[47] PERRAULT Charles, *Cendrillon*, Paris, éd. Librairie Hachette, ill. Henry Morin, 31 cm, 1920, n. p. et PERRAULT, Charles, *LePetit Poucet*, Paris, éd. Librairie Hachette, ill. Henry Morin, 31 cm, 1920, n. p.

[48] PERRAULT, Charles, *LePetit Chaperon rouge*, Paris, éd. Librairie Hachette, ill. Félix Lorioux, 31 cm, 1920, n. p.

Droits d'auteur réservés.

laboratoire pharmaceutique Mictasol, et pour les grands magasins : le Louvre, le Printemps et le Bon Marché. Il est introduit peu après la guerre dans l'édition par les frères Draeger, directeurs d'une agence de publicité. Sa longue collaboration avec Hachette, dont il est l'illustrateur attitré jusque dans les années 1930, l'amène à la réalisation de travaux célèbres dont les *Fables*[49] de la Fontaine, *Le Malade imaginaire*[50] de Molière, *Don Quichotte*[51] de Cervantès, ou *Robinson Crusoé*[52] de Daniel Defoe. Il illustre également des œuvres de la comtesse de Ségur, mais surtout, pour ce qui nous intéresse ici, des contes de Perrault.

Ses premiers contes sont d'emblée illustrés en couleur. Ses images, réalisées à l'aquarelle sur des ouvrages grand format (30,7 x 23,7 cm pour l'édition de 1920) et cartonnés sont lumineuses et facilement identifiables. Ses fonds, souvent blancs ou pastels, contrastent avec des tonalités éclatantes, comme c'est le cas pour cette page de titre du *Petit Chaperon rouge*[53]. On y retrouve sa « conception personnelle, amusante et gaie de ces contes où déjà le loup impose sa gueule noire à la langue écarlate et aux yeux jaunes gigantesques »[54]. Revisiter des œuvres classiques sur la commande de l'éditeur permet à Félix Lorioux de mettre en avant à la fois la poésie et la beauté des contes de fées, mais aussi – et surtout – un sens du grotesque qui lui est propre, puisque l'on aperçoit une bouteille de vin dissimulée dans le panier de la jeune héroïne.

Figure 7 : Couverture du *Petit Chaperon rouge* illustré par Félix Lorioux en 1920 chez Hachette

Son art s'intègre ainsi « à la fois dans la tradition ancienne des grotesques, la tapisserie (sol décoré d'animaux et de fleurs), celles plus récentes des caricaturistes de la revue *La Caricature* (Grandville, Daumier, Gavarni) et de l'estampe japonaise »[55]. Ses paysages font en effet référence à Hokusai avec des horizons très hauts et des diagonales incurvées. De plus,

> « les volutes des costumes (rubans, cheveux bouclés, innombrables panaches à plumes), les plis des tissus évoquent à la fois un japonisme relayé par l'art nouveau, en particulier Dulac et Rackham, et, avec l'usage immodéré des perles et des plumes, la filiation évidente de l'art baroque »[56].

---

[49] LA FONTAINE, Jean, *Fables*, Paris, éd. Librairie Hachette, ill. Félix Lorioux, in-4, 1922, 72p.

[50] MOLIÈRE, *Le Malade imaginaire*, Paris, éd. Librairie Hachette, ill. Félix Lorioux, in-4, 1928, 71p.

[51] CERVANTÈS SAAVEDRA, Miguel de, *Don Quichotte*, Paris, éd. Hachette, ill. Félix Lorioux, 32cm, 1929, 72p.

[52] DEFOE, Daniel, *Robinson Crusoé*, Paris, éd. Hachette, ill. Félix Lorioux, [in-4], 1930, n. p.

[53] PERRAULT, Charles, *LePetit Chaperon rouge*, Paris, éd. Librairie Hachette, ill. Félix Lorioux, 31 cm, 1920, n. p.

[54] CLAVERIE, Jean, CLERC, Christianne, DELESSERT, Etienne, *et alii*, *Images à la page, une histoire de l'image dans les livres pour enfants*, Paris, éd. Gallimard, 1984, p. 18.

[55] NIÈRES-CHEVREL, Isabelle et PERROT, Jean (dir.), art. « Lorioux, Félix », *Dictionnaire du livre de jeunesse. La littérature d'enfance et de jeunesse en France*, Paris, éd. Cercle de la Librairie, 2013, p. 624.

[56] *Ibid.*

Droits d'auteur réservés.

Cette influence imprègne ses premières illustrations : forêts touffues, costumes à perles, à plumes, nuages, etc. Son trait fin, sûr et stylisé lui permet une dénonciation certaine de la sottise et de la méchanceté.

Figure 8 : la grand-mère à son rouet dans *Le Petit Chaperon rouge* illustré par Félix Lorioux (Hachette, 1920)

Figure 9 : l'ogresse sur son porche dans L*e Petit Poucet* illustré par Lorioux (Hachette, 1920)

Il renouvelle par ailleurs l'iconographie des contes en proposant aux petits lecteurs des scènes issues de la vie courante. On retrouve dans *Le Petit Chaperorouge*[57] la préparation de la galette, la grand-mère devant son rouet, ou dans *Le Petit Poucet*[58] les enfants montant une colline vers la maison de l'ogre, et sa femme sur le perron de la porte pour les accueillir.

Outre le *Petit Chaperon rouge*[59] et *Le Petit Poucet*[60] en 1920, il réalise également les illustrations d'un recueil des *Contes de Perrault*[61] en 1926, réédité à plusieurs reprises en 1927[62], en 1930[63], entre autres, et un *Petit Poucet, suivi de Le Chat botté et Cendrillon*[64] en 1929.

[57] *Op. Cit.*

[58] *Op. Cit.*

[59] *Op. Cit.*

[60] *Op. cit.*

[61] PERRAULT, Charles, *Contes de Perrault, Illustrations de Félix Lorioux*, Paris, éd. Hachette, ill. Félix Lorioux, in-fol., 1926, 72p.

[62] PERRAULT, Charles, *Contes de Perrault, illustrations de Félix Lorioux*, Paris, éd. Hachette, ill. Félix Lorioux, 1927, 72p. et PERRAULT, Charles, *Contes de Perrault,* s. l. [Paris], éd. Hachette, ill. Félix Lorioux, 1927, n. p.

[63] PERRAULT, Charles, *Contes de Perrault,* Paris, éd. Hachette, coll. Collection des grands romanciers, ill. Félix Lorioux, in-8, 1930, 96p.

[64] PERRAULT, Charles, *Le Petit Poucet, suivi de Le Chat Botté et de Cendrillon*, Paris, éd. Hachette, ill. Félix Lorioux, 32 cm, 1929, 72p.

Droits d'auteur réservés.

Les images de Lorioux consacrent la suprématie des livres d'enfant en couleur, et d'ailleurs, nombreuses sont les rééditions de ses œuvres chez Hachette au cours du siècle, aussi bien pour ses illustrations de Perrault (1926[65], 1927[66], 1929[67], 1930[68], 1992[69] et 2014[70]) que de celles de la comtesse de Ségur ou de Jean de La Fontaine. Il collabore également à plusieurs périodiques, dont *Mon Journal* chez Hachette, *La Gazette du bon ton*, un magazine de mode, *La Semaine de Suzette* chez Gautier Languereau. Il rencontre même Walt Disney au cours de la Première Guerre mondiale et commence à travailler pour lui dès le début des années trente, date à laquelle André Pécoud, nouvellement arrivé chez Hachette, commence à l'éclipser. Il réalise pour la firme Disney les *Silly Symphonies, Mickey et Minnie présentent …, L'Arche de Noé, Les Petits Lapins et les œufs de Pâques* ainsi que *Les Jouets de Noël* et *Le Lièvre et la tortue* pour lesquels Disney lui refuse le droit de signer ses dessins.

La fin des années 1930 étant difficile, il illustre de nombreux petits livres chez plusieurs éditeurs : Armand Colin, Hatier, etc., mais ne retrouve pas le succès qui fut le sien avec *Les Contes de Perrault*. Il reste par ailleurs un illustrateur très simple, entièrement dédié à son travail et cantonné soit au dessin de mode, soit au dessin pour enfant, où les représentations animales dominent et où ses illustrations d'apparence naïves ne le sont pas toujours… Rappelons ici la bouteille de vin transportée par le Petit Chaperon rouge à la place de l'habituel pot de beurre.

> « À la différence de ses contemporains Rackham et Dulac, Lorioux s'est limité à un domaine modeste. Il ne s'est pas risqué dans les contrées fantastiques, préférant investir son imagination dans la restitution fidèle des textes qu'on lui soumettait, avec deux atouts maîtres, l'humour et la minutie. Au long d'une carrière d'une durée exceptionnelle qui a traversé bien des courants artistiques, Félix Lorioux n'a cessé d'affirmer son style propre, un style souriant […]. Il a réalisé consciencieusement ce qu'on attendant de lui, accumulant tel un enlumineur les détails qui font l'ensemble. Fidèle à l'aquarelle, il s'arrête sur le bord du fossé avec son pinceau pour retracer ce qu'il voit autour de lui, au fil de plus de quatre-vingts titres. Malgré la modestie du propos, qui reflète la conception qu'avait l'illustrateur de son art, c'est bien un univers original qu'il nous livre, aux couleurs éclatantes et au rythme gai. »[71]

Les années 30 : une hausse des éditions malgré la crise

Malgré la crise de 1929, les années 1930 marquent un véritable regain de production des contes. De 1928 à 1938, plus de cent cinquante éditions des contes de Perrault voient le jour (Cf. Figure 1 : Les éditions des *Contes* au début du XX^{ème} siècle). Ce renouveau s'explique par la transformation de la société en une

[65] *Op. Cit.*

[66] *Op. Cit.*

[67] *Op. Cit.*

[68] *Op. Cit.*

[69] PERRAULT, Charles, *Contes de Perrault*, Paris, éd. Hachette, coll. Fac-similés, ill. Félix Lorioux, 30 cm, 1992, 80p.

[70] PERRAULT, Charles, *Contes de Perrault*, Rennes, éd. Ouest-France, coll. Fraipont, Lorioux, Doré, La Nézière, Sabran, 37 cm, 2014, 171p.

[71] CLAVERIE, Jean, CLERC, Christianne, DELESSERT, Etienne, *et alii*, *Images à la page, une histoire de l'image dans les livres pour enfants*, Paris, éd. Gallimard, 1984, p. 19.

Droits d'auteur réservés.

société de masse, davantage tournée vers les loisirs. Les ouvrages sont souvent peu chers, comme l'attestent plusieurs notices bibliographiques dans lesquelles on trouve le détail des prix : souvent moins de 15 francs (10,50 Francs chez Mame, 11,50 chez Garnier Frères en 1934, 1 à 2 Francs chez René Touret en 1936, 10 Francs chez Gordinne la même année, 6,50 Francs chez Delagrave, etc.). En ce qui concerne la littérature, le prix jeunesse de 1933 contribue au renouvellement de la production littéraire. Alors qu'elle était auparavant cantonnée aux classiques de la littérature, dont certains sont passés dans le domaine de l'enfance, la création littéraire se renouvelle. En effet, avec l'impact de la crise et de la guerre, les éditeurs ont majoritairement préféré assurer leurs arrières en privilégiant des titres anciens ayant fait leurs preuves, tels que les classiques. Les contes de fées en font partie : c'est une valeur sûre. Entre la fin du XIX^{ème} siècle et le début du XX^{ème} siècle, les maisons d'édition ont éprouvé le besoin de produire des ouvrages susceptibles de rassurer la population, mais surtout qui puissent plaire aux parents, principaux acheteurs, par le rappel de leurs lectures enfantines.

> « En se référant dans leur majorité à cette "bonne" littérature de jeunesse et en puisant dans le patrimoine du XIX^{e} siècle, les éditeurs font le choix de se maintenir dans la tradition, loin des innovations, en ayant l'assurance de satisfaire et de rassurer les adultes, principaux acteurs de livres pour la jeunesse. Comme le remarquent Jean-Claude Chamboredon et Jean-Louis Fabiani, le fait que les acheteurs ne soient pas les lecteurs est un facteur « de nature à accroître la stabilité du répertoire, les parents restant fidèles à un répertoire relativement constant (notamment, pour les parents cultivés, souvenirs de lectures passées) ». »[72]

Garnier Frères, Bernadin-Bréchet, Hachette, mais également Gordinne et Bias sont les acteurs de cette soudaine remontée des éditions de contes.

Auguste, Hippolyte et Pierre Garnier ont lancé leur affaire en 1933 et ont rapidement racheté plusieurs fonds d'éditeurs romantiques tels que Delloe, Dubochet, Salvats ou Panckoucke. Ils débutent par des classiques, puis évoluent vers des ouvrages de vulgarisation scientifique, des manuels de langue et des dictionnaires. En 1860, ils débutent dans l'édition de livres de prix et d'étrennes. On trouve ainsi dans leur catalogue des *Fables* de La Fontaine, *Robinson Crusoé*, les *Voyages de Gulliver*, et de nombreux contes. En ce qui concerne ceux de Perrault, il s'agit d'une même édition datant de 1928[73], rééditée à plusieurs reprises (un peu plus d'une douzaine de fois), et comportant toujours (à l'exception de l'édition de 1931[74], mais peut-être s'agit-il d'une erreur de catalogage) les illustrations gravées sur bois de Bertall et de Staal[75]. Ils ont également réalisé une

---

[72] PIQUARD, Michèle, *L'édition pour la jeunesse en France de 1945 à 1980*, Villeurbanne, éd. Presses de l'Enssib, coll. Références, 2004, p. 254.

[73] PERRAULT, Charles, AULNOY, Marie-Catherine Le Jumel de Barneville, baronne d', HAMILTON, LEPRINCE DE BEAUMONT, Jeanne-Marie, *Contes de fées, par Perrault, Mme d'Aulnoy, Hamilton, Mme Leprince de Beaumont. Nouvelle édition illustrée de nombreuses gravures dans le texte et de dix grands bois hors texte, par MM. G. Staal, Bertall, etc. ; gravés par MM. Gusmand Cordier, etc.*, Turnhout, Paris, éd. Brepols, Garnier frères, in-8, 1928, 568p.

[74] PERRAULT, Charles, *Contes de fées, par Perrault, Mme d'Aulnoy, Hamilton et Mme Leprince de Beaumont,* Paris, éd. Garnier, in-8, 1931, 414p.

[75] Par exemple, l'édition de 1928 : PERRAULT, Charles, AULNOY, Marie-Catherine Le Jumel de Barneville, baronne d', LEPRINCE DE BEAUMONT, Jeanne-Marie, HAMILTON, *Contes de fées, par Perrault, Mme d'Aulnoy, Hamilton, Mme Leprince de Beaumont. Nouvelle édition illustrée de nombreuses gravures dans le texte et de dix grands bois hors texte, par MM. G. Staal, Bertall, etc. ; gravés par MM. Gusmand, Cordier, etc.*, Turnhout, Paris, éd. Brepols, Garnier frères, ill. G. Staal, Bertall, *et alii*, in-8, 1928, 568p.

Droits d'auteur réservés.

première édition in-folio vraisemblablement non illustrée en 1923[76], ainsi qu'un *Album pour les enfants ave de nombreuses illustrations en noir dans le texte et en hors-texte en couleurs par Maby*[77]. Puis, à partir du milieu des années 1950, les contes sont illustrés par Matéja[78], dans une nouvelle édition bien plus courte (entre 14 et 23 pages).

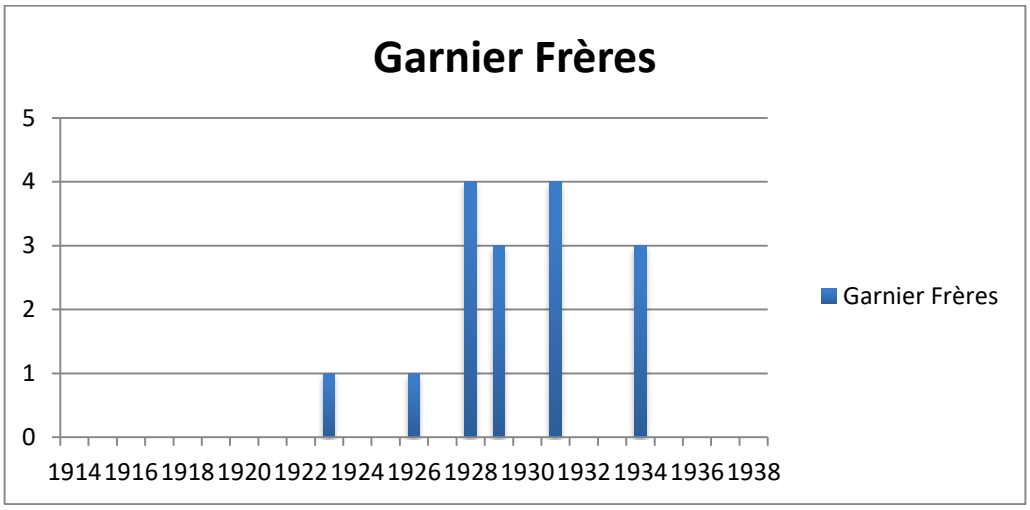

Figure 8 : Tableau des éditions de contes de Garnier Frères entre 1914 et 1938

Les éditions Bernardin-Bréchet, créées par Louis-Cyrille Henri Bernardin et son beau-père, Gervais-François Bréchet, se lancent en 1867 dans l'édition de livres pour la jeunesse, grâce à une quinzaine d'auteurs contemporains, dont A. Des Tilleuls. Ils se spécialisent rapidement dans les livres pour les tout-petits qu'ils éditent en collaboration avec d'autres pays européens. D'abord librairie de livres d'occasion devenue éditrice de livres bon marché, elle a publié dès ses débuts des contes de Perrault. Bien que la production ait été très faible avant et pendant la guerre, - voire même insignifiante en ce qui concerne l'édition de contes de fées -, elle reprend à partir de 1927 jusqu'à la disparition des éditions en 1934. Ayant déjà réalisé des albums de qualité à la fin du XIX^{ème} siècle du *Petit Chaperon rouge* et du *Petit Poucet*, illustrés par Telory[79], ils reprennent le support de l'album pour faire reparaître six contes en 1932, dans la collection des Albums Yo-Yo. Il s'agit d'un *Alphabet de Cendrillon*[80], de *Riquet à la Houppe d'après Perrault*[81] (conte rarement tiré en singleton), du *Petit Chaperon rouge*[82], de *Peau d'ane d'après Perrault*[83], du *Petit Poucet d'après C. Perrault*[84] et du *Chat botté*

[76] PERRAULT, Charles, *Les Contes de Perrault*, Paris, éd. Garnier frères, in-fol., 1923, IV-75p.

[77] PERRAULT, Charles, *Les Contes de Perrault. Album pour les enfants avec de nombreuses illustrations en noir dans le texte et hors-texte en couleurs par Maby…*, Paris, éd. Garnier frères, ill. Maby, in-4, 1926, 71p.

[78] PERRAULT, Charles, *Contes de Perrault*, Paris, éd. Garnier, ill. Matéja, in-4, 1956, 14p. et PERRAULT, Charles, *Contes de Perrault*, Paris, éd. Garnier, ill. Matéja, 31 cm, 1956, 23p.

[79] La BnF situe ces éditions entre 1855 et 1886, mais ne donnent pas d'avantage d'informations.

[80] PERRAULT, Charles, *Cendrillon : alphabet*, Paris, éd. Bernardin-Bréchet, coll. Les Albums Yo-Yo, ill. s. n., 16 cm, 1932, [16]p.

[81] PERRAULT, Charles, *Riquet à la houppe d'après Perrault*, Paris, éd. s. n. [Bernardin-Bréchet], coll. Les Albums Yo-Yo, ill. s. n., 16 cm, 1932, [16]p.

[82] PERRAULT, Charles, *Le Petit Chaperon rouge*, Paris, éd. Bernardin-Bréchet, coll. Les Albums Yo-Yo, ill. s. n., 16 cm, 1932, [16]p.

[83] PERRAULT, Charles, *Peau d'ane d'après Perrault*, Paris, éd. s. n. [Bernardin-Bréchet], coll. Les Albums Yo-Yo, ill. s. n., 16 cm, 1932, [16]p.

Droits d'auteur réservés.

d'après Charles Perrault[85]. La notion d'adaptation est ici bien présente pour la majorité de ces ouvrages. Elle est visible par l'emploi de la locution "d'après", suivi du nom de l'auteur véritable de ces histoires. Cependant, ni adaptateur, ni illustrateurs ne sont indiqués dans les diverses notices concernant l'éditeur.

L'éditeur liégeois (Belgique) Gordinne publie plusieurs recueils, illustrés par Raoul Thomen ou Simone d'Avène. Le premier réalise de petites bandes dessinées tandis que la seconde, plus classique, effectue planches et vignettes pour presque tous les classiques de la littérature de jeunesse, des *Malheurs de Sophie*[86] aux *Récits des temps bibliques*[87]. Les éditions de Gordinne sont au nombre de 27, exclusivement établies entre 1934 et 1936. Il s'agit essentiellement de recueils intégraux ou d'ensembles de contes préalablement choisis par l'éditeur, tels que les *Recueils de jolis contes de Perrault*[88] ou les *Contes choisis de Perrault*[89]. D'autres encore sont des adaptations de France de Bardy, comme les *Contes de Perrault adaptés par France de Bardy et autres contes pour les petits*[90] dont les rééditions sont nombreuses au cours de l'année 1936 (pas moins de 8 bien que certaines éditions soient sans nom) et où la destination enfantine est clairement mise en avant.

Bias, enfin, se spécialise dans les livres de jeunesse dès sa création en 1929. La société d'édition propose à la vente des abécédaires et des albums de découpage ou de coloriage. Elle produit plusieurs albums, tant de contes séparés, comme *Cendrillon*[91] ou *La Belle au bois dormant*[92] en 1933, que des recueils, dont ceux de 1935[93], 1936[94], etc. L'entreprise réalise également des adaptations, souvent sans aucune mention de nom d'auteur. C'est le cas pour *Contes de Perrault adaptés à l'usage des enfants*[95] en 1935 où l'auteur adapté est certes présent, mais où l'adaptateur n'est pas cité. Ici encore, l'éditeur, via son

Figure 9 : Couverture illustrée par André Jourcin (Bias, 1944 (similaire à celle de 1936)

[84] PERRAULT, Charles, *Le petit Poucet d'après C. Perrault*, Paris, éd. s. n. [Bernardin-Bréchet], coll. Les Albums Yo-Yo, ill. s. n., 16 cm, 1932, [16]p.

[85] PERRAULT, Charles, *Le chat botté d'après Charles Perrault*, Paris, éd. s. n. [Bernardin-Bréchet], coll. Les Albums Yo-Yo, ill. s. n., 16 cm, 1932, [16]p.

[86] ROSTOPCHINE, Sophie *dit* La Comtesse de Ségur, *Les Malheurs de Sophie*, Liège, éd. Gordinne, ill. Simone d'Avène, 1934, 11p.

[87] BUTTS, Marie, *Récits des temps bibliques*, Paris, éd. Larousse, ill. Simone d'Avène, 20 cm, 1951, 135p.

[88] PERRAULT, Charles, *Recueil de jolis contes de Perrault*, Liège, éd. Gordinne, ill. Raoul Thomen, in-4, 1934, 78 p.

[89] PERRAULT, Charles, *Contes choisis de Perrault*, Liège, éd. Gordinne, in-4, 1935, 68p.

[90] PERRAULT, Charles, DE BARDY, France (ad.), *Contes de Perrault, adaptés par France de Bardy et autres contes pour les petits*, Liège, éd. Gordinne, ill. s. n., 1935, 86p.

[91] PERRAULT, Charles, *Cendrillon*, Montreuil, Paris, éd. Etablissements A. G. Vilette, Bias, 20 cm, 1933, 8p.

[92] PERRAULT, Charles, *La Belle au Bois dormant*, Paris, éd. Bias, 25 cm, 1933, 6p.

[93] PERRAULT, Charles, *Contes de Perrault*, Nevers, Paris, éd. Impr. Fortin, Bias, coll. Collection Surprise in- 8, 1935, n. p.

[94] PERRAULT, Charles, *Contes de Perrault*, Paris, éd. Bias, in-4, 1936, n. p. et PERRAULT, Charles, *Contes de Perrault*, Nevers, Paris, éd. Impr. Fortin, Bias, in-4, 1936, 20p.

[95] PERRAULT, Charles, *Contes de Perrault adaptés à l'usage des enfants*, Paris, éd. Bias, in-12, 1935, n. p.

Droits d'auteur réservés.

titre, se place du côté de la petite enfance, comme l'indiquent également les couvertures colorées par André Jourcin des ouvrages produits.

Bien que peu représentée ici, Mame est une maison essentielle dans la littérature de jeunesse. Après avoir publié de très nombreux contes dans les années 1920-1930[96], elle tente de se diversifier pour répondre aux exigences du marché. L'après-guerre est une période charnière pour tenter de toucher un lectorat plus populaire. L'entreprise publie des classiques, prétexte à de nombreuses illustrations, ainsi que quelques nouveautés, illustrées par Marie-Madeleine Franc-Nohain grâce à sa collaboration avec Raymond de la Nézière, devenu le directeur artistique de la maison entre 1930 et 1952. Les ouvrages de Mame abandonnent la morale pour proposer des histoires récréatives et laissent de côté la leçon d'histoire au profit de romans d'aventure. Le recul du moralisme permet de valoriser la littérature d'imagination, telle que celle des contes de fées, pourtant longtemps décriés par ce milieu catholique hostile au merveilleux.

Le dynamisme de l'édition pour la jeunesse s'explique grâce à l'ouverture sur le monde et sur l'imaginaire, mais aussi à l'amélioration des procédés techniques dont le cartonnage industriel. Cela permet le maintien de la domination des grandes maisons d'édition, qui ont souvent les moyens d'acquérir les machines permettant ces améliorations, contrairement aux maisons plus modestes. Hachette et Larousse vont vers une mécanisation, une rationalisation et une standardisation de leur production tandis que la production reste artisanale pour la majorité des vingt ou trente autres maisons existantes. Hachette, Larousse et Mame, avec Gautier-Languereau et Nathan réalisent 60% de la production en 1925, et ce pourcentage demeure stable au cours des années trente. Le principal changement de l'entre-deux guerre concerne les formats : l'album prend en effet son essor[97]. Bon marché, les éditeurs modernes proposent des prix de plus en plus bas, souvent pour des articles de qualité médiocre.

> « Aux collections des uns, objets sériels et normalisés, soumis à de stricts calculs de rentabilité, s'opposent les luxueux albums des autres avec leur impression soignée et leur coloriage au pochoir. »[98]

Tant dans la littérature générale que dans la littérature de jeunesse, l'entre-deux guerre se caractérise par une tension entre immobilisme et dynamisme, entre l'héritage des classiques et les nouveautés, entre la tradition et les innovations techniques, sociétales et culturelles. C'est pour cette raison que les *Contes* de Perrault restent égaux à eux-mêmes tout au long du début du XX^{ème}, semblables aux éditions de la fin du siècle passé. Bien que quelques illustrateurs détonnent par le traitement de l'image (Félix Lorioux, par exemple), le classicisme restant de vigueur pour ce qui est du contenu. Ces tensions reflètent l'instabilité économique, politique et monétaire de la France, mais aussi les conflits idéologiques, comme la montée en flèche du totalitarisme et de l'antisémitisme qui divisent le pays.

---

[96] La maison Mame publie de très nombreux contes entre 1920 et 1930. On peut citer, entre autres les *Contes de l'épée* d'Henri de Brisay en 1911, les *Contes arabes* en 1913, les *Contes français* réunis par Julie Laverne en 1915, les *Contes de bonne Perrette, souvenirs d'enfant* de René Bazin en 1923, les *Contes merveilleux* de Hauff en 1924, les *Contes de fées* (Charles Perrault et mesdames d'Aulnoy et Leprince de Beaumont) en 1924, les *Contes d'Andersen* en 1930, *Les légendes de Noël* de Lenôtre en 1932, les *Contes de Grimm* en 1933, de *Daudet* en 1935 et les *Contes de la Bucherônne* (Henri Pourrat) en 1936.

[97] Nous reparlerons de l'album dans notre dernière partie.

[98] NIÈRES-CHEVREL, Isabelle et PERROT, Jean (dir.), art. « Histoire de l'édition pour la jeunesse », *Dictionnaire du livre de jeunesse. La littérature d'enfance et de jeunesse en France*, Paris, éd. Cercle de la Librairie, 2013, p. 475.

Droits d'auteur réservés.

> « Les tendances conservatrices dominent, certainement liées à la forte représentation des éditeurs catholiques […], mais aussi au conservatisme politique que certains éditeurs laïcs, comme Hachette, voire au militantisme des partisans de la droite nationaliste, qui apportent une contribution notable à la production de ces années. L'apport de l'entre-deux-guerres est d'ailleurs dans l'éventail des produits offerts par les éditeurs qui s'efforcent désormais de répondre aux besoins et aux goûts de toutes les tranches d'âges et de toutes les classes de la société en offrant un large éventail de produits éditoriaux : depuis les publications en fascicules à dix sous jusqu'aux éditions de luxe pour apprentis bibliophiles ; et la dimension artistique des livres où l'image dispute désormais au texte sa suprématie. »[99]

En ce qui concerne les adaptations, elles sont très peu nombreuses pour la période : souvent inférieures à deux par an. On constate cependant un pic entre 1935 et 1936. Cela s'explique par le fort succès de Madame France de Bardy pour les éditions Gordinne, célèbre adaptatrice et traductrice de l'anglais au français.

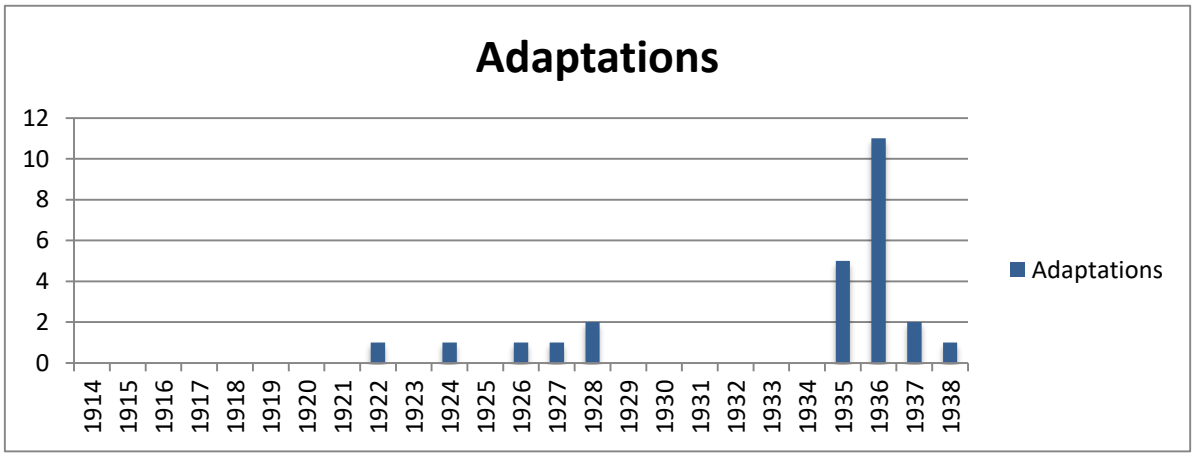

Figure 10 : Graphique des adaptations des Conte de Perrault de 1914 à 1938

Si la majorité des éditions de la période font moins de cinquante pages, ces dernières sont très illustrées. Rares sont les ouvrages sans image : 34 contre 169 illustrés et même plus d'une soixantaine en couleurs, selon les rares informations des notices à ce sujet.

[99] BENAMEUR, Jeanne, BRAVO, Émile, BRICOUT, Bernadette, BRUEL, Christian, *et alii*, *La littérature jeunesse, une littérature de son temps ? (Actes du colloque organisé par le Salon du livre et de la presse jeunesse en Seine-Saint-Denis au CNAM, à Paris, le 6 février et les 15, 29 et 30 mars 2007)*, Montreuil, éd. Salon du livre et de la presse en Seine-Saint-Denis, 2007, p.24

Droits d'auteur réservés.

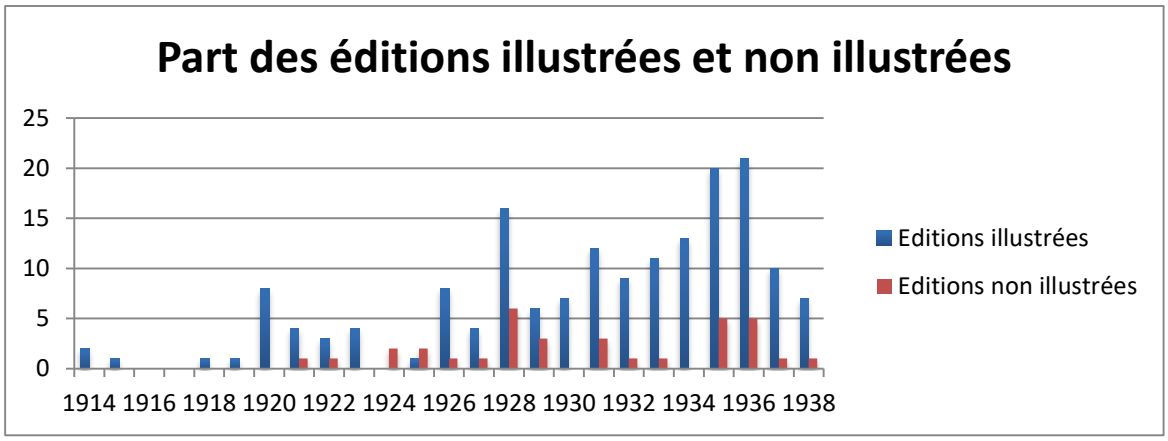

Figure 11 : Graphique de la part des éditions illustrées et non illustrées entre 1914 et 1938

Cependant, la couleur est toujours aussi décriée. Pour les censeurs, elle n'est bonne que pour l'imagerie populaire, destinée aux esprits simples et sans culture, non à la gravure d'artiste ou aux estampes savantes. Pour les élites intellectuelles, la couleur est suspecte car elle parle aux sens et non à l'esprit. Malgré cette défiance, la couleur, encouragée par l'engouement des enfants, s'empare des productions enfantines et s'étale tant sur les cartonnages de couverture que dans le texte, sur les vignettes et les planches qui coexistent toujours dans les ouvrages et sont encore très présentes. Cette inclination pour la couleur a été comprise par les éditeurs qui proposent donc des contenus de plus en plus colorés, que ce soit en terme de nombre de pages illustrées en couleur ou en nombre de couleurs présentes sur la page.

> « Cependant, l'image en couleurs, et plus particulièrement l'image de couleurs vives, qui triomphe depuis le début du siècle dans les magazines illustrés pour les enfants et sur les couvertures des livres d'étrennes, apparaît toujours suspecte aux yeux des éducateurs et censeurs de tous bords, qui la condamnent à plus d'un titre : elle est "criarde", "vulgaire", "bariolée", elle fausse le goût de la jeunesse ; elle apparente le livre à une affiche, qui donne à voir plus qu'à penser, qui privilégie l'effet sur le sens ; ses pouvoirs opèrent au détriment de la réflexion parce qu'elle "frappe" et "séduit". En impressionnant l'imagination de l'enfant sans solliciter sont intellect, la couleur est trompeuse ; en séduisant ses sens, elle agit comme une débauchée : « raison de plus pour que nous la dénoncions comme funeste, même immorale, car rien n'est plus immoral que la laideur, et rien n'est laid en effet comme ces couvertures bariolées qui s'étalent aux devantures de toutes les librairies et oeilladent cyniquement les passants ». »[100]

Bien que l'illustration soit en forte baisse à la fin de la guerre de 1914 – 1918 du fait des nouveaux médias tels que la bande dessinée ou la photographie, elle reste très présente dans les livres pour enfants, luxueux ou non. Elle revient même à la mode dans plusieurs maisons d'édition,

[100] BOYER-VIDAL, Marie-Françoise, MANSON, Michel, RENONCIAT, Annie, *et alii, Trois siècles de publications pour la jeunesse (du XVIII^e au XIX^e siècle) au Musée national de l'Éducation,* Rouen, éd. Institut national de recherche pédagogique, Musée national de l'Éducation, 2008, p. 124

Droits d'auteur réservés.

> « Hachette, les éditions de l'Agora, les éditions de Michel de l'Ormeraie, ayant réédité […] les œuvres complètes de Jules Verne, Balzac, Daudet, Dumas, Hugo, avec leurs illustrations et leurs reliures d'origine. Mais il est à noter qu'il s'agit de la reproduction exacte d'ouvrages illustrés au siècle dernier. »[101].

Cela explique le nombre d'éditions reprenant les illustrations de Staal, Bertall, ou encore Gustave Doré.

Ces images, si décriées par la critique, seront pourtant très utilisées dans les livres de contes, comme dans sla littérature de guerre, notamment dans un but de propagande et justement grâce à leur pouvoir sur l'imaginaire des masses.

L'EDITION EN TEMPS DE GUERRE

Le ralentissement de l'édition

Le début du XX^{ème} siècle est marqué par de lourdes pressions qui pèsent sur l'édition. Même si la majorité des maisons d'édition surmontent l'épreuve de la guerre, que ce soit la première ou la seconde, la production chute drastiquement. Seuls cinquante titres pour la jeunesse sont publiés en 1918, et presque aucun conte de Perrault pour la période, comme nous l'avons vu précédemment. Idem, entre 1939 et 1940, au plus fort du conflit de la Seconde Guerre mondiale, seules dix éditions des *Contes* de Perrault sont disponibles dans les catalogues d'éditeurs. Ces dernières remontent ensuite de façon incompréhensible en 1941 (malgré la pénurie de papier et les difficultés des éditeurs liées à la guerre, comme nous le verrons par la suite), pour retourner ensuite sous le seuil des 10 éditions à l'année (exception faite de 1944, similaire à l'année 1941).

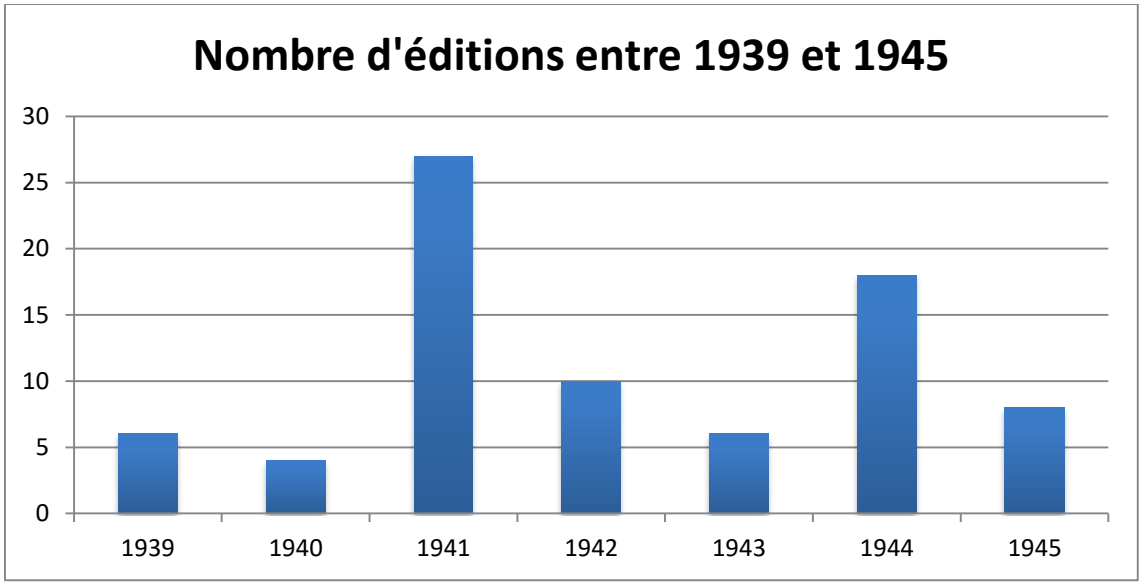

Figure 12 : Nombre d'éditions des Contes de Perrault au cours de la Seconde Guerre mondiale

[101] Association nationale pour la formation et le perfectionnement professionnel dans les métiers de l'édition France, *Approche 85 : Le livre populaire aux XIX et XX siècles*, Paris, éd. Asfored, 1985, p. 60.

Droits d'auteur réservés.

Pour cette partie, nous mettrons l'accent sur la Première Guerre mondiale, davantage représentative de ce qu'a été l'édition en temps de guerre. Il faut pour cela comprendre le fonctionnement d'une entreprise de ce type à l'heure de la mobilisation et des bombardements.

La maison Hachette, fondée en 1826 par Louis Hachette, puis rejoint par ses gendres Louis Bréton et Emile Templier, en est un parfait exemple. Dès le 29 juillet, alors que l'Autriche-Hongrie vient tout juste de déclarer la guerre à la Serbie, René Fouret, l'administrateur de la Librairie Hachette, et ses associés, se réunissent à Paris pour faire le point sur la situation. Trois jours plus tard, le 1er août 1914, la France décrète la mobilisation générale, qui ne sera effective que le jour suivant.

> « Sur cinq associés de la Maison, trois étaient appelés à partir. Mon fils Edmond, attaché comme officier de cavalerie de réserve au camp retranché de Paris, resterait près de nous. Par contre, Louis Hachette devait être le quatrième jour de la mobilisation à Saint-Malo, et Maurice Labouret le jour même à Lorient. » [102],

explique René Fouret dans son journal. Les magasins sont donc fermés et la Librairie fonctionne au ralenti tandis que les Messageries doivent faire face à un réel problème d'organisation. C'est dans ce chaos que paraît vraisemblablement l'ouvrage des *Contes de Fées tirés de Claude Perrault*[103], une réédition du siècle passé qui permet à l'entreprise de continuer la production et la vente de livres pour enfants dans ce contexte. La désorganisation des transports et des moyens de communication empêche la distribution du courrier et les envois d'ouvrages dans les librairies de province puisque les portes de Paris sont désormais fermées à la tombée du jour. Les clients et correspondants de la Librairie pensent même que l'entreprise a tout simplement cessé les envois. Face à ces plaintes, mais aussi pour contrer l'irrégularité des envois de papier à l'entreprise, cette dernière saisit le ministère de l'Instruction publique et propose un approvisionnement par voie maritime et fluvial.

L'un des nombreux autres problèmes auquel doit faire face Hachette est la forte hausse des départs, liée à la mobilisation. Pour rendre hommage à son personnel parti se battre, le 14 octobre 1914, la direction fait placer un grand tableau dans le vestibule, où seront progressivement inscrits les noms des employés morts au combat. René Fouret indique à cette date dans son journal que « 25 noms figurent déjà sur cette belle et funeste liste … Et elle n'est pas close. »[104]. Face à ce dépeuplement (33 noms inscrits sur ce tableau d'honneur le 3 mai 1914), René Fouret décide d'employer des femmes : « Il faut entrer hardiment dans la voie d'employer des femmes ; j'espère que nous obtiendrons des résultats satisfaisants »[105]. Cette décision est bénéfique, comme il l'indique plus tard dans la même année : « Nous continuons à engager des dames ; jusqu'à présent, nous n'avons eu qu'à nous louer de cette décision »[106], et plus tard en 1915. Malgré ces

---

[102] MISTLER, Jean, *La librairie Hachette de 1826 à nos jours*, Paris, éd. Hachette, Paris, 1964, p. 325-326.

[103] PERRAULT, Claude, AULNOY, Marie-Catherine Le Jumel de Barneville, baronne d', LEPRINCE DE BEAUMONT, Jeanne-Marie, *Contes de Fées tirés de Claude Perrault, de Mmes d'Aulnoy et Leprince de Beaumont ; Illustrés de 65 vignettes dessinées sur bois par Bertall, Beaucé, etc.… - Nouvelle édition*, Paris, éd. Librairie Hachette et Cie, ill. Bertall, Jean-Adolphe Beaucé, 18 cm, 1914, 375p.

[104] *Ibidem*, p. 331.

[105] *Ibidem*, p. 331-332.

[106] *Ibidem*, p. 332.

Droits d'auteur réservés.

nouvelles embauches, la formation est longue, et les prix ne cessent d'augmenter, posant de véritables problèmes, non seulement à Hachette mais à l'ensemble des entreprises françaises, comme l'explique à nouveau René Fouret.

> « Le personnel de la Librairie comprend maintenant une proportion accrue de femmes. Il est « très occupé et son inexpérience augmente les difficultés du travail. » Ces difficultés « surgissent les unes après les autres : tout augmente, les matières premières se raréfient, le prix du papier monte sensiblement et la fabrication se ralentit. »[107]

À la fin de l'année, l'entreprise décide de distribuer un colis de fournitures essentielles à ses employés pour améliorer leur quotidien. Il contient des conserves, du beurre, des biscuits, du savon, du tabac et du papier à lettre. Cet envoi prévoyant démontre le ton familial et paternaliste de l'entreprise, qui se soucie du bien-être de son personnel. Il anticipe également probablement l'aggravation de la situation. En 1916,

> « A Paris, le charbon devient de plus en plus rare et, comme conséquence, on rationne le gaz et l'électricité. A la Librairie, nous avons à notre disposition un peu plus de la moitié de notre consommation habituelle. On tire des greniers ou des réserves le vieux matériel d'éclairage, lampes à huile ou pétrole. »[108].

Cette guerre s'annonce bien plus sinistre que celle de 1870, tant sur le plan matériel qu'humain. En 1917, les restrictions se renforcent, tout comme la pénurie de charbon. La Librairie doit également faire face à une augmentation des décès au sein de son personnel. Ces derniers sont dus aux combats sur le front, mais aussi aux bombardements qui marquent durablement la population, tel que celui du 8 mars 1918 sur Paris. La même année paraît également une édition de contes[109] en tous points similaires à celle de 1914. Seul exemplaire disponible dans nos notices pour 1918, il montre bien l'acharnement d'Hachette qui continue ici de produire des ouvrages malgré la situation. Bien que ce ne soit pas une nouveauté (même illustrations, même texte, même format, *etc.*), il est probable qu'Hachette se conforme au goût du public, ou plus vraisemblablement que la maison ait conservé des exemplaires invendus qu'elle a alors remis sur le marché, au vu des difficultés matérielles et de personnel qui empêchent à de nouvelles éditions de voir le jour.

Au sortir de la guerre, avec plus de 1 400 000 morts, 500 à 600 000 blessés de guerre (les gueules cassées), presque dix départements ruinés et la dévaluation de la monnaie, l'édition est affaiblie. Plusieurs usines et sièges d'entreprises sont détruits, mais la maison Hachette se remet rapidement sur pied. Elle peut en effet enfin exploiter ses fonds récemment acquis, comme celui d'Hetzel en 1914, mais aussi celui de Pierre Lafitte en 1916, constitué de magazines de presse quotidienne, tels que *La Vie au grand air* ou *Fémina*, et de livres à succès comme *Arsène Lupin* et *Rouletabille*. Mais plus encore, Hachette va pouvoir se relever grâce à ses employées. René Fouret fait le point de la situation au lendemain de la guerre :

> « […] les femmes dont on avait cru qu'elles seraient les remplaçantes provisoires des mobilisés, avaient achevé leur apprentissage ; elles restèrent à

---

[107] *Ibidem*.

[108] *Ibidem*, p. 334.

[109] PERRAULT, Charles, AULNOY, Marie-Catherine Le Jumel de Barneville, baronne d', LEPRINCE DE BEAUMONT, Jeanne-Marie, *Contes de fées tirés de Claude Perrault, de Mmes d'Aulnoy et Le Prince de Beaumont et illustrés... par Bertall, Beaucé, etc.*, Paris, éd. Hachette, ill. Beaucé, Bertall, in-16, 1918, VIII-375p.

Droits d'auteur réservés.

> la place de ceux qui ne revinrent pas et occupèrent les nouveaux emplois qu'il fallut créer un peu partout pour faire repartir les affaires, mais la question financière déroutait les experts. On s'apercevait pour la première fois que les stocks anéantis ne pourraient être reconstitués qu'avec des frais lourdement accrus et la distorsion que la loi prétendait bloquer, aboutissait à une course infernale où la hausse débordait les règlements mais où, comme il arrive souvent en pareil cas, les entreprises honnêtes étaient pénalisées. »[110]

Les chefs d'entreprise constatent en effet la perte de valeur de leurs réserves, tandis que les consommateurs découvrent la perte de leur pouvoir d'achat.

Le patriotisme ambiant

Les éditeurs soutiennent plus ou moins ouvertement l'effort de guerre, tout comme le fait la population avec les quatre Emprunts à la Victoire. Il s'agit d'emprunts nationaux pour les années 1915 à 1918, lancés par le gouvernement dans le but de financer une guerre qui s'avère plus longue et plus coûteuse que prévu, mais aussi pour impliquer les français de toutes catégories sociales dans le conflit. Du côté de l'édition, « après quelques semaines de désorganisation, [elle] se remet en marche et s'adapte de belle manière malgré la mobilisation et les restrictions »[111]. Nous avons vu plus haut l'exemple de la Librairie Hachette, mais la Nouvelle Revue Française, devenue Gallimard, n'est pas en reste. Malgré son existence récente et son équilibre fragile tant du point de vue commercial que financier, la NRF (que nous appellerons ici Gallimard, pour plus de clarté) n'interrompt pas ses activités. Ses collaborateurs et auteurs sont dispersés sur l'ensemble du territoire, mais cela n'empêche pas la maison de produire, entre 1915 et 1916, des ouvrages majoritairement liés à la guerre.

Les éditeurs se montrent opportunistes pour survivre, et l'omniprésence du conflit pèse rapidement sur les catalogues. Le livre est en effet le réceptacle des émotions et des idées d'une société. Les écrits sont adaptés aux circonstances. Pour Gaston Gallimard, créateur et directeur de la maison, « l'avenir ne semble pouvoir être envisagé qu'à partir d'une réflexion sur la guerre, sous ces différents aspects ».[112] Comme la majorité des entreprises, Gallimard a bien des difficultés à surmonter tout au long de ce conflit qui s'éternise. Après que la Belgique soit envahie, « il se voit priver de son stock, de ses plombs et de ses empreintes, doit reconstituer sa maison et conserver sa place, vitale, auprès des libraires. »[113] Cette place est conservée grâce à la relation que va avoir le directeur de la Nouvelle Revue Française, puis de Gallimard, avec ses auteurs au cours de la Première et de la Seconde Guerre mondiale. Il va en effet permettre aux surréalistes d'entrer dans l'édition, ce qui lui procure une place de choix parmi les éditeurs. Bien que le département Jeunesse de Gallimard se soit ouvert très tardivement sous l'impulsion de Pierre Marchand et Jean-Olivier Héron en 1972, la Librairie Gallimard a mené une politique éditoriale tournée vers les enfants dès les premières années de sa création. Si les *Contes* de Perrault ne sont pas mentionnés dans nos notices avant 1977, il y a fort à parier qu'ils ont cependant existé mais n'ont pas été conservés.

---

[110] *Ibidem*, p. 339-340.

[111] CERISIER, Alban, FOUCHÉ, Pascal, KOPP, Robert, *Gallimard 1911-2011. Lectures d'un catalogue. Les entretiens de la fondation des Treilles, textes réunis par Pascal Fouché*, Paris, éd. Gallimard, coll. Les cahiers de la NRF, 2012, p. 14.

[112] *Ibidem*, p. 51.

[113] *Ibidem*, p. 20.

Droits d'auteur réservés.

Pour Gaston Gallimard, la difficulté majeure de sa situation réside dans l'ambiance provoquée par la guerre. En effet, selon lui,

> « la guerre éprouve la confiance entre l'éditeur et ses auteurs, la distance, l'isolement avivant souvent l'incompréhension mais aussi l'égocentrisme, le conflit d'intérêt, la vanité. Elle accroît surtout, chez les uns comme les chez les autres, le souci – l'obsession – de l'œuvre. »[114]

Il doit alors jouer sans cesse entre la suffisance de certains auteurs prétentieux, leur médiocrité, mais aussi l'élégante simplicité d'autres écrivains, réalisateurs de véritables chefs d'œuvres.

En ce qui concerne la littérature de jeunesse française et son lien avec la guerre, le rapport de force entre les institutions et la liberté des auteurs pose problème. Elle soulève surtout la question

> « de l'obédience ou de la déviance par rapport aux consignes gouvernementales, d'une littérature extra-scolaire et *in-fine* de la contrainte ou du consentement patriotique auxquels sont soumis les enfants »[115].

Le discours moralisateur incite les enfants à grandir le plus rapidement possible pour aider famille et patrie, mais surtout à se montrer dignes en toutes circonstance des soldats morts pour leur liberté. Patriotisme et nationalisme s'infiltrent d'ailleurs dans tous les types de production littéraire de fiction : romans, théâtres, mais surtout dans les contes et les livres d'image. Si notre auteur est bel et bien décédé depuis plusieurs siècles, ses contes n'en sont pas moins repris par des adaptateurs peu scrupuleux. Malheureusement, les sources sont ici insuffisantes pour permettre une véritable étude du contenu de ces histoires pour la période. Il va sans dire qu'elles ont été reprises dans le but de glorifier la nation contre l'adversaire, mais il est impossible, dans ce mémoire, d'en donner des exemples percutants. C'est la raison pour laquelle nous nous attacherons pour cette partie à la littérature de jeunesse dans sa globalité, à laquelle les *Histoires ou Contes du temps passé* sont rattachées.

Dans les premières années du conflit, on retrouve principalement des albums nationalistes et des livres d'image de guerre. Les premiers ont cours tout le long de la guerre. Il s'agit par exemple de *L'Alphabet de la Grande Guerre*[116] d'André Hellé, qui propose une vision idéologique du conflit, des historiettes de Benjamin Rabier[117] mettant en scène un chien de guerre nommé Flambeau ou encore des *Petits héros de la Grande Guerre*[118] d'Henry Morin. L'enjeu de ces productions est de mobiliser les esprits, et de faire passer un message de propagande. Les livres doivent donner l'illusion d'une guerre de mouvement. Des assauts idéalisés sont mis en scène, les personnages principaux en étant les combattants du front, rapidement vus comme des héros français.

Le pays, sous le joug du conflit, ressent

---

[114] *Ibidem*, p. 22.

[115] OLIVIER-MESONNIER, Laurence (dir.), *Guerre et littérature de jeunesse (1913-1919) Analyse des dérives patriotiques dans les périodiques pour enfants*, Paris, éd. L'Harmattant, 2012, p. 8.

[116] HELLÉ, André, *L'Alphabet de la Grande Guerre, 1914-1916 pour les enfants de nos soldats*, Paris, éd. Berger-Levrault, ill. André Hellé, 32 x 36 cm, [1917], [29]p.

[117] RABIER, Benjamin, *Flambeau, chien de guerre*, Paris, éd. Tallandier, ill. Benjamin Rabier, in-fol. oblong, 1916, 64p.

[118] MORIN, Henry, *Petits héros de la Grande Guerre*, Paris, éd. Hachette, ill. Henry Morin, in-4 carré, 1918, 175p.

Droits d'auteur réservés.

> « plus que jamais le besoin de l'écrit, les éditeurs développent leurs collections portatives bon marché […], créent de nouvelles collections dédiées au conflit ("Bellum", chez Crès, publie en 1916 *La guerre, Madame…* de Géraldy, l'un des plus gros succès de la période) et s'installent dans le créneau de la littérature de guerre (ainsi Plon, Perrin, Larousse, Payot et Berger-Levrault), qui devient florissant. Des firmes ferment, mais de nouvelles se créent. »[119]

Et en effet, les seuls succès de la production durant la Grande Guerre sont les ouvrages qui exaltent l'esprit patriotique et le comportement héroïque. Alors que la littérature de jeunesse stagne, sans réelle nouveauté,

> « la guerre franco-allemande fournit un nouveau thème à de nombreux épisodes romanesques et alimente le patriotisme et le nationalisme, souvent sectaire de beaucoup d'écrivains »[120].

Même les livres de prix en 1919, malgré quelques rares livres de contes (*Alphabets des fées* et *Contes de Perrault* aux éditions Bauche, qui n'apparaissent pas dans nos notices), contiennent des ouvrages où prédomine la thématique guerrière. Ainsi, *L'Alphabet des petits français* et *L'Alphabet de la guerre* de la maison Hachette, *L'Alphabet du souvenir* chez Bauche et *Princesse Italie* ou *Petit Serbie* (Delagrave) sont distribués aux enfants.

Si les livres de guerre allemands disparaissent en 1917, il en est de même pour les livres d'image de guerre. Ils sont

> « dans leur grande majorité un phénomène des trois premières années du conflit. Ils apparaissent fin 1914 pour atteindre un pic de production en 1915-1916 et quasiment disparaître dès 1917. »[121]

Cette démobilisation du livre de guerre s'explique à la fois par la pénurie de papier et par le déclin de l'exaltation patriotique au fur et à mesure que la guerre va traîner en longueur. L'absence de papier est également une raison pour laquelle la production de *Contes* de Perrault est inexistante entre 1916 et 1917.

Dès lors, la littérature, à la cessation des conflits, et même à la fin des années 1917 – 1918, après un certain essoufflement du genre, va progressivement se transformer en une célébration et une sanctification de la mémoire des soldats morts pour la nation. La littérature, jeunesse comme adulte, mais aussi l'architecture avec les nombreux monuments aux morts qui vont fleurir dans chaque village, devient un moyen de sublimer la tragédie ainsi que le deuil de la France pour ses héros. De ce fait, la littérature de guerre ne va pas disparaître après les combats, mais va au contraire s'élargir à tous les genres et tous les supports, passant du témoignage à la fiction, plus ou moins romancée. Dans tous les cas, les auteurs vont s'attacher à ne pas montrer l'horreur du combat, mais plutôt la grandeur et le sens de celui-ci : « […] l'expérience vécue sera gommée au profit de la rhétorique et la guerre en sortira non seulement légitimée en tant que "juste",

---

[119] CERISIER, Alban, FOUCHÉ, Pascal, KOPP, Robert, *Gallimard 1911-2011. Lectures d'un catalogue. Les entretiens de la fondation des Treilles, textes réunis par Pascal Fouché*, Paris, éd. Gallimard, coll. Les cahiers de la NRF, 2012, p. 14.

[120] OTTERVAERE-VAN PRAAG, Ganna, *La littérature pour la jeunesse en Europe occidentale (1750-1925). Histoire sociale et courant d'idée d'Angleterre . France . Pays-Bas . Allemagne . Italie*, Berne, Francfort-s. Main, New York, Paris, éd. Peter Lang, 1987, p. 340.

[121] MILOVITCH-RIOUX, Catherine (dir.), SONGOULLASHVII, Catherine, HERVOUËT, Claudine, VIDAL-NAQUET, Jacques, *Enfants en temps de guerre et littératures de jeunesse (XX^e^ – XXI^e^ siècles)*, Paris, éd. Bibliothèque nationale de France, Centre national de la littérature de jeunesse et Presses universitaires Blaise Pascal, 2013, p. 32.

Droits d'auteur réservés.

mais sacralisée en tant que "sainte". »[122] Aujourd'hui, cette littérature de guerre a cependant déserté le conte merveilleux chez qui elle n'aura fait, somme toute, que de brefs séjours.

L'utilisation de l'enfant : cible et héros de la littérature de guerre

De plus en plus, dans le monde littéraire en temps de guerre, les enfants vont être pris "en otage". L'enjeu de cette littérature est de mobiliser les esprits mais aussi, et surtout, de faire passer un message de propagande. L'enfance devient dès le début de la guerre, du fait de lourdes pressions qui accablent l'édition, un instrument de mobilisation. L'effort de guerre pèse sur les épaules de tous les petits lecteurs, aussi bien en France qu'en Angleterre, en Allemagne ou en Italie. Catherine Milkovitch-Rioux, directrice de l'ouvrage *Enfants en temps de guerre et littératures de jeunesse (XX^e^ – XXI^e^ siècles)* explique que

> « dans le domaine de la production éditoriale, la Grande Guerre marque une fracture. La jeunesse devient pour les adultes un enjeu et elle est massivement, méthodiquement, soumise à une propagande nationaliste et guerrière qui vise à une sorte de mobilisation. »[123]

De ce fait, la lecture, contes y compris, devient une exhortation au sens du devoir et au sacrifice. Les jeunes sont mobilisés tant intellectuellement que moralement, par le biais d'histoires qui les mettent en scène. De même, les sources manquent ici pour dresser le portrait de contes merveilleux réutilisés dans un tel but. Ces récits héroïques compromettent toutefois gravement l'élan qualitatif et quantitatif des productions enfantines de la fin du siècle passé.

La guerre a donc influencé l'édition ainsi que la qualité des productions. De façon très pratique, les conflits ont impacté la pagination qui s'est réduite, la qualité du papier qui a chuté drastiquement, mais aussi la couleur qui a disparu des ouvrages. Malheureusement, nos sources ne permettent pas de le confirmer pour les *Contes* de Charles Perrault. Sur les quatre livres imprimés – ou du moins distribués – pendant cette courte période, seules les illustrations de Charles Robinson, en 1914, sont en couleur et en noir et blanc, comme le montre cette planche illustrée, tirée du conte de *Riquet à la houppe*, ainsi que la page de titre, en face de la planche.

Figure 13 : Page de titre et planche illustrée par Charles Robinson (Crès et Cie, 1914)

[122] *Ibidem*, p. 28.

[123] *Ibidem*, p. 21.

Droits d'auteur réservés.

On peut supposer que le reste des ouvrages a été imprimé en noir et blanc. Les gravures de Bertall et Beaucé ont effectivement été initialement réalisées sans couleur. La mobilisation entraîne en outre une disparition de titres, puisque les imprimeries et maisons d'impression ferment progressivement pendant la durée du conflit. Certains éditeurs, notamment Hachette, prennent d'ailleurs ce prétexte pour suspendre certains titres, tout en les conservant dans leurs fonds en cas de besoin. Le déclenchement du conflit entraîne enfin un important retard dans les publications, et certaines d'entre elles seront tout simplement empêchées du fait de la censure.

Les publications restantes, elles, dénotent un certain essoufflement dans la création. La représentation de la guerre touche tous les genres et tous les supports, et c'est ce conflit et ses conséquences qui vont être mis à l'honneur. Dès le début des affrontements, la littérature de jeunesse introduit une indéniable historicisation. Conscients de vivre un moment historique, les auteurs comme leurs éditeurs veulent donner à voir aux enfants cet événement qu'ils vivent au jour le jour, raison pour laquelle tous les héros sont vêtus aux couleurs de la France, et les ennemis à celles de l'Allemagne, même dans les contes merveilleux, pourtant supposés se dérouler dans un ailleurs lointain.

L'enfant, par ailleurs, est très tôt instrumentalisé et associé à l'effort de guerre. Il est appelé à soutenir le conflit par son attitude. Les productions littéraires de l'époque, malgré leur sexisme, tiennent un discours relativement proche, souvent culpabilisant, mais toujours axé sur le courage et l'effort de guerre : envoi de colis de nourriture aux soldats par les petites filles, aide au front pour les petits garçons. Les filles deviennent tour à tour infirmières, prenant soit le relais de leurs mères affligées, soit devenant de jeunes orphelines dans une mise en scène souvent simpliste et misérabiliste, tandis que les petits garçons jouent le rôle de véritables héros. Ils sont mis sur le devant des historiettes dès la Première Guerre mondiale, dans une reconstruction fictive de la scène biblique de David contre Goliath, voire du *Chat botté* ou du *Petit Poucet* dans leurs combats respectifs contre l'ogre terrifiant et surpuissant.

> « Le plus faible l'emporte sur le plus fort grâce à son intelligence. Sans revêtir la résonnance du évangélique du « *magnitudo parvi* » hugolien, mais en conservant la supériorité du petit, toutes les histoires magnifient l'abnégation et l'intense courage des victimes face aux envahisseurs allemands. »[124]

Ces enfants-héros sont davantage mis en exergue dans l'entre-deux-guerres, vers 1937, avec l'apparition des « boys-scouts », considérés comme les parfaits soldats de demain. Ils sont particulièrement visibles dans la collection « Signes de Piste », dirigée par Pierre Joubert.

> « « Ces enfants sont bien entraînés, ils feront, un jour, une armée forte et disciplinée. » L'accent est, d'ailleurs, mis sur la valeur physique et morale de ces enfants, parfaitement entraînés pour devenir de futurs soldats : le sport, le port de l'uniforme, leur implication dans l'effort de guerre et la discipline qui leur est inculquée, les aideront en effet à "mieux servir la France". »[125],

[124] OLIVIER-MESONNIER, Laurence (dir.), *Guerre et littérature de jeunesse (1913-1919) Analyse des dérives patriotiques dans les périodiques pour enfants*, Paris, éd. L'Harmattant, 2012, p. 330.

[125] *Ibidem*, p. 42.

Droits d'auteur réservés.

> explique Marie Puren dans l'ouvrage *Enfants en temps de guerre et littératures de jeunesse (XX^e – XXI^e siècle)*[126].

Le jeune enfant est mis en scène comme un petit français idéalisé possédant de nombreuses vertus, tout particulièrement celles du sacrifice et du courage, inhérentes à l'enfant-soldat.

> « Les histoires attestent que ces enfants-soldats qui ont cherché et parfois réussi à s'engager comme soldats en mentant sur leur âge ont réellement existé. Ils ont donné naissance au personnage de l'enfant-héros au patriotisme débordant, acteur et non spectateur de la guerre, qui se fait remarquer par ses exploits ; son héroïsme est absolu, son courage sans faille, même au moment où il est confronté à l'épreuve suprême. C'est une figure rhétorique à valeur symbolique, un stéréotype destiné à faire accroire que tous les enfants […] sont impatients de prendre les armes et d'accomplir des gestes audacieux qui, même s'ils ne débouchent pas sur la victoire, prouvent à la nation comme aux ennemis leur valeur au combat. »[127]

En France comme en Allemagne, la littérature de jeunesse présente des enfants qui participent aux combats et qui, bien souvent, meurent victimes de leur courage, se sacrifiant pour la Patrie. Les éditeurs, dans les différentes collections héroïques, présentent aux lecteurs (qui deviennent alors à la fois témoins et acteurs de l'Union Sacrée), des caractères hors du commun qu'ils se doivent d'imiter, du moins pour l'esprit de sacrifice qui anime ces petits héros, dans différentes collections. Il s'agit par exemple des Livres roses de la guerre, de chez Larousse. La violence de ces publications, de plus en plus banalisée, permet d'exhorter à la fois l'esprit militaire chez les plus jeunes, et l'effort de guerre, toujours présent dans les ouvrages.

Les enfants italiens, quant à eux, voient, à travers les publications qui leur sont destinées, la guerre comme un jeu. Il s'agit d'une attraction, d'un divertissement, jusqu'en 1917 où les différents pays européens prennent en compte la réalité tragique de la guerre. Dès la fin de 1915, alors que le genre commence déjà à s'essouffler, on peut apercevoir les limites du discours de guerre et de son efficacité dans les productions destinées à la jeunesse. C'est à partir de cette période que les ennemis sont tournés en dérision et stigmatisés. Les abécédaires de guerre, présents dans tous les pays, permettent l'association de mots avec des idées ou des lieux de conflits. On peut citer notamment *L'Alphabet de la Grande Guerre, pour les enfants de nos petits soldats*[128] ou *L'Alphabet des petits français*. Les images de guerre sont alors des parodies simplifiées et non des caricatures, pourtant nombreuses et publiées dans les journaux. Malgré leur signalement "tout public", elles ne sont pas faites pour les enfants du fait de leur dureté et de la politisation qui s'en dégage. Via ces images d'albums, devenues traces et lieux de mémoire, le vocabulaire de guerre est peu à peu assimilé par les plus petits, ce qui permet une meilleure acceptation du conflit.

---

[126] *Op. Cit.*

[127] *Ibidem,* p. 26.

[128] *Op. Cit.*

Droits d'auteur réservés.

En outre, les images sont investies par des objets marquants et par des représentations stigmatisantes. L'iconographie étant un moyen privilégié d'adresse aux lecteurs, surtout pour les plus jeunes d'entre eux, la dichotomie des valeurs est privilégiée pour imposer une vision uniforme du monde. Les clichés antigermaniques sont légions : on parle du "boche", du "soudard" ; l'allemand est un rustre, un barbare. C'est ainsi que les personnages allemands se retrouvent avec des traits porcins ou des casques à pointes. Par assimilation, ce sont les méchants des histoires pour enfants qui finissent affublés de ces accoutrements. C'est particulièrement le cas pour l'ogre du *Petit Poucet* ou pour le grand méchant loup du *Petit Chaperon rouge*, tel qu'il est représenté ci-dessous.

Figure 14 : Carte postale illustrée par Morinet en 1915 (Nantes)

Sur cette carte postale datant des débuts de la Première Guerre mondiale, l'on reconnaît la scène iconique du *Petit Chaperon rouge* : la rencontre entre le prédateur et la petite fille. Celle-ci, vêtue de rouge et blanc et coiffée d'un béret typiquement français, porte la galette et le petit panier traditionnel. Elle fait face à un loup aux babines retroussées, menaçant. L'animal retient l'attention car il porte le fameux casque à pointe allemand. On distingue l'aigle bicéphale, symbole du pays, mais également la croix de fer, distinction militaire allemande, pendant sous sa gorge.

Au vu des stéréotypes contenus dans les écrits de cette période, il n'est pas étonnant que les contes de Charles Perrault aient fait des émules. Le Petit Poucet comme le Petit Chaperon rouge, les deux jeunes protagonistes des *Histoires, ou Contes du temps passé* sont des avatars patriotiques. En effet,

> « Qu'il soit Chaperon rouge ou Poucet, l'enfant n'a de cesse de combattre et de vaincre le loup ou l'ogre allemand »[129].

De nombreux contes reprenant ces personnages voient le jour dans la collection de la Bibliothèque des écoles et des familles. On peut citer par exemple Charles Moreau-Vauthier et Guy Arnoux[130] qui publient en 1917 l'*Histoire du Petit Chaperon rouge. Conte patriotique.*

[129] OLIVIER-MESONNIER, Laurence (dir.), *Guerre et littérature de jeunesse (1913-1919) Analyse des dérives patriotiques dans les périodiques pour enfants*, Paris, éd. L'Harmattant, 2012, p. 330.

[130] MOREAU-VAUTHIER, Charles, *Histoire du Petit Chaperon rouge. Conte patriotique*, Paris, éd. Hachette, ill. Guy Arnoux, 1917, n.p.

Droits d'auteur réservés.

> « Mère l'Europe avait, ce jour-là, préparé de bons gâteaux. Elle les distribuait à ses enfants, à Grande-Bretagne, à Petite Belgique et à tous les autres. »[131]

C'est ainsi que commence le texte de Charles Moreau-Vauthier, illustré par Guy Arnoux. Cet illustrateur chauvin et patriote représente, comme ci-contre, le dangereux personnage du conte. Il est armé d'un sabre, de grandes bottes et d'une cape de soldat, mais surtout d'un casque à pointe germanique. Il se bat contre une armée de petites filles, représentatives des pays européens alliés. Le Petit Chaperon rouge, vêtu d'une robe aux couleurs du drapeau français, est d'ailleurs en face-à-face avec l'ennemi qu'elle combat à l'aide d'un balai. Cet affrontement héroïque où les forces sont déséquilibrées vise à exhorter les jeunes lecteurs à faire preuve de courage. Pour Clotilde Leclerc dans *Guerre et littérature de jeunesse (1913-1919)*[132], les publications de jeunesse ont ainsi recours au mythe du *Petit Chaperon rouge* pour entraîner l'ennemi – allemand, cela va sans dire – dans un piège au fond des bois. Quant à la *Belle au bois dormant*, également réécrit par Charles Moreau-Vauthier[133], le conte « devient le support d'un hymne à la renaissance de la France ressuscitée par le Poilu »[134].

Figure 15 : Charles Moreau-Vauthier, *Le Petit Chaperon rouge*, illustré par Guy Arnoux (Hachette, 1917)

Les auteurs reprennent et adaptent donc le merveilleux des contes pour le faire correspondre à la situation de guerre.

> « D'ailleurs, les auteurs précisent le sens de la réécriture et n'en cachent pas l'origine […]. Si le motif de la fillette ingénue lancée seule dans la nature à travers un parcours initiatique est conservé, la mise en garde est différente. »[135]

C'est le cas dans *Trop de confiance nuit*[136], une adaptation du *Petit Chaperon rouge*. Dans ce conte réécrit et modernisé, la sauvegarde des économies de la grand-mère malade, placées dans le pot habituellement empli de beurre remplace l'intégrité de la petite fille. En lieu et place du loup, c'est un jeune garçon avide qu'elle rencontre. La jeune fille est grugée en acceptant d'échanger les économies contre un vieux carnet.

---

[131] *Idem*, n. p.

[132] OLIVIER-MESONNIER, Laurence (dir.), *Guerre et littérature de jeunesse (1913-1919) Analyse des dérives patriotiques dans les périodiques pour enfants*, Paris, éd. L'Harmattant, 2012, 409p.

[133] MOREAU-VAUTHIER, Charles, *La Belle au bois dormant, contes patriotiques*, Paris, éd. Bloud & Gay, ill. Charles Moreau-Vauthier, in-16, s.d., 24p.

[134] OLIVIER-MESONNIER, Laurence (dir.), *Guerre et littérature de jeunesse (1913-1919) Analyse des dérives patriotiques dans les périodiques pour enfants*, Paris, éd. L'Harmattant, 2012, p. 193.

[135] *Ibidem*.

[136] Anonyme, *Trop de confiance nuit*, s. l., éd. s. n., s. d., n. p.

Droits d'auteur réservés.

> « La grand-mère en meurt de déconvenue ! La leçon finale a valeur de vérité générale et l'histoire tourne à l'apologue par sa portée morale et sa concision. Le récit s'inscrit dans une perspective didactique et civique de solidarité et de méfiance envers les inconnus intéressés. »[137]

La Guerre de 1914 - 1918 est une période de déclin de la littérature de jeunesse sur le plan mondial. À contrario, la Seconde Guerre mondiale sera bien moins touchée, malgré les pénuries de papier. Les enfants sont particulièrement impliqués dans le conflit, et pour eux, alors même que le nombre de titres de nouveautés chute fortement, les éditeurs créent de nombreuses collections qui n'auront de cesse d'augmenter au cours du temps.

LE DEBUT DES COLLECTIONS

La période de l'entre-deux-guerres marque la renaissance de l'édition pour la jeunesse. Les contes en sont la matière privilégiée. Le groupement de publications en collections – d'abord adultes – se développe au XIX^{ème} siècle et leur apparition coïncide avec celles destinées aux enfants.

Bibliothèques, collections et séries

La logique de "bibliothèque", première appellation de ce que nous appelons aujourd'hui une collection « témoigne de ce que l'effet de sens éditorial produit largement en aval du moment de l'écriture »[138]. Une collection est ainsi une création purement éditoriale. Elle regroupe des titres sous une même identité, le plus souvent visuelle : mêmes formats et couleurs, présentation uniforme. Les lecteurs des collections retrouvent aussi une même idée directrice. Le directeur de collection effectue un choix raisonné de ses publications en fonction de son public cible. Ce dernier est divisé en classes d'âges, relativement similaires, au gré des éditeurs. Ces classes sont souvent basées sur la catégorisation de Claire Huchet, bibliothécaire de l'Heure Joyeuse, la première bibliothèque pour enfants en France.

> « Selon elle, le texte doit être bref jusqu'à 10 ans ; pour les tout-petits, une phrase ou deux accompagnées d'illustrations suffisent ; de 10 à 13 ans, il faut un texte plus long, jusqu'à 200 pages, mais abondamment illustré. »[139]

De nombreuses catégories et sous catégories voient le jour : la petite enfance avec les albums indéchirables pour bébés, pour très jeunes enfants jusqu'à 4 ans, les premières lectures pour les enfants de 4 à 6 ans puis de 6 à 8 ans, les romans d'aventure ou d'amour, suivant les sexes, pour les jeunes de 8 à 10 ans et de 10 à 13 ans, les ouvrages pour adolescents, et aujourd'hui, on note l'expansion formidable des romans pour les jeunes adultes[140]. Les contes de fées se retrouvent

---

[137] OLIVIER-MESONNIER, Laurence (dir.), *Guerre et littérature de jeunesse (1913-1919) Analyse des dérives patriotiques dans les périodiques pour enfants*, Paris, éd. L'Harmattant, 2012, p. 193.

[138] BOULAIRE, Cécile (dir.), *Mame. Deux siècles d'édition pour la jeunesse*, Rennes, Tours, éd. Presses universitaires de Rennes, coll. « Histoire », éd. Presses universitaires François-Rabelais de Tours, coll. « Perspectives historiques », 2012, p. 237.

[139] BENAMEUR, Jeanne, BRAVO, Émile, BRICOUT, Bernadette, BRUEL, Christian, *et alii*, *La littérature jeunesse, une littérature de son temps ? (Actes du colloque organisé par le Salon du livre et de la presse jeunesse en Seine-Saint-Denis au CNAM, à Paris, le 6 février et les 15, 29 et 30 mars 2007),* Montreuil, éd. Salon du livre et de la presse en Seine-Saint-Denis, 2007, p. 22.

[140] *Young adult* selon les classifications anglo-saxonnes.

Droits d'auteur réservés.

dans toutes ces catégories : pour l'apprentissage de la couleur chez les tout-petits avec *Le Petit Chaperon rouge de ta couleur*[141], chez les plus jeunes comme les plus âgés grâce aux nombreuses adaptations qui permettent d'accorder l'âge avec le niveau de lecture du conte. Pour les plus grands, les contes sont réécrits sous différentes formes : romans, théâtre, bandes dessinées, et leur univers est bien souvent étendu.

Les éditeurs ont pour volonté d'être en adéquation avec les goûts de leur public cible. Pour cela, ils promeuvent une plus grande familiarité avec l'objet-livre qu'ils vendent comme le "nouvel ami" des enfants. Ils tentent également d'attacher les lecteurs aux auteurs phares de leurs collections, comme c'est le cas avec Madame la Comtesse de Ségur chez Hachette. Ils font aussi en sorte d'étendre au maximum les possibilités de lecture – et de vente – en proposant des titres en plusieurs tomes, des séries sans fin, des nouveautés, et en mettant en avant leurs nouveaux auteurs dans les ouvrages eux-mêmes (listes de titres, nouveautés à paraître, *etc*., situés en début ou en fin d'exemplaire).

Par ailleurs, les collections à destination de la jeunesse nécessitent quelques impératifs. Par exemple, la solidité doit être de mise pour les livres et les albums à destination des plus jeunes. Beaucoup d'albums et de livres de contes sont ainsi cartonnés, du moins pour les pages de couverture. L'image et la couleur sont nécessaires pour séduire les petits lecteurs, tout comme la variété des contenus et des supports, qui deviennent de plus en plus fantaisistes. La multiplication de ces contenus et supports est le point de départ des séries. Il s'agit surtout de sous-collections, mais

> « à partir de 1914, le concept de Série revêt une signification plus riche : la Série forme un ensemble organisé qui, au-delà des différences pécuniaires toujours existantes, se veut le garant d'un fonds éditorial rationalisé, où s'affichent une tendance thématique et la volonté de promouvoir de nouveaux auteurs en s'appuyant sur le passé. »[142]

Voici un exemple plus parlant : la "Bibliothèque rose" est une collection qui comporte plusieurs séries telles que "Le Club des cinq" ou "Les Six compagnons". On retrouve dans cette bibliothèque plusieurs éditions des célèbres *Contes* de Perrault, souvent associés aux histoires d'autres conteurs de la période (Madame d'Aulnoy, Madame Leprince de Beaumont) : *Contes de fées tirés de Claude Perrault […]*[143], ainsi que des recueils d'histoires de l'auteur seul, dans la Nouvelle bibliothèque rose[144]. Les Albums roses d'Hachette, quant à eux, proposent de multiples versions (en singleton) des contes, dont notamment les adaptations de Walt Disney telles que *La Belle au Bois dormant*[145].

---

[141] PERRAULT, Charles, MALONE, Vincent (ad.), *Le Petit Chaperon rouge de ta couleur*, Paris, éd. Seuil Jeunesse, coll. Livre-objet, ill. Jean-Louis Cornalba, Cholé Sadoun, 29,7 x 21,6 cm (avec C-D), 2002, 24p. Ce livre C-D n'apparaît pas dans nos notices.

[142] BOULAIRE, Cécile (dir.), *Mame. Deux siècles d'édition pour la jeunesse*, Rennes, Tours, éd. Presses universitaires de Rennes, coll. « Histoire », éd. Presses universitaires François-Rabelais de Tours, coll. « Perspectives historiques », 2012, p. 264.

[143] *Op. Cit.*

[144] PERRAULT, Charles, *Charles Perrault. Contes*, Paris, éd. Hachette, coll. Nouvelle Bibliothèque rose, ill. Aslan, 17cm, 1959, 192p.

[145] PERRAULT, Charles, DISNEY, Walt, *La Belle au bois dormant*, Paris, éd. Hachette, coll. Les Albums roses, ill. Walt Disney, 20 cm, 1960, 24p.

Droits d'auteur réservés.

Les collections ont donc une logique sérielle, mais surtout, elles sont rapidement standardisées. En effet, la production de manière systémique de ces ouvrages, sur une chaîne de montage, permet de baisser les coûts de fabrication et d'en augmenter les tirages. Les avantages de la collection sont nombreux. Ils sont indiqués par Annie Renonciat :

> « abaissement des coûts de production (les cartonnages, les fers, les mises en pages sont conçus pour de longues années), structuration [des] catalogues, nationalisation [des] politiques commerciales, fidélisation et mise en confiance des lecteurs, incitation à l'achat, promotion d'une image de marque [...], situation privilégiée chez les distributeurs. »[146].

Simone Lamblin, traductrice et auteur, est du même avis :

> « La constance du format, le nombre des pages et la présentation favorisent l'amortissement des frais d'étude et de lancement en assurant aussi une certaine sécurité du marché. Mais la fabrication est la première à en bénéficier. Mettant en train plusieurs volumes identiques, l'éditeur pourra grouper ses commandes de papier : la mise de fonds sera plus importante, mais il profitera de tarifs dégressifs en fonction du tonnage. Plusieurs recueils de peu de pages pourront être tirés en une seule opération ; on groupera de même les couvertures et, éventuellement, les hors-textes de plusieurs volumes, les travaux de brochage, traités en série, seront plus simples et moins coûteux. La régularité de la production sera naturellement un argument pour obtenir des prix et des conditions de paiement auprès des fournisseurs assurés d'une collection suivie. Une fois les habitudes prises, la surveillance du travail pourra devenir moins absorbante. Tous ces avantages permettront donc de réduire le prix de vente en préservant la marge bénéficiaire. »[147]

En ce qui concerne les *Contes* de Perrault, leur parution dans le contexte des collections reste assez faible en début de siècle. Certes, les éditions sont encore peu nombreuses, mais moins d'un dixième d'entre elles font partie d'une collection, selon nos notices.

[146] RENONCIAT, Annie *in* PIQUARD, Michèle, *L'édition pour la jeunesse en France de 1945 à 1980*, Villeurbanne, éd. Presses de l'Enssib, coll. Références, 2004, p. 179

[147] LAMBLIN, Simone *in* PIQUARD, Michèle, *L'édition pour la jeunesse en France de 1945 à 1980*, Villeurbanne, éd. Presses de l'Enssib, coll. Références, 2004, p. 180.

Droits d'auteur réservés.

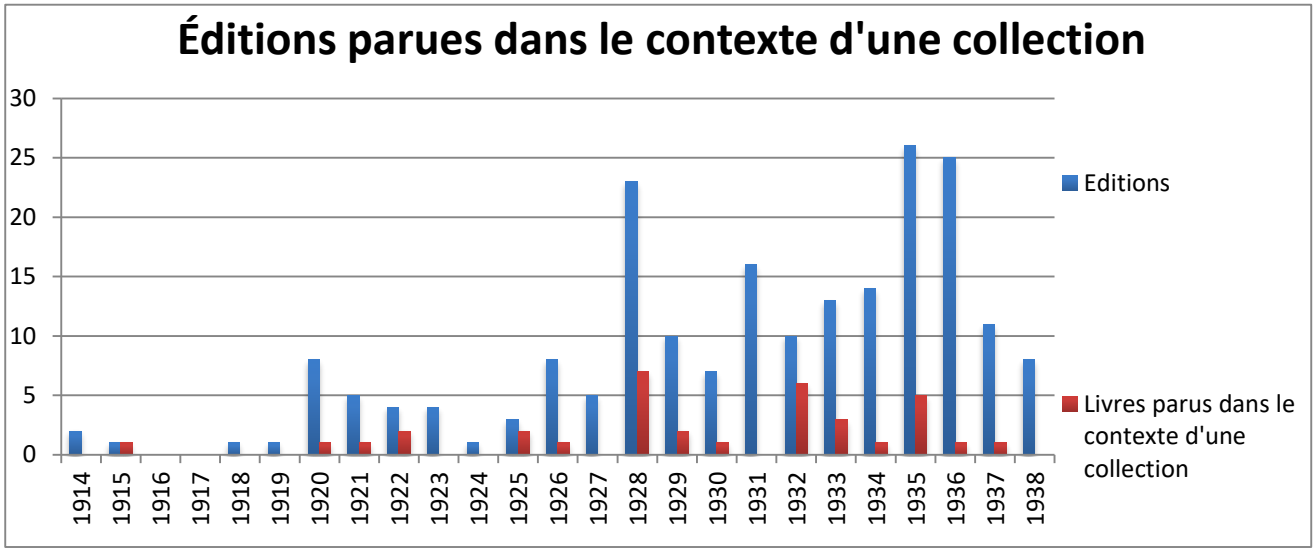

Figure 16 : Graphique de la part des éditions parues dans le contexte d'une collection entre 1914 et 1938

Cela s'explique en partie par le fait que tous les éditeurs ne sont pas encore passés au concept de la collection. C'est surtout le cas pour les maisons d'édition de faible envergure telles que les éditions de la Sirène, les éditions d'art de la roseraie, les éditions Van Oest, Chulliat, *etc.*, qui sont restées fidèles à un modèle économique artisanal, manquant de moyens pour se développer et acheter de coûteuses machines d'impression permettant d'augmenter le rendement. Les éditeurs plus largement développés quant à eux finissent d'écouler leurs stocks avant d'intégrer les *Contes* de Perrault dans leurs nouvelles collections. Ces dernières sont peu nombreuses et concernent – pour les *Contes* - essentiellement Hachette avec la "Bibliothèque rose illustrée" et la "Collection des grands romanciers", Flammarion avec la "Collection des meilleurs auteurs classiques et étrangers", et surtout Garnier Frères avec la "Bibliothèque enfantine". Les collections qui semblent avoir le plus de succès, du moins pour celles que nous avons recensées, sont "Les plus belles histoires à lire et à faire lire aux enfants" (Armand Colin), les "Albums Yo-Yo" (Bernardin-Bréchet) et la "Bibliothèque des petits enfants" (Gedalge).

C'est surtout dans les périodes d'après-guerre que les collections, comme les éditions, s'affirment. L'apogée des collections pour enfants à cette période est atteinte dans les années 30.

> « Ce qui frappe celui qui inventorie la production de l'immédiat après-guerre, ce n'est pas seulement l'accélération du rythme des publications, mais surtout la multiplication, pour ne pas dire la prolifération des collections. »[148]

[148] CERISIER, Alban, FOUCHÉ, Pascal, KOPP, Robert, *Gallimard 1911-2011. Lectures d'un catalogue. Les entretiens de la fondation des Treilles, textes réunis par Pascal Fouché*, Paris, éd. Gallimard, coll. Les cahiers de la NRF, 2012, p. 169.

Droits d'auteur réservés.

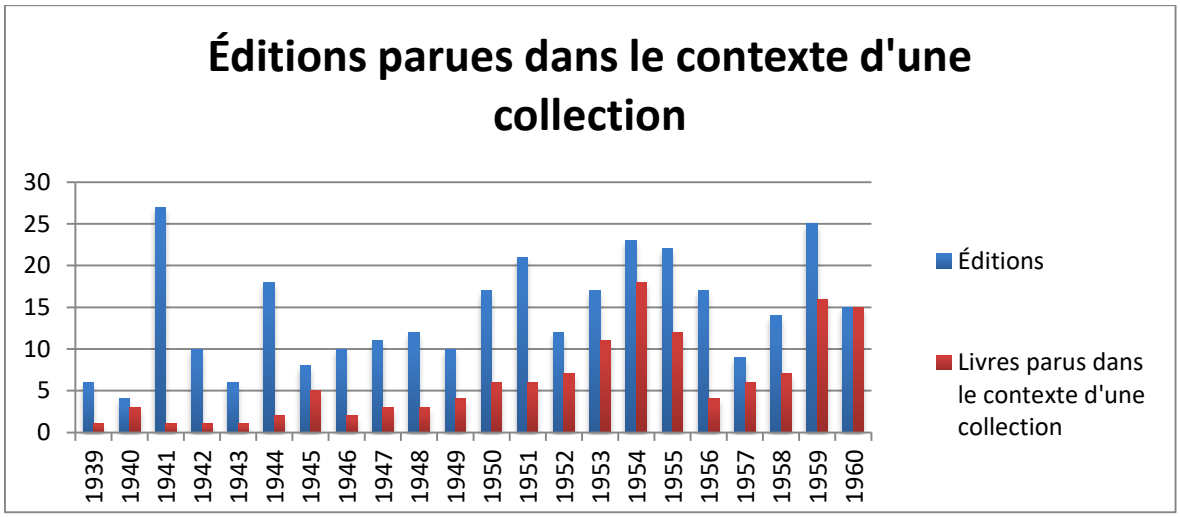

Figure 17 : Graphique de la part des éditions parues dans le contexte d'une collection entre 1939 et 1960

En effet, elles ne cessent d'augmenter, diversifiant les titres, les formats et les publics. Ces collections d'ailleurs ont souvent bien plus de prestige que les écrivains eux-mêmes, qui les alimentent pourtant de leurs écrits.

En définitive, la collection résulte d'un souhait de meilleur rendement pour les éditeurs de jeunesse, ce qui est permis grâce à l'évolution des techniques d'impression et de cartonnage, mais aussi par l'industrialisation massive qui caractérise la fin du XIX^{ème} siècle et le début du XX^{ème} siècle.

> « L'emploi de la collection se généralise grâce à des techniques éprouvées : utilisation d'un format constant ; standardisation de la couverture, avec présence non plus de la marque d'éditeur, tombé en désuétude, mais de son adresse ; usage de la couleur pour singulariser chacune des collections ; rappel, en fin de volume ou au dos, des autres ouvrages parus dans la même collection ; numérotation des volumes à l'intérieur de celle-ci ; parution de nouveaux titres à périodicité régulière ; prix identique d'un volume à l'autre. Par sa maquette unique, la collection représente une économie de temps et d'argent, d'autant qu'une publicité pour un titre risque de servir les autres. »[149]

Ce changement de méthodes de production a très vite été adopté par les éditions Hachette, comme nous allons le voir.

Les collections des éditions Hachette

C'est Hachette qui, l'un des premiers en France, lança le concept de collection. En 1852, pour s'implanter durablement dans les bibliothèques de gare qu'il continue d'acquérir jusqu'en 1896, l'éditeur crée la "Bibliothèque des Chemins de Fer". Elle est développée sur le modèle éditorial de William Henry Smith, un éditeur anglo-saxon qui s'établit dans les gares et y monte des kiosques comprenant livres et journaux. Il s'agit d'ouvrages intéressants d'un format pratique et d'un prix relativement faible. Ils offrent des textes d'agrément et d'instruction. Pour cette collection, Hachette n'édite en effet rien qui soit de nature

[149] BLASSELLE, Bruno, *Histoire du livre*, Pari, éd. Gallimard, 2008, p. 171-172.

Droits d'auteur réservés.

politique ou contraire à la morale. Cette "bibliothèque", ou collection, comporte sept séries organisées distinctes :

- Guide des voyageurs, brochée de rouge ;
- Histoire et littérature, brochée de vert ;
- Littérature française, brochée de crème ;
- Littérature ancienne et étrangères, brochée de jaune ;
- Agriculture et industrie, brochée de bleu ;
- Livres illustrés pour enfant, brochée de rose ;
- Livres divers, brochée de saumon.

Nos contes se situent majoritairement dans l'avant-dernière, celle à destination des enfants. Les séries, qui deviennent rapidement des collections, se repèrent à la couleur de leur couverture. Celles qui nous intéressent sont les couvertures roses et vertes. En effet, au cours du temps, elle vont comprendre plusieurs éditions des *Contes* de Perrault.

La bibliothèque à la couverture rose, ou la collection "Livres illustrés pour enfants", sixième série de la "bibliothèque des Chemins de Fer", se développe avec les progrès de la scolarisation et grâce aux textes de son auteur phare : Madame la Comtesse de Ségur. Cette collection brochée, en vente dans les bibliothèques de gare, acquiert rapidement son autonomie, quelques années après la mise en circulation de la "Bibliothèque des Chemins de Fer", en 1858. Elle devient la "Bibliothèque rose illustrée", puis la "Nouvelle Bibliothèque rose illustrée" en 1920.

À l'origine, comme il est indiqué dans le *Dictionnaire du livre de jeunesse*, elle est :

> « du format "portatif" (11 x 18 cm), d'un prix modéré, ses volumes sont disponibles brochés sous papier rose pour la vente dans les gares ou sous un cartonnage de percaline rouge orné de fers dorés ; frai, voyant, flatteur, solide, ce cartonnage unique convient aussi bien aux étrennes qu'aux distributions de prix »[150].

Sur cette version reliée de percaline, le titre du livre figure dans un encadrement estampé à chaud comme ci-dessous.

[150] NIÈRES-CHEVREL, Isabelle et PERROT, Jean (dir.), art. « Collections, émergence des », *Dictionnaire du livre de jeunesse. La littérature d'enfance et de jeunesse en France*, Paris, éd. Cercle de la Librairie, 2013, p. 206

Droits d'auteur réservés.

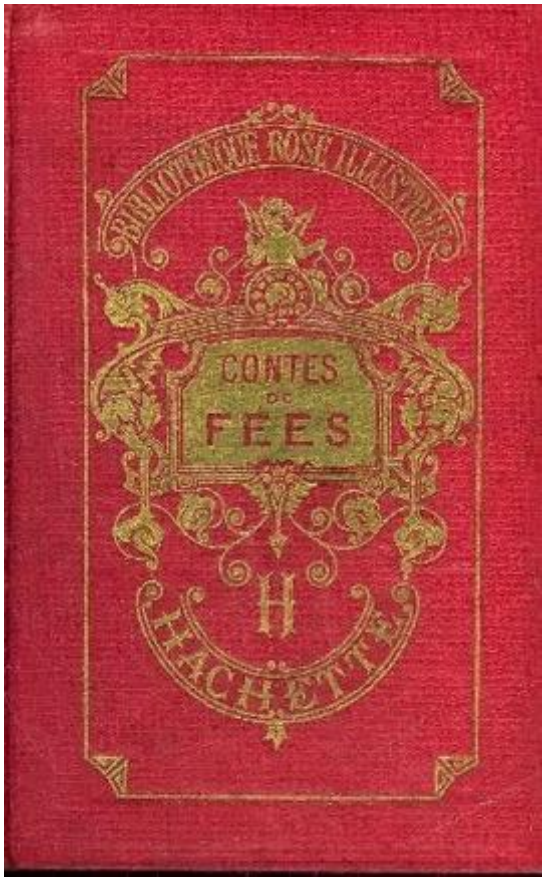

Figure 18 : couverture des *Contes de fées* de la Bibliothèque rose illustrée (Hachette, 1920)

La forme brochée, devenue rare aujourd'hui avec sa « couverture de papier rose glacé aux couleurs de boîte à bonbons »[151] s'achetait pour 2 Francs, tandis que l'exemplaire relié était au prix de 2,75 Francs. Ces derniers « ont résisté victorieusement à deux ou trois générations de petits destructeurs et ils luttent encore contre l'invasion des *comics stripes* qui ont remplacé, en Angleterre et aux Etats-Unis, *Peter Pan* et *Alice au pays des merveilles* »[152].

La "Bibliothèque rose" propose principalement des romans, des contes et des histoires morales écrites par des auteurs féminins et abondamment illustrés de gravures en noir et blanc, comme les 65 vignettes dessinées sur bois de Jean-Adolphe Beaucé ou de Bertall dans les in-16 des *Contes de fées tirés de Claude Perrault […]*[153] édités dans cette collection, que l'on retrouve fréquemment depuis le début de notre étude. Le passage à la couleur se fait en 1937 et ne concerne d'abord que quelques planches disséminées au fil du livre, le reste des illustrations in-texte restant en noir et blanc. De six nouveautés par an, Hachette passe à deux cents trente titres au milieu du XX^{ème} siècle. Si les tirages initiaux étaient très faibles : 5 500 exemplaires maximum, leur réédition régulière permettait un rendement correct. Cependant, le contexte économique de la Première Guerre mondiale rend nécessaire de revoir la stratégie de vente et de production. Les coûts de fabrication doivent impérativement être réduits, ce qui passe par une mécanisation et une standardisation de la production.

[151] MISTLER, Jean, *La librairie Hachette de 1826 à nos jours*, Paris, éd. Hachette, Paris, 1964, p. 151.

[152] *Ibidem*.

[153] *Op. Cit.*

Droits d'auteur réservés.

> « Un calcul très précis – au centime près – du prix de revient de chaque ouvrage commande le choix de tous ses éléments en fonction du prix optimum de vente, établi après examen des collections concurrentes. »[154]

Quant à la standardisation,

> « Le cartonnage unique devient la règle, souvent agrémenté d'une jaquette illustrée en couleurs, formule introduite en France par la maison écossaise Nelson. Confiée à un illustrateur spécialisé, elle individualise le titre au sein de la collection, compense la disparition des tranches dorées, la mauvaise qualité des papiers, les mises en pages compactes et hâtives, les marges réduites et les illustrations en noir et blanc. »[155].

Chez Hachette, il faut citer notamment Félix Lorioux qui a œuvré pour le rajeunissement des collections avec ses jaquettes de couleur, et André Pécoud. Pour la "Bibliothèque rose", les auteurs phares sont la Comtesse de Ségur, Zulma Carraud, Julie Gouraud, Madame de Stolz, Zénaïde Feuriot, Mademoiselle du Planty, ainsi que Madeleine du Genestoux, qui devient à terme la directrice du secteur jeunesse.

Le rachat du fonds Hetzel en 1914 se traduit par une redistribution de la collection suivant les âges et les sexes. La "Bibliothèque rose" s'adresse dorénavant uniquement aux petites filles tandis que la "Bibliothèque verte", créée en 1924, est dédiée aux jeunes garçons. Bien que nos notices n'en fassent pas mention, il est fort probable que les éditions de 1918[156] et 1948[157] (similaires à celle de 1920[158]) appartiennent à la collection de la "Bibliothèque rose illustrée". On retrouve en effet les mêmes auteurs réunis, les mêmes illustrateurs, le même format, le même nombre de pages (approximativement), et surtout la même faute dans le titre : *Contes de fées tirés de Claude Perrault* […]. Concernant les autres ouvrages édités par Hachette à cette période, ce sont principalement des albums illustrés par le célèbre Félix Lorioux, ou par Henri Morin, son prédécesseur. Ces albums, où l'image de Lorioux, comme nous l'avons vu précédemment, se joue des conventions, ne sont pas édités dans le cadre de collections, à l'exception d'une édition de 1930[159] dans la "Collection des grands romanciers". Destinée davantage aux adultes qu'aux enfants, l'introduction des contes et de l'illustrateur dans la série témoigne bien à la fois de leur importance sur le plan littéraire, et de la patrimonialisation toujours effective de ces histoires, mais également de leurs images.

---

[154] NIÈRES-CHEVREL, Isabelle et PERROT, Jean (dir.), art. « Collections, émergence des », *Dictionnaire u livre de jeunesse. La littérature d'enfance et de jeunesse en France*, Paris, éd. Cercle de la Librairie, 2013, p. 207.

[155] *Ibid.*, p. 208.

[156] PERRAULT, Charles, AULNOY, Marie-Catherine Le Jumel de Barneville, baronne d', LEPRINCE DE BEAUMONT, Jeanne-Marie, *Contes de fées tirés de Claude Perrault, de Mmes d'Aulnoy et Le Prince de Beaumont et illustrés... par Bertall, Beaucé, etc.*, Paris, éd. Hachette, ill. Beaucé, Bertall, in-16, 1918, VIII-375p.

[157] PERRAULT, Charles, AULNOY, Marie-Catherine Le Jumel de Barneville, baronne d', LEPRINCE DE BEAUMONT, Jeanne-Marie, *Contes de fées tirés de Claude Perrault, de Mmes d'Aulnoy et Leprince de Beaumont et illustrés de 65 vignettes dessinées sur bois par Bertal, Beaugé, etc.*, Paris, éd. Hachette, ill. Bertal, Beaugé, 19 cm, 1948, VIII-376p.

[158] PERRAULT, Charles, AULNOY, Marie-Catherine Le Jumel de Barneville, baronne d', LEPRINCE DE BEAUMONT, Jeanne-Marie, *Contes de fées tirés de Claude Perrault, de Mmes d'Aulnoy et Le Prince de Beaumont et illustrés… par Bertall, Beaucé, etc.,* Paris, éd. Hachette, coll. Bibliothèque rose illustrée, ill. Jean-Adolphe Beaucé, Bertall, in-16, 1920, 375p.

[159] PERRAULT, Charles, *Contes de Perrault,* Paris, éd. Hachette, coll. Collection des grands romanciers, ill. Félix Lorioux, in-8, 1930, 96p.

Droits d'auteur réservés.

Hachette va donc multiplier ses collections grâce au fonds Hetzel et va remettre les classiques au goût du jour.

> « Après le rachat de la maison Hetzel en 1914, Hachette se trouve à la tête d'un riche patrimoine de textes que la maison doit s'approprier et redistribuer à travers des supports adaptés. Au lendemain de la Première Guerre mondiale, ce vaste ensemble est réparti, structuré et rajeuni au cours d'une opération qui s'étend sur près de dix ans et s'appuie sur la création de nouvelles collections, notamment la "Bibliothèque verte". »[160]

Il reprend à son compte les anciennes collections d'Hetzel ou en recrée d'autres pour satisfaire toutes les classes d'âge :

- Les Grands écrivains français,
- Les Grands classiques français,
- Les Grands hommes par le texte et l'image,
- Les Œuvres de Jules Verne,
- La Bibliothèque verte,
- La Bibliothèque de la jeunesse,
- La Bibliothèque blanche,
- La Bibliothèque des écoles et des familles.

Les collections sont subdivisées par classe d'âges : 4 à 8 ans et 8 à 14 ans, et les adolescents pour qui Hachette propose surtout des classiques.

Ces collections sont créées les unes à la suite des autres. C'est d'abord la "Bibliothèque rose", dont nous venons de parler, puis la "Bibliothèque d'éducation et de récréation". Cette collection, reliée de toile verte « a pour but d''offrir à la jeunesse, sous une présentation irréprochable, un ensemble d'ouvrages tout à la fois instructifs, moraux, et d'un intérêt captivant" »[161]. Elle change de nom en 1924 pour devenir la "Bibliothèque verte/Nouvelle bibliothèque d'éducation et de récréation". Finalement, elle est renommée "Bibliothèque verte, accessible à toutes les bourses" : un format in-16 avec un nombre de pages standardisé pour les 11-16 ans. « Son cartonnage orné de roses jaunes sera modifié au début des années 1930, arborant deux séries de trois bandes dorées de longueur décroissante d'une esthétique plus contemporaine. »[162] Cette collection ne comporte que peu d'inédits et se distingue par son absence d'actualités et d'homogénéité : « romans d'aventures et de sentiments, contes merveilleux, récits historiques, comédies amusantes voisinent dans cette collection signée de noms illustres »[163]. En effet, Balzac et Conan Doyle cohabitent aux côtés de Prosper Mérimée, Jules Verne, Enid Blyton et Alphonse Daudet. Bien que nous ne le retrouvions pas dans nos notices pour la période étudiée (1914-1938), il y a fort à parier que Charles Perrault ait fait partie de cette multitude d'écrivains, au même titre que Victor Hugo ou que Walter Farley, le père de *L'Étalon noir*, une série à succès encore éditée aujourd'hui.

---

[160] NIÈRES-CHEVREL, Isabelle et PERROT, Jean (dir.), art. « La bibliothèque rose illustrée », *Dictionnaire u livre de jeunesse. La littérature d'enfance et de jeunesse en France*, Paris, éd. Cercle de la Librairie, 2013, p. 100

[161] *Ibidem.*

[162] *Ibid*.

[163] *Ibid*.

Droits d'auteur réservés.

La modernité de cette collection réside justement dans cette diversité d'auteurs qui sert aussi bien les achats scolaires que de loisirs, voire même les prix et les étrennes. Mais surtout, les ouvrages de la "Bibliothèque verte", comme ceux de la "Bibliothèque rose", deviennent des produits éditoriaux, avec des tirages colossaux : de 11000 à 40000 exemplaires. Elles offrent ainsi :

> « […] un produit démocratisé, standardisé et désacralisé, qui se distingue toutefois par son répertoire littéraire, sa présentation sobre et son illustration, des publications populaires de l'époque. Les volumes sont maniables, solides et frais, d'une couleur tonique, étrangère à la tradition ; par leur contenu, ils mettent à la portée de toutes les bourses un trésor littéraire amassé durant près de deux siècles par les deux plus prestigieux éditeurs français de livres pour enfants. »[164].

Peu avant la Seconde Guerre mondiale, Hachette modifie ses classiques illustrés. Dès 1940, ils ont un nombre de pages fixe (96 pages), le titre est reporté sur le dos. Ces modifications, décidées par Monsieur Robert Meunier du Houssoy, directeur de la section jeunesse, ont pour but de remplacer les anciens classiques de la "Bibliothèque verte".

> « Dans le secteur des livres d'enfants et des albums illustrés, supervisés par M. Robert Meunier du Houssoy, et dont s'occupait Mme Arrigon, qui signa Magdeleine du Genestoux de nombreux romans enfantins, les anciennes collections, comme la Bibliothèque rose, ont progressivement été remplacées. C'est ainsi qu'ont été créées la Nouvelle Collection Ségur (1930), la Nouvelle Collection Jules Verne (1928) et de nombreuses séries d'albums, notamment ceux de Walt Disney. Les deux principales créations furent la bibliothèque verte, cartonnée, et sa variante, la Bibliothèque de la Jeunesse, qui publiait les mêmes volumes, mais brochés. A partir de 1933, elles ont repris des succès anciens, qui ont connu des tirages énormes (*Sans Famille* d'Hector Malot, a doublé le cap du million d'exemplaires ; le *Voyage au centre de la terre* de Jules Verne a dépassé les 500 000). Elles ont édité aussi des textes plus récents, des anglo-saxons comme Jack London, dont certains titres ont atteint le demi-million, […]. On remarque toutefois que le goût des jeunes, à qui s'adresse cette collection, paraît changer plus rapidement que jadis et demande un renouvellement plus fréquent, sinon des sujets, du moins des titres et des auteurs, ainsi que des accessoires, notamment des moyens de locomotion, l'avion étant remplacé par la fusée. »[165]

En effet, Hachette a très tôt signé avec Walt Disney pour distribuer les ouvrages, produits dérivés des films d'animation, de la société en France. Nous retrouvons ainsi plusieurs éditions de *Cendrillon*[166] à partir de 1950, et de *La Belle au Bois dormant*[167] dès 1958, qui ne cesseront d'augmenter par la suite (Hachette va même créer une collection spéciale contenant uniquement des ouvrages issus des animations Disney dans les années 1990 : Disney Hachette). Les Albums se retrouvent ensuite dans des ouvrages au format de poche. Dans l'exemple ci-

[164] *Ibid.*

[165] MISTLER, Jean, *La librairie Hachette de 1826 à nos jours*, Paris, éd. Hachette, Paris, 1964, p. 355.

[166] PERRAULT, Charles, *Cendrillon*, Paris, éd. Hachette, coll. Albums Walt Disney, ill. Walt Disney, in-8, 1950, 48p. ou PERRAULT, Charles, *Cendrillon, d'après le conte de Charles Perrault*, Paris, éd. Hachette, coll. Les Albums Hop-Là !, ill. Walt Disney, in-8, 1951, 23p., etc.

[167] PERRAULT, Charles, DISNEY, Walt, *Walt Disney. La Belle au bois dormant, d'après le film tiré par Walt Disney du conte de Charles Perrault*, Paris, éd. Hachette, ill. Walt Disney, 32 cm, 1958, 57p.

Droits d'auteur réservés.

dessous, tiré de *Cendrillon*[168], dans la collection de la "Bibliothèque rose", représentatif du phénomène, les planches dessinées en couleur ou en noir et blanc issues du film cohabitent avec un texte réécrit par les studios (on trouve dans l'achevé d'imprimé la citation suivante : « Ce livre, publié avec l'autorisation de Walt Disney Production, est le récit du film que Walt Disney a tiré du célèbre conte de Perrault. »[169]).

Figure 21 : Illustration de *Cendrillon* (Hachette, 1977, p. 32-33)

Figure 22 : Illustration de *Cendrillon* (Hachette, 1977, p. 46-47)

En dehors d'Hachette, les éditions se sont également multipliées chez d'autres éditeurs tels que Mame, Nathan, Larousse ou encore Delagrave, Gallimard et Garnier.

La multiplication des éditions chez les éditeurs

La logique sérielle d'organisation et de diffusion des productions jeunesse touche de nombreux éditeurs. C'est par exemple le cas pour Mame, chez qui l'on voit apparaître des collections à la fin du XIX^{ème} siècle. Les premières collections de l'éditeur, spécifiquement catholiques, mettent en scène des textes édifiants d'auteurs pour la jeunesse tels que Louis Friedel, Madame Woillez, Césarie Farrenc, Ernest Fouinet, Adrien Lemercier ou Philippe d'Exauvillez. Dans une volonté de répondre aux attentes des républicains, Mame crée de nouvelles séries. Des "Bibliothèques de la jeunesse chrétienne", "de l'enfance chrétienne" ou "des écoles chrétiennes", Mame passe à la collection "Pour tous" en 1900. Tout en s'appliquant à correspondre aux demandes républicaines, cela a également permis à l'éditeur de garantir aux lecteurs des ouvrages conformes à la politique de la maison. Cette logique de collection

> « […] suppose souvent des opérations concrètes, comme quand l'éditeur effectue des coupes dans le texte, oriente la traduction, suggère des remaniements à l'auteur (activité probablement importante chez un éditeur comme Mame, soucieux des conventions), ou encore commande l'adaptation (donc la réécriture) d'un texte patrimonial (on rencontre souvent ce type d'adaptation chez Mame, parfois associé à l'expression « à l'usage de la jeunesse »). Son rôle peut être indirect à travers le péritexte (beaucoup de

[168] PERRAULT, Charles, DISNEY, Walt (ad.), *Cendrillon*, Paris, éd. Hachette, coll. Bibliothèque rose, ill. Walt Disney, 18 cm, 1977, 146p.

[169] *Ibid*., n. p.

Droits d'auteur réservés.

> préfaces chez Mame), les illustrations ajoutées) un texte, la mise en forme du texte dans la page, le format privilégié, le type de couverture, etc. »[170]

En 1900, donc, Mame crée la collection "Pour tous". Elle contient 320 titres en 1939. Il s'agit d'une bibliothèque familiale, avec un contenu instructif et attrayant, « pouvant être mis entre toutes les mains »[171]. Son prix raisonnable (1,50 Francs en 1900 et 7,50 Francs en 1932), ainsi que ses illustrations et son contenu en font une collection accessible à un large public. En effet, les petits livres illustrés, en in-12 ou in-16 et de 300 pages sont principalement des romans populaires et domestiques, des récits et portraits patriotiques (durant la Première et la Seconde Guerre mondiale), des romans d'aventures, mais aussi des contes, destinés aux plus jeunes. C'est le cas pour l'édition des *Contes* de Perrault de 1924 selon Cécile Boulaire dans *Mame, Deux siècles d'édition pour la jeunesse*[172], mais également pour celle de 1949[173]. Il est probable que l'appartenance à cette collection n'ait pas été signifiée dans toutes nos notices ; nombre d'entre elles étant très incomplètes.

De 1920 à 1934, ces ouvrages sont reconnaissables par leurs couvertures de toile beige. Les livres sont peu à peu individualisés dans le début des années 1930 grâce aux jaquettes illustrées.

> « Les jaquettes, qui apparaissent avec la version toilée des années 1920, proposent au départ une image type pour tous les titres. Ce n'est qu'à partir des années 1930 que l'illustration correspond systématiquement au contenu du livre, peut-être sous l'impulsion d'Albert Uri et directeur artistique de la maison, qui lui-même en conçut, ainsi que des affichistes Broders, Hallo et des dessinateurs comme Louis Maitrejean ou E. Dot. »[174]

Ce ne sont pas ces derniers qui ont illustré nos *Contes* de Perrault, mais plutôt Raymond de la Nézières (dont nous avons parlé préalablement), L. Métivet ou encore Jacques Viotte ou Marie-Madeleine Franc-Nohain.

---

[170] BOULAIRE, Cécile (dir.), *Mame. Deux siècles d'édition pour la jeunesse*, Rennes, Tours, éd. Presses universitaires de Rennes, coll. « Histoire », éd. Presses universitaires François-Rabelais de Tours, coll. « Perspectives historiques », 2012, p. 237.

[171] *Ibid.*, p. 227.

[172] BOULAIRE, Cécile (dir.), *Mame. Deux siècles d'édition pour la jeunesse*, Rennes, Tours, éd. Presses universitaires de Rennes, coll. « Histoire », éd. Presses universitaires François-Rabelais de Tours, coll. « Perspectives historiques », 2012, 563p.

[173] PERRAULT, Charles, AULNOY, Marie-Catherine Le Jumel de Barneville, baronne d', *Contes des fées*, Tours, éd. Mame, coll. Collection Pour tous, in-16, 1949, 304p.

[174] BOULAIRE, Cécile (dir.), *Mame. Deux siècles d'édition pour la jeunesse*, *op. cit.*, p. 480.

Droits d'auteur réservés.

Lucien Métivet illustre avec Raymond de la Nézières l'édition de 1934[175] (posthume) de nos notices (la première date de 1929, mais elle n'est pas présente dans les catalogues de la BnF et du SUDOC). La même année, il apparaît comme l'unique illustrateur pour les mêmes *Contes*[176] de Charles Perrault, Madame d'Aulnoy et Madame Leprince de Beaumont. Ses dessins, comme le frontispice ci-dessous, sont en noir et blanc, contrairement à ceux de Jacques Viotte. Cet illustrateur de livres pour enfants préfère en effet les couleurs chaudes, pour un dessin énergique et vivant, comme le montre ce frontispice de 1938[177] (une réédition cette même année). Il en est de même pour Marie-Madeleine Franc-Nohain, dont les dessins sont en revanche bien plus doux, comme l'atteste le frontispice de l'édition de 1930 (nous n'avons malheureusement dans nos sources que la réédition de 1941[178]).

Figure 23 : Frontispice illustré par L. Métivet (Mame, 1934)

Figure 24 : Frontispice illustré par Jacques Viotte (Mame, 1938)

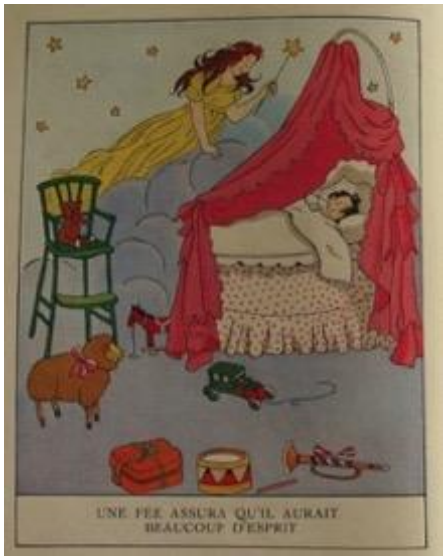

Figure 25 : Frontispice illustré par Marie-Madeleine Franc-Nohain (Mame, 1930)

Comme pour Hachette, les éditions Delagrave visent à rajeunir les classiques, par le biais d'illustrations nouvelles, comme celles d'André Pécoud ou de Maurice Berty dès 1925[179]. Textes contemporains (René Guillot, André Demaison de Genevoix) cohabitent avec traductions (Rudyard Kipling, Selma Lagerlöf) et littérature classique. « Ces titres traverseront le XX^e^ siècle pour continuer à figurer dans le catalogue de l'éditeur au début du XXI^e^ siècle. »[180] Dans l'entre-deux-guerres, Delagrave lance la "Bibliothèque Juventa". Les *Contes de ma mère l'Oye,*

[175] PERRAULT, Charles, AULNOY, Marie-Catherine Le Jumel de Barneville, baronne d', *Contes des fées, par Ch. Perrault et Mme d'Aulnoy. Illustrations de L. Métivet et R. de La Nézière*, Tours, éd. Maison Mame, ill. L. Métivet, R. de La Nézière, in-4, 1934, 159p.

[176] PERRAULT, Charles, AULNOY, Marie-Catherine Le Jumel de Barneville, baronne d', *Charles Perrault, Les contes de fées*, Tours, éd. Mame, ill. L. Métivet, in-8, 1934, 143p.

[177] PERRAULT, Charles, *Contes de Perrault*, Tours, éd. Mame, ill. Jacques Viotte, in-4, 1938, 96p.

[178] PERRAULT, Charles, *Charles Perrault. Contes des fées. Avec des images de Marie-Madeleine Franc-Nohain*, Tours, éd. Mame, ill. Marie-Madeleine Franc-Nohain, in-4, 1941, 147p.

[179] PERRAULT, Charles, *Charles Perrault. Contes du temps passé, suivis de trois contes de Mme d'Aulnoy. Illustrations de Maurice Berty*, Paris, éd. Delagrave, ill. Maurice Berty, in-fol., 1925, 189p.

[180] NIÈRES-CHEVREL, Isabelle et PERROT, Jean (dir.), art. « Delagrave », *Dictionnaire du livre de jeunesse. La littérature d'enfance et de jeunesse en France*, Paris, éd. Cercle de la Librairie, 2013, p. 263.

Droits d'auteur réservés.

suivis de Trois contes de Mme d'Aulnoy[181] en font partie. Cette édition de 1933 précède une réédition qui est mise sur le marché l'année suivante[182]. A partir de 1936, la collection est divisée en séries. La série rouge comporte 61 volumes et couvre le répertoire des textes classiques français et anglo-saxons pour la jeunesse, c'est-à-dire : Charles Perrault, Balzac, Prosper Mérimée, James Fenimore Cooper, Charles Dickens, Walter Scott ou encore Mark Twain. Garnier, avec sa célèbre collection des "classiques Garnier" fait de même dès 1893. Cette collection est

> « […] vite renommée pour le sérieux de son appareil critique, qui va mettre les chefs-d'œuvre de la littérature à la portée des bibliothèques familiales »[183].

Dans l'édition, des collections spécialisées pour les contes commencent à fleurir à la veille de la Première Guerre mondiale. Chez Fernand Nathan, la collection "Contes et légendes de tous les pays" apparaît en 1913. L'origine de cette collection est l'ouvrage d'Émile Hinelin en 1913 : *Légendes et contes d'Alsace*, qui en sera le premier ouvrage. Dès 1928, elle comporte une dizaine de titres en version brochée, ou avec une reliure de toile.

> « La collection vise à offrir une culture générale ouverte sur le monde comme sur les particularismes régionaux, les coutumes et les traditions populaires. Elle s'appuie sur des collectes authentiques d'érudits patoisants locaux, des recueils d'écrivains folkloristes, voire des universitaires (Pierre Grimal), ce dont attestent les préfaces qui renvoient à leurs sources (Afassaniev pour les contes russes, Georges Sand pour ceux du Berry). On se trouve devant une réécriture de textes déjà transcrits de l'oral. »[184]

Figure 19 : Page de titre illustrée par Malo Renault (Larousse, 1923)

La collection de Fernand Nathan, éditeur moderne, laïc et républicain voit son lancement compromis par la guerre. Dans l'entre-deux-guerres, elle devient une référence et passe d'une dizaine de titres en 1928 à 75 en 1961. Aujourd'hui, « […] la collection existe toujours, mais elle a perdu son "aura" »[185].

Malgré cette volonté traditionnaliste certains textes comme des adaptations de la *Bible* ou de Shakespeare, ne font pas partie de la tradition orale. Le ton de cette collection se fait moralisant

[181] PERRAULT, Charles, AULNOY, Marie-Catherine Le Jumel de Barneville, baronne d', *Charles Perrault, Contes de ma mère l'Oye, suivis de Trois contes de Mme d'Aulnoy*, Villefranche, Paris, éd. de Rouergue, Delagrave, coll. Bibliothèque de Juventa, ill. Maurice Berty, in-16, 1933, 251p.

[182] PERRAULT, Charles, *Charles Perrault, Bibliothèque Juventa. Contes de ma mère L'Oye, suivis de trois contes de Mme d'Aulnoy*, Paris, éd. Delagrave, coll. Bibliothèque Juventa, ill. Maurice Berty, in-16, 1934, 251p.

[183] NIÈRES-CHEVREL, Isabelle et PERROT, Jean (dir.), art. « Garnier Frères », *Dictionnaire du livre de jeunesse. La littérature d'enfance et de jeunesse en France*, Paris, éd. Cercle de la Librairie, 2013, p. 401

[184] NIÈRES-CHEVREL, Isabelle et PERROT, Jean (dir.), art. « Contrôle et censure (loi de 1949) », *Dictionnaire du livre de jeunesse. La littérature d'enfance et de jeunesse en France*, Paris, éd. Cercle de la Librairie, 2013, p. 229.

[185] NIÈRES-CHEVREL, Isabelle et PERROT, Jean (dir.), art. « Nathan », *Dictionnaire du livre de jeunesse. La littérature d'enfance et de jeunesse en France*, Paris, éd. Cercle de la Librairie, 2013, p. 687.

Droits d'auteur réservés.

et académique, ce que n'indiquent pas les notices correspondant aux éditions des contes[186] de chez Nathan, non intégrées à la collection. Alors que ce ton est également présent chez Larousse, la réécriture n'est pas de mise pour l'édition disponible sur Gallica[187]. Cet ouvrage de 1923[188] est illustré en noir et blanc par Malo Renault (voir page de titre ci-dessus). *Peau d'Âne* et *La Belle au Bois dormant* qui sont retranscrits dans cette édition ne sont vraisemblablement pas des adaptations, et même, la visée moralisatrice – pourtant bien présente dans la collection, à laquelle n'appartient pas cet ouvrage – est ici totalement absente : inceste et ogresse sont au rendez-vous tandis que les moralités ont disparu.

Larousse crée en effet de nombreuses collections pour la jeunesse. Toutes ne sont pas spécialisées dans les contes, comme l'atteste la collection des "Livres roses de la Guerre" entre 1915 et 1919 qui comporte plus d'une centaine de titres mettant en scène des enfants soldats ou des enfants résistants défendant leur patrie comme des adultes. En 1911, Larousse lance les "Contes héroïques de Douce France", constitués de légendes moyenâgeuses et de chansons de geste. Son développement est modeste après-guerre, puisque la collection, renommée "Contes et gestes héroïques" ne comporte que 11 titres en 1927. Cette même année est aussi lancée la collection "Contes et romans pour tous", alimentée par le magazine *L'Âge heureux*. Elle est, elle aussi, subdivisée en séries. La série "Rouge et or", pour les enfants, comporte 29 titres en 1939, dont des romans historiques, éducatifs, d'aventures, et surtout de science-fiction.

> « Ce choix thématique souligne la volonté d'éditeurs d'inscrire leur production dans un esprit contemporain, que reflète l'esthétique dépouillée du cartonnage de la collection. »[189]

Ce sont surtout les "Premiers Contes Larousse" qui ont du succès auprès des enfants, contrairement aux austères "Classiques Larousse", que l'on retrouve pourtant dans les notices (1939[190] et 1954[191], d'ailleurs préfacés par Gilbert Rouger). La collection des "Premiers Contes Larousse" comporte une douzaine de titres dont deux sont des contes des frères Grimm, un de Christian Andersen et cinq de Charles Perrault.

> « […] fondée récemment, elle confronte des contes en édition originale à des illustrateurs contemporains. L'ambition de cet éditeur d'apporter à l'enfant un ensemble de connaissances communes, que ce soit dans le domaine scientifique ou littéraire, se retrouve dans le souci patrimonial de cette collection. Le texte de l'auteur est en effet présenté dans son intégralité pour

---

[186] PERRAULT, Charles, *Contes de Perrault accompagnés des Contes de Mme Leprince de Beaumont et de Mme d'Aulnoy*, Paris, éd. F. Nathan, in-16, 1931, 192p. et PERRAULT, Charles, LEPRINCE DE BEAUMONT, Jeanne-Marie, AULNOY, Marie-Catherine Le Jumel de Barneville, baronne d', *Contes de Perrault, accompagnés de Contes de Mme Leprince de Beaumont et de Mme d'Aulnoy*, Mesnil, Paris, éd. impr. Firmin-Didot et Cie, Fernand Nathan, in-16, 1931, 192p.

[187] PERRAULT, Charles, *Contes de Perrault : Peau d'âne, La belle au bois dormant*, Paris, éd. Larousse, ill. Malo Renault, grand in-8, 1923, 32p., disponible sur Gallica : http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5488335w.r=, consulté le 2/05/2016.

[188] PERRAULT, Charles, *Contes de Perrault : Peau d'âne, La belle au bois dormant*, Paris, éd. Larousse, ill. Malo Renault, grand in-8, 1923, 32p.

[189] NIÈRES-CHEVREL, Isabelle et PERROT, Jean (dir.), art. « Larousse », *Dictionnaire du livre de jeunesse. La littérature d'enfance et de jeunesse en France*, Paris, éd. Cercle de la Librairie, 2013, p. 571.

[190] PERRAULT, Charles, *Perrault. Contes. Avec une notice… des notes … des jugements, un questionnaire et des sujets de devoirs, par Gilbert Rouger*, Paris, éd. Larousse, coll. Classiques Larousse, 17 cm, 1939, 103p.

[191] PERRAULT, Charles, *Perrault. Contes. Avec une notice biographique, une notice historique et littéraire, des notes … par Gilbert Rouger … 8e édition*, Paris, éd. Larousse, coll. Classiques Larousse, préf. Gilbert Rouger, in-16, 1954, 103p.

Droits d'auteur réservés.

> l'ensemble des titres de Perrault, de Grimm ou de H.C. Andersen (pour les autres contes, les textes sont souvent des adaptations d'auteurs, les contes n'ayant pas d'auteurs "source" qui aient imposé une version ou tout au moins leur nom sur le conte). »[192]

Les "Livres roses pour la jeunesse", lancés en 1910, sont également importants dans l'histoire des collections, malgré leur absence dans nos notices. Issue des éditions anglo-saxonnes Stead "Books for the Bairns", la collection propose des fascicules bon marché. C'est un énorme succès du fait de la grande diversité des textes, de la périodicité des parutions (chaque premier et troisième samedis du mois), de sa maniabilité (un format de 12,5 x 18 cm) et de son prix extrêmement faible. C'est d'ailleurs sur ce tarif (10 à 15 centimes) que se base la publicité ciblée de Larousse auprès des enseignants et de leurs petits élèves :

> « Moins privilégiés que vos camarades des autres nations, vous n'avez à votre disposition, en dehors de vos livres classiques, aucun volume illustré, d'un prix abordable pour votre petite bourse […]. Des histoires enfantines, des contes de fées pour les plus petits, des récits de voyages et d'aventures, des épisodes de notre histoire nationale pour les plus grands ; voilà, mes chers enfants, ce que nous nous proposons de vous offrir. »[193]

Ce faible prix s'explique par la reprise des illustrations anglaises en noir et blanc, l'utilisation d'un papier de médiocre qualité et de très forts tirages : 40 000 à 50 000 exemplaires. En 1939, la collection comporte plus de 700 titres. Bien qu'il n'y ait pas de notices correspondantes dans nos recherches, il semble évident qu'il y ait eu des contes de Perrault dans cette collection. Leur mauvaise conservation (papier de mauvaise qualité, etc.) explique en partie leur absence de nos notices.

Ce principe d'organisation sérielle touche peu à peu tous les grands éditeurs. Ainsi, en 1936, Gallimard propose près de 32 collections, dont une de contes et de nouvelles, qui n'est, à nouveau, pas représentée dans nos sources. Majoritairement, ces collections pour enfants vont être travaillées par les censeurs du point de vu de leur contenu et de leur adresse. Contes et historiettes n'échappent ni à la critique plus ou moins savante, ni à la censure étatique qui se met en place dès le début du siècle.

---

[192] ADRADOS, Claire, VIBERT, Anne (dir.), *Images et relectures des "Contes" de Perrault dans les albums pour la jeunesse*, Mémoire de Master professionnel Lettres et Arts, Métiers des bibliothèques, Grenoble, éd. Université Stendhal (Grenoble 3), UFR Lettres et Civilisations, s. d., p. 49.

[193] NIÈRES-CHEVREL, Isabelle et PERROT, Jean (dir.), art. « Livres roses pour la jeunesse, Les », *Dictionnaire du livre de jeunesse. La littérature d'enfance et de jeunesse en France*, Paris, éd. Cercle de la Librairie, 2013, p. 621

Droits d'auteur réservés.

LA CENSURE ET LA LITTERATURE DE JEUNESSE : QUAND L'ETAT, L'ECOLE ET LA CRITIQUE S'EMPARENT DES CONTES

LA LITTERATURE DE JEUNESSE SOUS L'EGIDE DE LA CENSURE

La censure de guerre

La France, pays des droits de l'homme et de la liberté d'expression, n'échappe pas à la censure au cours de son histoire. Elle est particulièrement présente lors des deux conflits mondiaux. Dès 1914, la censure s'attache à la presse, en raison de l'état de siège. Raymond Poincarré, alors ministre de la guerre, autorise le 4 août l'interdiction de publications jugées dangereuses pour la sécurité nationale, ou pouvant entretenir un certain désordre dans les esprits. À l'origine, elle s'attache principalement aux publications qui pourraient indiquer la position des troupes françaises. La presse est donc étroitement surveillée et la désinformation est de mise. Peu à peu, cette censure s'installe dans toutes les publications. Même si seule la presse semble concernée, c'est bien l'ensemble de la production qui est censurée par le gouvernement : périodiques et livres compris, qu'ils soient français ou bien étrangers produits sur le territoire. Ainsi, l'article 9 de ce projet de loi de censure du 4 août 1914 indique :

> « L'introduction en France, la circulation et la mise en vente ou la distribution de journaux, brochures, écrits ou dessins de toute nature publiés à l'étranger pourra donc être interdite par simple arrêté du ministre de l'Intérieur. »[194]

La circulaire de Viviani, est envoyée aux directeurs de journaux le lendemain de la déclaration de l'état de siège. Elle indique que

> « le gouvernement compte sur le bon vouloir patriotique de la presse de tous les partis pour ne pas publier une seule information concernant la guerre, quelles que soient sa source, son origine, sa nature, sans qu'elle ait été visée au Bureau de la Presse »[195].

Alors que le décret interdit et sanctionne, le gouvernement de René Viviani, président du Conseil, propose un contrôle de la presse pour éviter les problèmes avec les éditeurs et des directeurs de journaux. Cet accord est accepté à l'Élysée le 7 juin par ces derniers.

La censure militaire se veut protectrice pour permettre à la fois l'avancée des troupes, la désorganisation ennemie et la préservation du moral de la population. En effet, ces mesures empêchent de révéler les mouvements de troupes ainsi que leur positionnement pour éviter attaques surprises ou mieux préparées de l'armée antagoniste. Elles conservent également secrets les effectifs, l'état de l'armement,

[194] Association nationale pour la formation et le perfectionnement professionnel dans les métiers de l'édition France, *Approche 85 : Le livre populaire aux XIX et XX siècles*, Paris, éd. Asfored, 1985, p. 38.

[195] OLIVIER-MESONNIER, Laurence (dir.), *Guerre et littérature de jeunesse (1913-1919) Analyse des dérives patriotiques dans les périodiques pour enfants*, Paris, éd. L'Harmattant, 2012, p. 17.

Droits d'auteur réservés.

ainsi que les victoires ou défaites des soldats français. Le "secret défense" permet donc de protéger l'esprit de la population. Ce protectionnisme offre à l'état la possibilité de filtrer les valeurs qu'il considère comme négatives pour le peuple, ou au contraire de diffuser celles qui seraient bonnes pour la population. Cette propagande, courante en temps de guerre, concerne ici essentiellement les textes militaires ou relatifs aux faits militaires.

La censure mise en place pour ces textes est justifiée par le gouvernement qui indique la nécessité d'éviter « les indiscrétions commises en 1870, à la veille de Sedan »[196]. Dès lors, les nouvelles du front deviennent répétitives et laconiques, bien insuffisantes pour une population de plus en plus curieuse et surtout déçue d'être si mal informée : les français n'auront même pas été mis au courant de l'invasion d'une partie de leur territoire. Cette censure ne semble pas concerner uniquement la presse adulte, mais touche également la presse enfantine et la littérature de jeunesse. Laurence Olivier-Messonier explique pourquoi ces publications ont aussi été touchées dans *Guerre et littérature de jeunesse (1913 – 1919)* :

> « Il est vrai que la malléabilité des esprits juvéniles explique de la part des autorités une intervention dans leurs lectures et notamment une intervention propagandiste : le destinataire est d'autant mieux convaincu qu'il est jeune et apte à l'imprégnation politique, voire conditionné par l'école et la rumeur. Le contrôle indubitable de la presse enfantine se double d'un second phénomène qui explique son inféodation au diktat gouvernemental : les difficultés matérielles patentes obligent les éditeurs à composer avec la mentalité belliciste afin de survivre. »[197]

En effet, la seule propagande ne peut expliquer la quasi absence des *Contes* de Perrault du monde de l'édition au cours de la Première Guerre mondiale. Ce sont les difficultés matérielles : destructions d'usines, pénuries, *etc.*, comme nous avons pu le voir précédemment, qui justifient leur brève disparition. Pour rappel, il n'y eut que 4 éditions de *Contes* entre 1914 et 1918.

Dans ce cas-ci, la censure est présente uniquement pendant l'état de guerre, entre 1914 et 1918, conformément à la loi du 4 août :

> « La présente loi cessera d'être en vigueur à la date qui sera fixée par un décret du président de la République et, au plus tard, à la conclusion de la paix. »[198]

La Seconde Guerre mondiale est également placée sous un régime de censure. Le schéma semble se répéter lorsque le 26 août 1939, Albert Lebrun, président de la République, signe un premier décret (décidé par le Commissariat général à l'Information) permettant la saisie ainsi que la suspension de tous documents qui pourraient nuire à la défense nationale. Peu de temps après, un second décret intervient :

> « Tout imprimé de toute nature, les textes des films et des émissions de radio sont soumis au contrôle préventif du Service Général d'Information. »[199].

---

[196] *Ibidem*.

[197] *Ibidem*.

[198] Association nationale pour la formation et le perfectionnement professionnel dans les métiers de l'édition France, *Approche 85 : Le livre populaire aux XIX et XX siècles*, Paris, éd. Asfored, 1985, p. 39.

Droits d'auteur réservés.

Alors que la guerre à proprement parler s'achève et que la France fait face à une période d'occupation, la censure perdure. Plus que la presse, c'est surtout le livre qui va faire l'objet d'initiatives privilégiées en matière de censure, mises en place par les autorités. Les éditions de contes de fées sont bien plus nombreuses lors de la Seconde Guerre mondiale (Cf. Figures 14 et 28). Les éditeurs sont cependant peu nombreux.

A. Capendu	I. A. C.
À l'enseigne du cheval ailé	Imagerie Merveilleuse de l'enfance
A. Skira	J. Vautrain
A. Tallone	Larousse
Aux Armes de France	Les Lettres françaises
Bias	Les livres merveilleux
Cercle littéraire français	Mame
Éd. Du Champrosay	P. Dupont
Éditions modernes	Larousse
Éditions et publications françaises	Les Lettres françaises
E. Flammarion	Les livres merveilleux
Guy Le Prat	P. H. Heitz
G. Ratier	R. Touret
Gründ	Société d'édition Façonnage et Impression
H. Didier	Ta Tradition

Figure 20 : Tableau des éditeurs entre 1939 et 1945

Les éditions conservées sont rares, non consultables dans le cadre d'un mémoire, et presque introuvables, particulièrement dans le cas de l'Imagerie Merveilleuse de l'enfance, une maison très populaire en 1941 et 1943, ayant réalisé 32 éditions sur la période. L'absence d'informations sur leur contenu ne nous permet pas d'affirmer avec certitude des éléments de censure mis en place, mais au vu de leur faible prix (entre 1,50 et 3 Francs en 1941) et de leur allure modeste (8 pages maximum, illustrés de façon anonyme en format in-16), ces petits albums très simples ont très certainement pu être influencés par les diverses organisations réglementant la censure.

L'Allemagne met en place deux administrations. Elles ont pour but de régenter l'édition française, qui tourne au ralenti depuis 1940, sans toutefois de réelle cohérence. Il s'agit de la *Propaganda-Abteilung Franckreich* et de l'Ambassade d'Allemagne. La première dépend du commandement militaire et est dirigée par le major Henriz Schmidtke. Elle est divisée en plusieurs services régionaux situés à

[199] *Ibidem.*

Droits d'auteur réservés.

Paris, Saint-Germain, Dijon ou Angers, eux-mêmes subdivisés en différents groupes s'occupant respectivement de la presse, de la culture, de la littérature, du cinéma et de la radio. À Paris, le plus important est le *Gruppe Schriftum*, dirigé par l'*Arbeitsführer* Waltker Schulz. Ce service littéraire s'occupe de la propagande et de la surveillance de l'édition. L'Ambassade d'Allemagne dépend quant à elle de l'Institut allemand et est dirigée par Karl Epting. Alors que la *Propaganda-Abteilung* prend ses ordres du ministère de l'Information et de la Propagande du Reich, ses missions se recoupent avec celles de l'Ambassade. Les deux administrations se heurtant et se gênant dans leurs activités similaires, l'Ambassade finit par prendre le *leadership*. La *Propaganda* de Paris est ainsi supprimée en juillet 1942, non sans avoir fourni un travail conséquent. Outre l'écriture et l'édition d'ouvrages de propagande par le *Gruppe Aktivpropaganda*, ou encore la censure de livres scolaires par le *Gruppe Schule und Kultur*, la *Propaganda Staffel* (c'est-à-dire le bureau de Paris) produit des listes d'interdiction de livres existants : les listes Otto, dont nous parlerons par la suite, et passe des accords avec les éditeurs français afin qu'ils publient à nouveau.

En effet, en juillet 1940, l'édition française a cessé d'exister. Les dirigeants des grandes maisons sont tous dispersés en zone libre. Du côté français, de nombreux conseils et commissions se créent pour organiser l'édition suite à l'occupation. Le Comité d'organisation du livre est créé par un décret daté du 3 mai 1941, de Jérôme Carcopino, secrétaire d'état à l'Éducation nationale et à la Jeunesse dans le régime de Vichy. Ayant pour fonction d'organiser de manière économique, technique et pratique les professions du livre, il regroupe les industries graphiques et les secteurs de la librairie, de l'édition et de l'imprimerie. C'est au sein de ce groupe que se crée la Commission de contrôle du papier, répartissant ce dernier lors de la grave pénurie et exerçant par ce biais un droit de vie et de mort sur les ouvrages. En juin 1941 est aussi mis en place le Conseil du livre. Dépendant de l'Éducation nationale, il est chargé de l'orientation intellectuelle des publications, notamment de jeunesse. Malgré ces conseils qui doivent mettre en œuvre les demandes du gouvernement allemand et du gouvernement français, certains éditeurs montrent une forte opposition. Face aux pressions du gouvernement de Vichy, Pierre Laval, vice-président du Conseil et secrétaire d'état aux Affaires étrangères, intervient pour mener les négociations entre les éditeurs et l'Allemagne nazie, comme nous le verrons dans la partie sur l'aryanisation et ses conséquences sur les contes de fées.

Les problèmes débutent très tôt dans l'édition. Le 27 août 1939, un décret permet de contrôler à titre préventif tous les moyens d'information.

> « Ce régime de censure militaire préalable qui va durer quelques mois est l'un des pires connus par l'édition française. Non par sa rigueur, mais à cause de son inadaptation structurelle : le livre est mis sur le même plan que l'article de presse. »[200]

explique Anne Simonin dans *Gallimard 1911-2011. Lectures d'un catalogue*. Ce régime de censure est si dissuasif qu'à peine une douzaine d'ouvrages sont publiés entre août et novembre 1939, raison pour laquelle il n'y a que six éditions cette année-là, probablement datées du début de l'année. À partir du 28 septembre 1940,

[200] CERISIER, Alban, FOUCHÉ, Pascal, KOPP, Robert, *Gallimard 1911-2011. Lectures d'un catalogue. Les entretiens de la fondation des Treilles, textes réunis par Pascal Fouché*, Paris, éd. Gallimard, coll. Les cahiers de la NRF, 2012, p. 70.

Droits d'auteur réservés.

à l'initiative de Pierre Laval et de René Philippon, fondateur adjoint de la maison Armand Colin et président du Cercle de la librairie et du Syndicat des éditeurs, une convention de censure est signée entre les occupants allemands et les éditeurs français. Ces derniers doivent s'engager

> « […] de ne rien publier ou de mettre en vente qui soit contraire au « prestige et aux intérêts allemands » ou l'œuvre « d'aucun auteur dont les œuvres sont interdites en Allemagne », moyennant quoi la censure préalable disparaît, chaque éditeur devient entièrement responsable de sa propre production. »[201]

Cette convention de censure induit une collaboration volontaire des éditeurs pour leurs propres publications. Les éditeurs doivent ainsi cesser de diaboliser l'Allemagne de par le langage ordurier contenu dans les publications ("boche", "barbare"), et par les déguisements des antagonistes. En échange de cet accord, communiqué seulement le 2 octobre 1940, les activités éditoriales peuvent reprendre. En cas de doute sur des ouvrages pouvant être contraires aux attentes nazies, les éditeurs sont invités à consulter le Syndicat des éditeurs, qui doit lui-même soumettre les ouvrages problématiques à la *Propaganda-Staffel*.

Malgré l'autocensure des maisons d'édition, la production éditoriale connaît une situation régulière, comme le note Pascal Fouché :

> « […] curieusement, une période aussi troublée que celle qui voit un pays plongé dans un conflit dévastateur, et occupé pendant quatre années par une idéologie non moins redoutable, s'avère être celle pendant laquelle l'édition va connaître une relative prospérité. »[202]

Ainsi, contrairement aux prévisions, les *Contes* de Perrault, s'ils chutent quelque peu du fait de la pénurie de papier que nous allons évoquer, n'atteignent pas les chiffres catastrophiques de la Première Guerre mondiale, et le nombre d'éditions est même relativement important en 1941 : 27 ouvrages. Ce sont principalement des fascicules illustrés de l'édition peu connue de l'Imagerie merveilleuse de l'enfance, en couleur (sans mention de l'illustrateur) et bon marché, d'une douzaine de pages grand maximum et qui reprennent les contes individuellement. Nous n'avons pas d'autres informations sur ces ouvrages, non conservés à Lyon.

[201] *Ibidem.*

[202] PIQUARD, Michèle, *L'édition pour la jeunesse en France de 1945 à 1980*, Villeurbanne, éd. Presses de l'Enssib, coll. Références, 2004, p. 39.

Droits d'auteur réservés.

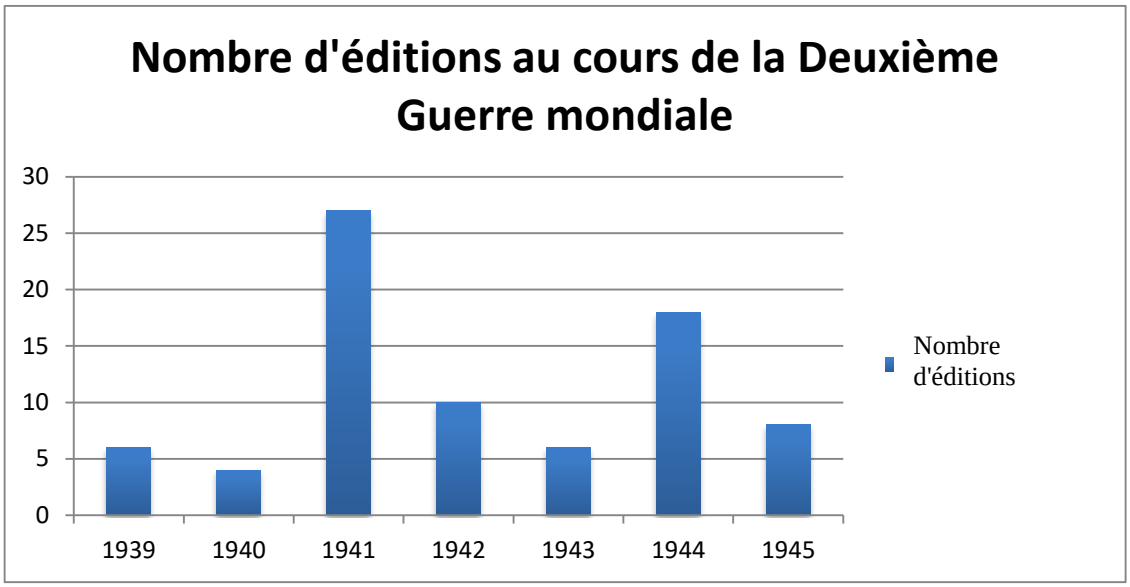

Figure 21 : Graphique du nombre d'éditions au cours de la Deuxième Guerre mondiale

Ce constat est repris par Gilles Ragache, auteur d'une thèse sur la lecture de loisirs de jeunesse en France sous l'Occupation et la Libération[203] :

> « […] contrairement aux idées largement diffusées, et malgré les difficultés de travail sous l'occupation allemande, en raison, entre autres, de la pénurie de papier, « force est de constater que, comme en temps de paix, les éditeurs ont sans cesse cherché à améliorer les produits existants et qu'ils ont souvent innové. »[204]

C'est aussi ce que remarque Anne Simonin :

> « Paradoxalement, jamais l'édition en temps de guerre n'a été plus libre que sous l'occupation allemande, dans la zone occupée et jusqu'en 1942 en tous cas. Comparée au régime national de censure militaire préalable antérieur, la censure instaurée à l'automne 1940 est d'une grande "modernité". »[205]

En effet, des mains militaires dans laquelle elle se trouvait et où elle avait été si complexe à mettre en place, la censure devient l'apanage des éditeurs. Les pressions exercées sur l'édition permettent la mise en place de cette autocensure préalablement évoquée, mais également de dégager des normes de bon comportement éditorial.

Au printemps 1942, cependant, la censure se durcit du fait de la pénurie de papier. En effet, la guerre a eu comme corollaire immédiat l'arrêt des importations de papier. La mobilisation, qui débute dès 1938, induit une très forte baisse des effectifs dans les papeteries, qui sont alors incapables de produire des quantités suffisantes. Le cumul de ces éléments provoque une grave pénurie de papier en France. Si l'armistice permet la reprise de la production, celle-ci, tout comme

---

[203] RAGACHE, Gilles, *Littératures et lectures de loisirs pour la jeunesse en France sous l'occupation (1940-1944)*, Lille, éd. ANRT, 1994.

[204] RAGACHE, Gilles, cit. dans PIQUARD, Michèle, *L'édition pour la jeunesse en France de 1945 à 1980*, Villeurbanne, éd. Presses de l'Enssib, coll. Références, 2004, p. 39.

[205] CERISIER, Alban, FOUCHÉ, Pascal, KOPP, Robert, *Gallimard 1911-2011. Lectures d'un catalogue. Les entretiens de la fondation des Treilles, textes réunis par Pascal Fouché*, Paris, éd. Gallimard, coll. Les cahiers de la NRF, 2012, p. 70.

Droits d'auteur réservés.

l'importation, demeure largement insuffisante. Alors qu'avant-guerre, l'édition seule bénéficiait de 3 500 tonnes de papier par mois, elle doit travailler en mai 1942 avec 300 tonnes par mois, couvrant à peine 10% des besoins. Le papier devient « aussi précieux que l'or et non moins rare »[206]. Les restrictions augmentent et le gouvernement prend des mesures extrêmes pour pallier la pénurie : récupération de vieux papiers, interdiction de le jeter à la poubelle, réduction du format et du nombre de pages des journaux et baisse des titres et des tirages des monographies. Le papier se faisant de plus en plus rare, moins de grammages, de formats et de qualités sont disponibles à la vente. Les livres de contes sont impactés. Les marges se font plus courtes et le nombre de pages des ouvrages diminue : rarement plus de 32 pages, à l'exception notable d'une édition comme celle de Beyrouth[207], Les Lettres Françaises, qui a pour but d'apprendre la langue via les grands classiques, et de quelques rares autres éditions lettrées à destination d'un public adulte (les *Contes en vers et en prose*[208] de Skira dans la collection des Trésors de la littérature française, les *Histoires ou contes du temps passé, avec des moralitez*[209] de A. Tallone ou encore les *Contes* de G. Ratier[210], ceux illustrés par Marie-Madeleine Franc-Nohain[211] ou bien par Catherine Séguy[212]). Cette rareté conduit également à une forte augmentation du prix du livre. Ainsi, Gründ augmente de 5 francs le prix des *Contes de fées* entre 1939 et 1943, tandis que les ouvrages de Bias passent de 2 à 90 francs entre 1942 et l'après-guerre (1950) !

L'une des premières mesures du Comité d'organisation du livre concerne précisément le papier. Un questionnaire a été envoyé aux éditeurs pour connaître leur situation en terme de stockage, de consommation et d'approvisionnement de papier. Il a aussi pour but de recenser les entreprises d'édition qui reçoivent un numéro d'immatriculation obligatoire pour pouvoir exercer. Ces données permettent le renforcement de la surveillance allemande qui contrôle drastiquement le papier. À partir de 1942, chaque ouvrage destiné à la publication doit obtenir un numéro de contrôle attribué par la *Propaganda*. Avec les chiffres du questionnaire et l'indication – obligatoire – des tirages, les occupants peuvent piller le papier dont ils ont besoin pour leur propagande, directement chez les éditeurs. Ces numéros de contrôle permettent également d'exercer une surveillance accrue des contenus : les livres non validés ne peuvent être imprimés par manque de papier, ce qui accroît à la fois la censure et l'autocensure.

Ces structures de censure, directement liées à l'occupation, mettent au pas l'édition, tant adulte que de jeunesse. Cette dernière est particulièrement surveillée car elle est associée à la propagande et à la répression. Dès 1940, elle change de nature et d'objectif pour s'adapter au nouveau contexte guerrier. Dans le cadre

---

[206] *Ibidem*.

[207] PERRAULT, Charles, *Les Contes*, Beyrouth, éd. Les Lettres françaises, ill. Françoise Barthes-Dejean, in-4, 1943, 98p.

[208] PERRAULT, Charles, *Perrault. Contes en vers et en prose*, Genève, éd. A. Skira, coll. Les Trésors de la littérature française, in-16, 1944, 187p.

[209] PERRAULT, Charles, *Perrault. Histoires ou contes du temps passé, avec des moralitez*, Paris, éd. A. Tallone, préf. Robert Brun, ill. Jean Lébédeff, in-16 oblong, 1944, 164p.

[210] PERRAULT, Charles, *Les contes de Ch. Perrault*, Paris, éd. G. Ratier, coll. Nouvelle collection littéraire d'auteurs français et d'auteurs étrangers, in-16, 1941, 221p.

[211] PERRAULT, Charles, *Charles Perrault. Contes des fées. Avec des images de Marie-Madeleine Franc-Nohain*, Tours, éd. Mame, ill. Marie-Madeleine Franc-Nohain, in-4, 1941, 147p.

[212] PERRAULT, Charles, AULNOY, Marie-Catherine Le Jumel de Barneville baronne d', LEPRINCE DE BEAUMONT, Jeanne-Marie, *Contes*, Monaco, éd. Les livres merveilleux, ill. Catherine Seguy, 17 cm, 1945, 232p.

Droits d'auteur réservés.

d'une mobilisation culturelle et d'un encadrement militariste, les éditeurs doivent à la fois exalter la République française par la mise en avant de valeurs patriotiques pétainistes et représenter l'"homme nouveau" « initiateur d'un nouvel ordre européen et mondial »[213] : l'ordre aryen. C'est pour cette raison que l'Allemagne nazie décide de l'aryanisation des maisons d'édition française.

L'aryanisation et ses conséquences sur les contes de fées

Dès l'arrivée des troupes d'Hitler dans la capitale, le 14 juin 1940, l'aryanisation débute. En conséquence, les administrations publient des listes de livres interdits et l'Allemagne montre sa volonté d'entrer dans le capital des grosses maisons. Très vite, Gallimard, Grasset et Hachette sont visitées. Cette dernière, du fait de l'importance capitale des Messageries, est en ligne de mire des occupants. En mai 1940, Hachette effectue son plan de repli, pour éviter d'être pris au dépourvu par les armées ennemies. Les administrateurs des Messageries se déplacent à Tours puis à Bordeaux pour rejoindre la zone libre ; les effectifs n'ayant pas été mobilisés gagnent Bagnoles de l'Orne ; et les Messageries sont déplacées au Château de Paulmy. Il reste donc très peu d'employés dans les locaux lors de l'invasion, à l'exception de Louis Teysseu, gardien des locaux, à qui les responsables de la maison ont confié les pleins pouvoirs. Le 30 juin, les Messageries Hachette sont réquisitionnées et remplacées par la Coopérative nationale des journaux français. La volonté allemande est en effet que les Messageries continuent de diffuser les journaux à paraître, ce qui semble impossible aux yeux des dirigeants de la maison. D'ailleurs, les ouvrages édités par Hachette sont également stoppés : il n'y aura aucune édition des *Contes* de Perrault dans la période, alors qu'elles ont été nombreuses à la fin des années 1920 (elles reprennent dès 1948). Les bureaux de l'entreprise d'édition sont réquisitionnés le 3 juillet par le commissaire Otto Abetz, créateur de la "Liste Otto" dont nous reparlerons. L'installation est suivie le 21 septembre par une première proposition allemande. Elle consiste en une réorganisation des éditions et une entrée majoritaire dans le capital. Le refus d'Hachette est rapide :

> « Nous ne pouvons pas accepter de capitaux étrangers dans notre maison d'Edition, qui s'occupe surtout de l'Edition des livres d'instruction pour la jeunesse (classiques). »[214]

Il s'en explique d'une part par le rejet de collaboration de ses auteurs et par l'importance de l'opinion publique pour une maison d'édition et de presse :

> « L'opinion publique française a toujours été hostile à une participation étrangère quelconque, soit dans les journaux français, soit dans les sociétés qui diffusent ces journaux. »[215]

La demande allemande d'une participation majoritaire de 52% dans le capital d'Hachette est donc refusée par les gérants qui auraient accepté quant à eux une participation de 25%, et qui demandaient en compensation la création d'une société de surveillance pour contrôler la diffusion de la presse allemande sur le

[213] MILOVITCH-RIOUX, Catherine (dir.), SONGOULLASHVII, Catherine, HERVOUËT, Claudine, VIDAL-NAQUET, Jacques, *Enfants en temps de guerre et littératures de jeunesse (XX^e – XXI^e siècles)*, Paris, éd. Bibliothèque nationale de France, Centre national de la littérature de jeunesse et Presses universitaires Blaise Pascal, 2013, p. 50.

[214] FOUCHÉ, Pascal, *L'édition française sous l'occupation 1940*1944*, Paris, éd. Bibliothèque de littérature française contemporaine de l'Université Paris 7, coll. L'édition contemporaine, p. 58.

[215] *Ibidem*.

Droits d'auteur réservés.

territoire français. Une nouvelle proposition allemande voit le jour : ils proposent de lever la réquisition des éditions et de répartir équitablement le capital des Messageries entre Hachette et une société allemande. Après avoir demandé l'avis du gouvernement, Hachette refuse à nouveau. En effet, le Général de la Laurencie, délégué général du Gouvernement en territoire occupé répond en ces termes :

> « J'ai l'honneur de vous faire connaître, de la manière la plus formelle, que pour des motifs de haute opportunité politique la Délégation Générale du Gouvernement en territoire en zone occupée ne peut autoriser aucune prise de participation étrangère dans votre capital. »[216]

Après ce refus, les occupants allemands décident d'employer la manière forte en 1941. Depuis l'armistice, la direction et les employés sont revenus à Paris tandis que certains services restaient en zone libre pour pouvoir la desservir en ouvrages : les Messageries et le service des Bibliothèques de gare sont à Clermont-Ferrand tandis que le Département étranger réside à Pont-de-Lignon. Le Commissaire de la Librairie, Jans Kadelbach, nommé par le haut commandement militaire allemand en France, notifie aux membres du conseil de la Librairie Hachette – dont Edmond Fouret et Robert Meunier du Houssoy – « l'ordre de quitter les lieux et de cesser toutes relations avec leur Société »[217]. Dans le même temps, les membres du conseil sont placés sous une surveillance accrue et ont interdiction de quitter Paris. Les administrateurs sont tout de même prévenus d'un futur coup de force allemand par André Margerie :

> « La veille du coup de force des Allemands, le docteur Riesch, qui me faisait confiance, me confia en grand secret qu'il savait que le lendemain matin à 8 heures, le coup de force aurait lieu. Sans perdre un instant, j'en avisai le conseil qui eut tout juste le temps de décider des mesures à prendre. Il fut décidé qu'au moment même où, le lendemain matin, les Allemands prendraient de force la librairie Hachette, M. Meunier du Houssoy se rendrait en zone libre en emportant divers documents ; il quitta Paris par la route et il passa la ligne de démarcation dans la charrette de foin d'un fermier. »[218]

Dès cet instant, ce fut la guerre froide entre le personnel français et les occupants allemands, ces derniers d'autant plus furieux qu'outre l'échec de leur coup de force et la disparition d'importants papiers, ils découvrirent une trésorerie vide. Le personnel, ayant reçu des indications précises, s'emploie donc à saboter toutes les initiatives allemandes. Il s'oppose à tout ce que les allemands souhaitent faire avec la Société et ravitaille Pont-de-Lignon pour permettre la continuation des envois à l'étranger. Il limite également le chiffre d'affaire de manière à ne pouvoir payer que le personnel et les frais généraux, pour éviter le vol des recettes par les envahisseurs. Enfin, Hachette fait preuve d'une résistance passive en empêchant la publication des textes favorables à l'Allemagne nazie par le biais de nombreux prétextes : manque de papier, de plomb, de main-d'œuvre, pannes d'électricité, avaries de machines, *etc*. Ces textes de propagande ne concernent pas uniquement les adultes, au contraire, de nombreux textes sont destinés à la jeunesse. Les informations textuelles manquent à nouveau ici pour pouvoir faire le lien entre nos contes et ces textes de propagande. C'est pour cela que nous nous attachons à décrire, dans le début de cette partie, la situation de l'édition française.

---

[216] *Ibidem*, p. 59.

[217] MISTLER, Jean, *La librairie Hachette de 1826 à nos jours*, Paris, éd. Hachette, Paris, 1964, p. 361.

[218] *Ibidem*, p. 362.

Droits d'auteur réservés.

En 1943, Pierre Laval, préalablement chargé des négociations entre Hachette et les sociétés allemandes, recommence ses pressions sur la Librairie pour qu'elle accepte l'entrée majoritaire des allemands dans son capital. Les membres du conseil (Edmond Fouret, Jacques Fouret et Robert Meunier du Houssoy) sont arrêtés par la Gestapo mais rapidement relâchés faute de preuves. Malgré cette arrestation et les convocations répétées d'Edmond Fouret par Pierre Laval qui invoque tour à tour la menace de la nationalisation des Messageries ou des compensations telles que l'exclusivité de la distribution en France des livres, des journaux et des périodiques en cas de cession, les refus sont maintenus jusqu'en août 1944, moment où les occupants allemands commencent à vider les lieux. L'exemple de cette maison d'édition pour la jeunesse, luttant contre l'occupation allemande, est parlant pour montrer le fonctionnement des envahisseurs qui tentent par tous les moyens de s'introduire dans le capital des sociétés françaises importantes. Le cas n'est pas le même pour les maisons juives.

Outre les diverses structures de gestion de l'économie éditoriale et les tentatives allemandes de s'insérer dans l'économie française, la période fait également cas de plusieurs listes de livres interdits. Elles sont établies par le Cercle permanent sur les questions de littérature. Ce groupe, se réunissant tous les jeudis, est constitué de Walter Schulz de la *Propaganda Abteilung*, de Friedrich Kaiser de la *Propaganda Staffel*, de Karl Epting de l'Ambassade, du capitaine de la Gendarmerie secrète, le Docteur Niggermeyer et de deux *SS – Obersturmführer*, messieurs Muehler et Bick, du service de sécurité du *Reichsführer*. Ils ont pour but de répartir les tâches entre toutes les structures d'occupation en ce qui concerne la censure, la propagande et l'aryanisation.

La première liste publiée est la liste "Bernhardt". Elle répertorie 143 titres à caractère politique devant être saisis, et qui le seront entre le 27 et le 28 août 1940. La *Gheime Feldpolizei* aidée de la Police française font le tour des librairies, des éditeurs et des bibliothèques pour confisquer les livres de la liste ainsi que ceux qui semblent contraires à l'idéologie nazie. Au total, 10 944 livres de la liste "Bernhardt" et 9 150 autres sont prélevés sur l'ensemble du territoire occupé. En octobre 1940 paraît la liste "Otto". Classée par éditeurs (au nombre de 135), elle concerne environ 1 060 titres. Sont interdits les livres et bibliographies d'auteurs juifs ainsi que les traductions d'ouvrages polonais. Ces monographies doivent être retirées de la vente le plus rapidement possible par les éditeurs et les libraires. Sous l'occupation, 2 150 000 volumes de cette liste sont saisis. Elle comporte quelques livres pour la jeunesse. Ils sont cependant rares et les *Histoires, ou Contes du temps passé* n'en font pas partie.

Les livres scolaires sont quant à eux contraints à modifications (pour les ouvrages d'allemand, d'histoire ou de géographie) ou tout simplement interdits par une clause séparée de la liste "Otto". Pascal Fouché, dans *L'édition française sous l'occupation 1940*1944* explique que :

> « Les plus caractéristiques sont l'interdiction de publier des extraits de Heine et de Thomas et Heinrich Mann ; d'employer le mot "Barbares" à propos des Germains ; d'imprimer que Bismarck a tronqué la dépêche d'Ems, que les députés alsaciens ont protesté contre l'annexion après le traité de Francfort, que les invasions germaniques ont contourné le massif des Vosges laissant sur le versant occidental un peuplement non germanique. En ce qui concerne la censure des cartes, les allemands souhaitent rapidement que les nouvelles frontières soient indiquées en ce qui concerne l'Alsace-Lorraine mais ne

Droits d'auteur réservés.

> donneront aucune consigne générale, se contentant de le signaler individuellement à certains éditeurs et tolérant tout de même les anciennes éditions. Les éditeurs n'oseront pas soumettre à leur censure de nouveaux ouvrages avant l'automne 1941, date à laquelle les services de la *Propaganda* accepteront de laisser éditer, pour la rentrée 1942, des manuels de géographie qui garderont à l'Europe ses frontières au 1er septembre 1939. Importante concession obtenue sous prétexte d'attendre la fin de la guerre pour modifier toutes les frontières. »[219]

Cette concession s'explique également par la crise du papier, entraînant une grave pénurie de livres scolaires, au point qu'aucune nouveauté ne paraît en 1942, et que l'état français conseille l'année suivante aux familles de n'acquérir qu'un seul livre pour plusieurs enfants. La dernière liste date de juillet 1942 et concerne les ouvrages littéraires français non désirables. Tardive, elle fait peu de dégâts dans les éditions, librairies et bibliothèques, bien qu'elle concerne davantage de titres tant français (auteurs sympathisants de la cause juive ou réfractaires à l'occupation allemande) qu'anglo-saxons :

> « La différence essentielle entre ces deux listes était surtout dans le fait que l'avertissement liminaire de la seconde édictait l'interdiction en bloc, outre les ouvrages des deux catégories déjà visées, de toutes les traductions des écrivains anglais, à l'exception des classiques. »[220]

Si une trentaine de ces œuvres sont dorénavant interdites chez Hachette comme chez de nombreux autres éditeurs, la majorité des volumes échappent au pilon en étant expédiés en zone libre ou à l'étranger, ou tout simplement cachés.

Les autorités allemandes, dans un but d'élimination de la culture juive, tentent de faire appliquer à la lettre la liste "Otto". Il saisissent 20 volumes chez Hachette en septembre 1940 et s'attaquent peu à peu à toutes les maisons d'édition françaises. Après la signature de la convention de censure, il reste en effet à

> « […] supprimer les brebis galeuses, ceux contre qui le régime allemand va s'acharner tout au long de l'occupation : les Juifs, les francs-maçons, les Anglo-saxons et, après une révision des alliances, les communistes. »[221]

Pour ces derniers, les choses s'accélèrent puisque l'État français, par les lois des 26 et 29 novembre 1939, a dissous tous les organismes communistes. Les allemands confisquent donc les locaux désertés des éditions ESI. C'est plus complexe pour la Nouvelle Revue Française qui cumule les accusations allemandes ; maison d'édition juive, maçonnique et communiste selon les occupants. D'ailleurs, dès le 9 octobre 1940,

> « […] la Propaganda-Staffel envoie à l'administration militaire allemande des demandes de fermeture provisoire de quatre maisons d'édition parisiennes afin, pour chacune d'elles, de "clarifier la situation en matière de propriété", "épurer la direction" et "nettoyer sa production conformément au Reich allemand". Ces quatre lettres concernent les Editions de la Nouvelle

---

[219] FOUCHÉ, Pascal, *L'édition française sous l'occupation 1940*1944*, Paris, éd. Bibliothèque de littérature française contemporaine de l'Université Paris 7, coll. L'édition contemporaine, p. 43.

[220] MISTLER, Jean, *La librairie Hachette de 1826 à nos jours*, Paris, éd. Hachette, Paris, 1964, p. 364.

[221] *Ibidem*, p. 64.

Droits d'auteur réservés.

> Revue critique, les Editions Fernand Nathan, les Editions Calmann-Lévy et les Editions de la Nouvelle Revue Française. »[222]

Le même jour, dans la plus grande des confusions, et du fait d'ordres contradictoires entre l'Ambassade et la *Propaganda*, les éditions Gallimard sont fermées. La maison a en effet des parts de propriété appartenant à des juifs et pratique une politique culturelle prétendument influencée par ces derniers, notamment dans leur production anti allemande. Il en est de même pour la Nouvelle Revue critique qui produit aussi des documents contre l'Allemagne nazie :

> « Cette maison d'édition s'est particulièrement adonnée dans sa production à des influences hostiles à l'Allemagne. Les propriétaires, deux frères Keller, ne sont certes pas juifs, mais cependant un émigré allemand de très mauvaise réputation, un certain Mr. Riis (= John Holroyd Reece), qui dispose de la majorité des actions, a su faire valoir son influence dans le sens d'une politique haineuse inspirée par les juifs et les émigrés. C'est ainsi que nous trouvons sur la liste "Otto" 42 titres de la maison d'édition Nouvelle Revue critique, titres parmi lesquels on trouve les œuvres les plus détestables des émigrés juifs haineux. Il faut signaler aussi en particulier plusieurs pamphlets haineux anonymes. Les 42 ouvrages désormais interdits représentent une part importante de la production globale de la maison d'édition. »[223]

Cet anglais d'origine allemande, John Holroyd Reece détient de nombreuses actions dans plusieurs sociétés d'éditions, et sous différents patronymes, ce que les occupants tentent tant bien que mal de démêler. Il est impliqué dans le capital des éditions du Pégase, de la Bibliothèque nationale de France, de la Nouvelle Revue critique, dans les éditions des Arts et Métiers graphiques et dans celles de la Sirène. En ce qui concerne les librairies purement anglo-saxonnes, telle que W. H. Smith & Son, elles sont réquisitionnées et remplacées par d'autres enseignes, ici la Librairie allemande du Front national.

Enfin, dès le début de l'aryanisation des biens juifs, qui va durer jusqu'en 1942, les entreprises concernées sont placées sous la direction de commissaires-gérants qui doivent assurer le bon fonctionnement de la société en attendant sa vente à un aryen. Les librairies juives, comme la maison Kra sont pillées et mises sous scellés. Dans les autres (éditions du Sagittaire, de Cluny, des Arts et Métiers graphiques), les parts juives sont revendues à des sociétés allemandes qui les transforment en maisons de propagande. Du fait de leur surveillance constante, ces maisons ne peuvent éditer librement leurs ouvrages, qu'il s'agisse de nouveautés ou de rééditions. Ainsi, aucune d'entre elles n'a pu éditer de *Contes* de Perrault au cours de la période. Elles doivent favoriser les livres critiquant la France pendant la guerre et les auteurs favorables à la collaboration et à la propagande allemande. Les éditions Nathan et Calmann-Lévy font figure d'exception : malgré leur propriété juive, les parts ne sont pas revendues à l'étranger et leur fermeture n'est que temporaire, dans l'attente d'un nouvel administrateur pour conduire l'aryanisation. Les administrateurs de toutes les librairies et maisons d'édition sont nommés en juillet 1941. Ils ont pour mission (un par maison juive) de liquider l'entreprise si elle ne rapporte rien à l'économie française, ou de la vendre à des non-juifs, si possible allemands, mais en aucun cas anglo-saxons.

---

[222] *Ibidem*, p. 67.

[223] *Ibidem*.

Droits d'auteur réservés.

Au cours de la Seconde Guerre mondiale, la littérature de jeunesse prend une place importante dans l'édition, tant en terme de qualité (rappelons ici les excellents ouvrages des éditions Bias[224] illustrés par André Jourcin et Matéja, ceux de Flammarion[225] de la collection du Père Castor – dont nous parlerons plus longuement dans la troisième partie - , illustrés par Féodor Rojankovsky, ou encore l'ouvrage savant de Larousse[226], préfacé par Gilbert Rouger) que de quantité avec le nombre astronomique d'éditions de l'Imagerie merveilleuse de l'enfance (32 pour 79 éditions, soit près de la moitié).

> « Dans l'actualité du conflit, la culture enfantine est encore perçue comme un instrument de mobilisation de la jeunesse et les mécanismes de l'embrigadement mentionnés à propos de la Grande Guerre sont réactivés. Mais la nouveauté, déjà perceptible dans les constructions idéologiques […] tient au culte d'un ordre nouveau dont l'émergence se dessine dès avant la guerre en Italie, en Allemagne et dans la France de Vichy. Dans les pays occupés, les lectures de l'enfant sont placées "sous haute surveillance" : censure, propagande, répression en constituent les mécanismes de contrôle, alors même que l'antisémitisme se glisse dans les fictions pour la jeunesse, se déchaînant ici et là en de violentes caricatures. De manière tout aussi marquante, la Seconde Guerre mondiale se singularise dans la littérature de jeunesse par l'ampleur de la production éditoriale […]. »[227]

En effet, malgré les difficultés économiques, l'aryanisation et la pénurie de papier, le conflit est, paradoxalement, un moment d'intense création éditoriale. Bien que de nombreux projets littéraires soient bloqués par la guerre, la période de l'occupation est riche en créations de collections, mais surtout de maisons d'éditions qui fleurissent en zone libre, loin des grandes maisons d'édition parisiennes, tout particulièrement surveillées et contrôlées. Ces nouvelles maisons concernent autant la production adulte qu'enfantine : elles ont généralement un service dédié à la production enfantine, ou l'acquièrent au fil du temps. Il s'agit des

- Éditions Colbert, devenant rapidement les éditions Jean d'Agraives ;
- Éditions littéraires et artistiques ;
- Éditions G. P. qui prennent leur essor grâce aux nombreuses commandes du gouvernement de Vichy ;
- Éditions Théo et Florence Schmidt ;
- Éditions Bias, précédemment évoquées, qui voient le jour le 9 juillet 1941 ;
- de la Société des Éditions Françaises Nouvelles qui prennent en 1946 le nom d'Éditions bordas ;
- Éditions Jesco, en 1943.

---

[224] PERRAULT, Charles, *Contes*, Paris, éd. Bias, ill. A. Jourcin, Matéja, 1942, 32p.

[225] PERRAULT, Charles, *Perrault. Cendrillon*., Paris, éd. Flammarion, coll. Les « Petits Pères Castor », ill. F. Rojankovsky, in-16, 1942, 20p.

[226] PERRAULT, Charles, *Perrault. Contes. Avec une notice … des notes … des jugements, un questionnaire et des sujets de devoirs, par Gilbert Rouger*, Paris, éd. Larousse, coll. Classiques Larousse, 17 cm, 1939, 103p.

[227] MILOVITCH-RIOUX, Catherine (dir.), SONGOULLASHVII, Catherine, HERVOUËT, Claudine, VIDAL-NAQUET, Jacques, *Enfants en temps de guerre et littératures de jeunesse (XX^e^ – XXI^e^ siècles)*, Paris, éd. Bibliothèque nationale de France, Centre national de la littérature de jeunesse et Presses universitaires Blaise Pascal, 2013, p. 32.

Droits d'auteur réservés.

Malgré les problèmes dus à la guerre et la fermeture de certaines maisons d'édition, notamment Nathan, Hachette et Gallimard, ce qui explique leur absence dans les notices au cours de la période, l'occupation n'a finalement eu que peu d'impact sur la littérature de jeunesse.

> « Il est vrai que les nazis et leurs alliés, passé l'étape de la persécution des éditeurs et auteurs juifs, ne se sont guère préoccupés des livres pour enfants – à l'exception de la publication de quelques œuvres de propagande, manifestement tenus pour quantité négligeable. » [228]

En ce qui concerne nos contes de fées, ces derniers sont d'ailleurs largement encouragés par le régime nazi. Bien que soumis à l'autocensure (pour les illustrations nouvelles principalement) des éditeurs surveillés, ils n'apparaissent pas comme suspects aux yeux des occupants. Bien au contraire, ils sont pour eux une preuve de la supériorité de l'homme aryen.

Dès la prise de pouvoir d'Adolf Hitler en 1933, les contes populaires deviennent des reliques sacrées. Les contes classiques sont idéalisés et les auteurs allemands comme français sont fortement découragés à écrire de nouveaux contes, qu'il s'agisse d'adaptations ou de récits novateurs. Pour le Reich, il y a une réelle nécessité de contrôler les contes de fées. Une police des contes est organisée. Elle a pour but de retrouver la tradition aryenne à travers ces récits. Il y aurait en effet un langage secret significatif présent dans les contes, celui des runes, qui remonterait aux origines des premiers hommes dont les nazis se targuent d'être les descendants directs. Cet élément, ainsi que le débat ancien sur les impacts positifs ou négatifs des contes sur la société - qu'elle soit allemande ou française – ouvre la voie à de nombreuses études fascistes des contes. La plus importante, celle sur laquelle va se fonder cette police, est l'ouvrage de Werner von Bülow : *Les significations des contes de fées révélées par les runes. Le langage secret des contes de fées allemands*[229]. Les contes, tant classiques que populaires, sont peu à peu interprétés par et pour les intellectuels du parti afin de les faire correspondre à l'idéologie nazie. Christa Kamenetsky explique ainsi dans l'ouvrage de Jack Zipes intitulé *Les contes de fées* que :

> « La conception "national-socialiste" de la paysannerie, de la communauté et du folklore différa substantiellement de ce qui était apparu dans les œuvres plus nationalistes de Herder, des frères Grimm, d'Arndt, de Goerres ou de Jahn, puisqu'elle combinait certaines idées romantiques avec l'orientation idéologique du Troisième Reich. La "communauté combattante du peuple" alignée "sur une seule colonne" derrière le Führer, animée d'une unité et d'une loyauté indéfectibles, avait peu de choses à voir avec la communauté d'un village idyllique. Le conte populaire innocent était transformé en une arme idéologique pour servir à la construction du Reich millénaire. Alfred Eyd, membre officiel du Parti, annonça ainsi en 1935 : « Le conte populaire allemand doit acquérir, pour nous, une valeur plus significative en vue d'assurer l'éducation politique et raciale de la jeunesse. ». »[230]

---

[228] CERISIER, Alban, DESSE, Jacques, *De la jeunesse chez Gallimard, 90 ans de livres pour enfants, un catalogue établi par Alban Cerisier et Jacques Desse*, Paris, éd. Gallimard, chez les libraires associés, coll. NERF, 2008, p.102.

[229] BÜLOW, Werner von, *Märchendeutungen durch Runen. Geheimsprache der deutschen Märchen,* Dresden, éd. Hakenkreuz, 1925, 107p.

[230] ZIPES, Jack, *Les contes de fées et l'art de la subversion : étude de la civilisation des mœurs à travers un genre classique : la littérature pour la jeunesse*, Paris, éd. Payo, coll. Bibliothèque historique, 1986, p. 178.

Droits d'auteur réservés.

Et de fait, les contes prennent sous le joug des partisans nazis des corrélations antisémites et semblent désormais mettre en avant le sens de la race et de l'héritage nordique, les héros aryens luttant contre un monde aliéné dans un communautarisme féodal.

Les contes de fées offraient ainsi l'illusion à la population que le Troisième Reich recréait un nouvel ordre mondial, conforme aux besoins des héros de contes, représentant le peuple allemand. Ce dernier, sous la conduite de son leader, allait ainsi pouvoir se soulever pour réclamer les territoires idylliques lui appartenant de plein droit et enfin prendre sa place dans le monde, c'est-à-dire dans l'Europe.

> « Hitler : roi de contes de fées ; l'Allemagne : royaume glorieux : les principes esthétiques de la politique au service de la mystification. Cette perversion fasciste de la sphère publique bourgeoise et ses conséquences pour le peuple allemand, conditionnèrent le discours du conte de fées pendant les années 1930 et 1940. Ce genre littéraire fut d'un emploi limité et devint antithétique à toute expérimentation. »[231]

En réalité, comme les auteurs progressistes de contes de fées ont été rapidement chassés d'Allemagne, leurs œuvres privées de circulation et de publication – y compris dans les pays occupés – et que l'édition a fait preuve d'autocensure, il y a eu très peu de changements en France à l'égard des contes. Ils n'ont pas été réécrits pour accentuer les origines aryennes des héros, et les illustrations sont restées celles de Rackham, de Dulac et de Doré. Même les formats n'ont que peu évolué, les éditeurs devant surtout jongler entre la pénurie de papier et le goût du public pour les grands ouvrages colorés. Ce sont donc principalement des in-16 et des in-4 qui ont été publiés sur le territoire.

Format	Nombre d'éditions
In-4	20
In-8	12
In-16	30
In folio	12
16 cm	1
17 cm	2
24 cm	1
31 cm	1

Figure 22 : Tableau des formats entre 1939 et 1945

Par ailleurs, la lecture des symboles du Troisième Reich, pour les enfants et les adultes, n'étant pas forcément évidente ni significative, et ne se déroulant pas toujours avec un commentateur ou un professeur affilié au nazisme, les contes n'ont que peu été rattachés au Parti nationaliste socialiste dans l'imaginaire populaire.

[231] *Ibidem*, p. 213.

Droits d'auteur réservés.

> « Selon un historien de la littérature enfantine, les contes de fées devinrent de plus en plus populaires vers la fin de la Deuxième Guerre mondiale car ils offraient une sorte de refuge contre la réalité amère de la guerre et de l'idéologie. »[232]

Bien que les contes de fées aient offert un asile rêvé pendant l'occupation aux nombreux et fidèles lecteurs, la peur de l'américanisation en France et les réactions violentes d'une partie de la population : mères de familles, mouvements catholiques, professeurs et bibliothécaires bien pensants, vont conduire, bien plus que le nazisme, à une édulcoration des contenus pour la jeunesse après le conflit.

La peur de l'américanisation

À la suite de la mise au pas, par les structures d'occupation de l'édition pour la jeunesse, associées à la propagande et à la répression, de nombreux éducateurs, enseignants et mouvements religieux réagissent à cette tutelle idéologique. Depuis la fin de la guerre et le plan Marshall, la France a du ouvrir ses frontières à la production américaine dont les images, pourtant considérées comme toute public outre-mer, sont vues comme choquantes en France. Bien que la production française reste très encadrée par l'école, par les institutions religieuses et par la famille, les importations massives de bandes dessinées et de *comic books* (ou *comics*) anglo-saxons échappent à cette surveillance. Les ouvrages sont jugés violents par les censeurs et ils font preuve d'un naturalisme et d'une sensualité exacerbés. Cette peur de l'américanisation tant thématique que graphique avait été dénoncée dès avant la Seconde Guerre mondiale par les ligues de moralité, les bibliothécaires, les éducateurs catholiques, les communistes et les laïcs non communistes ainsi que par les dessinateurs dans une volonté de protectionnisme. La polémique, interrompue par la guerre, est reprise à la Libération par Vincent Auriol, alors président de la République, inquiet par la recrudescence de la délinquance juvénile et la difficulté de protéger moralement du communisme et de l'américanisme une jeunesse encore rare, la natalité n'étant pas encore remontée.

À la fin du conflit, représentant à la fois l'avenir et l'espoir de la nation, la jeunesse plus nombreuse après le baby-boom, fait preuve de plus en plus d'autonomie, qu'elle revendique dans ses goûts et dans ses pratiques culturelles. Ces revendications sont relayées par le pouvoir économique qui fait du jeune un prescripteur d'achat et un consommateur à part entière. Pour correspondre aux goûts de la jeunesse, désormais habituée à la violence après le conflit, les éditeurs n'ont d'autres choix que de banaliser cette dernière, même au sein d'histoires aussi classiques que les *Contes* de Perrault. Plusieurs d'entre eux, comme *Le Chat botté* ou *Le Petit Poucet* comportent en effet des images et des raisonnements susceptibles de choquer l'âge tendre et interdits par la nouvelle loi. Votée le 2 juillet 1949 et promulguée le 16 juillet de la même année, elle vise un idéal de moralisation de la lecture de loisirs et de la presse, dont le contenu criminogène est accusé de servir la délinquance juvénile. Elle interdit la vente et l'exposition de publications « présentant un danger pour la jeunesse, en vertu de leur caractère licencieux ou pornographique, etc. »[233]. Ainsi,

---

[232] *Ibidem*, p. 180.

[233] NIÈRES-CHEVREL, Isabelle et PERROT, Jean (dir.), art. « Contrôle et censure (loi de 1949) », *Dictionnaire du livre de jeunesse. La littérature d'enfance et de jeunesse en France*, Paris, éd. Cercle de la Librairie, 2013, p. 229.

Droits d'auteur réservés.

> « Les publications ne doivent comporter aucune rubrique, aucune insertion représentant sous un jour favorable le banditisme, le mensonge, le vol, la paresse, la lâcheté, la haine, la débauche ou tous les actes qualifiés crimes ou délits ou de nature à démoraliser l'enfance ou la jeunesse. »[234]

Le protectionnisme est également de rigueur pour les publications étrangères (les bandes dessinées et *comics* des U.S.A. sont particulièrement visés) contrevenant à la loi : sont interdites « l'importation pour la vente ou la distribution gratuite en France des publications destinées à la jeunesse ne répondant pas aux prescriptions de l'article 2. »[235]

En plus de restreindre la liberté d'expression, la loi permet la création d'un nouveau délit, celui de "démoralisation" de la jeunesse. Par ce terme, la loi entend empêcher les éditeurs et auteurs ou dessinateurs de porter atteinte aux principes idéalisés sur lesquels repose la jeunesse, à savoir l'espérance et l'enthousiasme. Pout contrôler les publications, une Commission de contrôle et de surveillance s'organise, selon l'article 3 de la loi de 1949. Cette commission est formée de plusieurs collèges qui n'ont pas tous ni le même nombre ni la même ardeur à combattre la "démoralisation" de la jeunesse. Chaque collège est composé d'un peu moins de trente membres (vingt-sept en moyenne), aux compétences variées, et à la moralité exemplaire. Le groupe le plus nombreux est composé de représentants de l'état. Le président de l'assemblée est un membre du conseil d'état. Il comporte également deux magistrats siégeant ou ayant siégé dans un tribunal pour enfants, et au moins six délégués des départements ministériels concernés, à savoir la Justice, l'Intérieur, l'Information, l'Éducation nationale, la Santé publique et la Population ainsi que l'Enseignement technique, Jeunesse et Sport. Sont également admis des représentants de mouvements de jeunesse, particulièrement zélés et partisans d'une forte répression, des représentants d'associations familiales et de syndicats de dessinateurs. Les groupes religieux – catholiques et protestants –, surreprésentés, influencent largement les débats. Enfin, quatre magistrats président le groupe et ont pour mission de rappeler les textes de loi et surtout de réfréner les ardeurs des éducateurs.

Cette assemblée, d'une stabilité rare puisqu'en 1955 40% des commissaires siègent depuis la première séance, témoigne cependant d'un grand décalage entre leurs recommandations et l'évolution sociétale.

> « La composition de la Commission de surveillance et de contrôle des publications destinées à l'enfance et à l'adolescence et les méthodes de travail qu'elle a élaborées ont fortement contribué à un esprit de modération dans l'application de la loi. Cet esprit, dominé par un souci de protection de la jeunesse et de la morale sociale, inspire l'élaboration d'une doctrine formulée lors de rapports annuels. »[236]

---

[234] OTTERVAERE-VAN PRAAG, Ganna, *La littérature pour la jeunesse en Europe occidentale (1750-1925). Histoire sociale et courant d'idée d'Angleterre . France . Pays-Bas . Allemagne . Italie*, Berne, Francfort-s. Main, New York, Paris, éd. Peter Lang, 1987, p. 12.

[234] MILOVITCH-RIOUX, Catherine (dir.), SONGOULLASHVII, Catherine, HERVOUËT, Claudine, VIDAL-NAQUET, Jacques, *Enfants en temps de guerre et littératures de jeunesse (XX^e^ – XXI^e^ siècles)*, Paris, éd. Bibliothèque nationale de France, Centre national de la littérature de jeunesse et Presses universitaires Blaise Pascal, 2013, p. 12.

[235] BENAMEUR, Jeanne, BRAVO, Émile, BRICOUT, Bernadette, BRUEL, Christian, *et alii*, *La littérature jeunesse, une littérature de son temps ? (Actes du colloque organisé par le Salon du livre et de la presse jeunesse en Seine-Saint-Denis au CNAM, à Paris, le 6 février et les 15, 29 et 30 mars 2007)*, Montreuil, éd. Salon du livre et de la presse en Seine-Saint-Denis, 2007, p. 82

[236] *Ibidem*.

Droits d'auteur réservés.

Ces rapports, au nombre de quatre, parus en 1951, 1955, 1958 et 1965, concernent l'examen des publications, tant françaises qu'étrangères après leur diffusion. Dès les premiers rapports,

> « Les Commissaires ont cherché à établir des méthodes de travail conformes à l'esprit de modération prônée par le Garde des Sceaux lors de la séance inaugurale de l'assemblée, afin d'accomplir leurs missions : « […] Proposer toutes mesures susceptibles d'améliorer les publications destinées à l'enfance ou à l'adolescence. […] Signaler aux autorités compétentes les infractions de la présente loi, ainsi que tous agissements ou infractions de nature à nuire, par la voie de la presse, à l'enfance et à l'adolescence. Emettre un avis sur les demandes d'autorisation d'importer les publications étrangères destinées à la jeunesse. » [237]

Les auteurs, dessinateurs et éditeurs français pratiquant une autocensure sur leurs productions de jeunesse pour éviter de contrevenir aux recommandations de la commission, celle-ci s'est peu à peu focalisée sur les importations étrangères. Pour nos contes, les éditions étrangères sont rares. Issues de Delhi[238], de Beyrouth[239] ou du Caire[240], voire de Monaco[241] ou de Monte-Carlo[242], elles sont pour la plupart destinées aux adultes, que ce soit pour l'apprentissage du français ou pour des éditions de luxe, et ne sont donc pas visées par cette loi. Il en est de même pour les rares éditions en langues régionales, résultant de la volonté de certains éditeurs de ne pas abandonner les dialectes populaires tels que le breton[243] ou l'occitan[244]. En effet, comme indiqué précédemment

> « La commission est également chargée de donner son avis sur l'importation des publications étrangères destinées à la jeunesse en application de l'article 13 et de le transmettre au ministère de l'Information afin qu'il autorise ou non leur importation en France. La définition du caractère étranger d'une publication n'est pas précisée par la loi. Aussi est-elle restée malaisée aux yeux des commissaires qui ont hésité entre une définition par le lieu d'édition ou le lieu d'impression. Les éditeurs ont joué sur cette définition. Les commissaires transposent peu à peu « la procédure officieuse de la recommandation » aux livres, albums et illustrés soumis à l'article 13, et prononcent rarement des refus d'introduction en France. »[245]

---

[237] *Ibidem*, p. 83.

[238] PERRAULT, Charles, *Trois contes de Perrault*, Delhi, éd. Cercle littéraire français, in-8, 1942, 31p.

[239] PERRAULT, Charles, *Les Contes*, Beyrouth, éd. Les Lettres françaises, ill. Françoise Barthes-Dejean, in-4, 1943, 98p.

[240] PERRAULT, Charles, *Les Contes de Perrault*, Le Caire, éd. Les Lettres françaises, ill. Françoise Barthe-Dejean, in-4, 1946, 96p.

[241] PERRAULT, Charles, AULNOY, Marie-Catherine Le Jumel de Barneville baronne d', LEPRINCE DE BEAUMONT, Jeanne-Marie, *Contes*, Monaco, éd. Les livres merveilleux, ill. Catherine Seguy, 17 cm, 1945, 232p.

[242] PERRAULT, Charles, *Les Contes de Perrault*, Monte-Carlo, éd. Éditions les Flots bleus, ill. Germaine Bouret, in-4, 1948, n. p.

[243] PERRAULT, Charles, trad. s. n. (en breton), *Paotr e varv glas [Barbe bleue]*, Meudon, éd. P. Le Bihan, ill. M. Rabec, in-16, 1955, 25p.

[244] PERRAULT, Charles, ROCCA, Roger et Dominique (ad. et trad. en occitan), GASIGLIA, Rémy (ad. et trad.), *Capuchouneta Rouja*, Nice, éd. Serre, coll. Counfeti, ill. Jean Damiano, 21 cm, 2001, 14p. et PERRAULT, Charles, DALHARI, Jean (trad. en occitan), *Lo Capuleton roi*, Toulouse, éd. Letràs d'oc, coll. Camins, ill. Sofia Vissière, 33 cm, 2013, [26]p. ainsi que PERRAULT, Charles, *Coundes causits*, Toulouse, éd. P. Sentein, coll. Biblioutèco dera 'Scolo deras Pirénéos', trad. de l'occitan par Henri-Auguste Cator, notes de Bernard Sarrieu, ill. Clovis Roques, 23 cm, 1928, 99p.

[245] *Ibidem*, p. 84.

Droits d'auteur réservés.

Si la commission de surveillance et de contrôle doit valider les publications visées par la loi, son rôle reste uniquement consultatif. Elle ne peut interdire les publications, et les ministres comme les éditeurs ne sont pas obligés de suivre ses avis. En réalité, ces derniers, de par leur autocensure, n'auront été que peu inquiétés par la loi.

> « En amont, les auteurs, les directeurs de collections, les éditeurs pratiquent une autocensure, consciente ou inconsciente, et sont souvent animés du souci consensuel de faire passer un message pacifiste et de condamner l'idée même de la guerre. »[246]

Le but de la Commission n'étant pas la répression mais la sensibilisation des éditeurs pour une incitation à l'autocensure, elle s'est donc limitée à fournir des avis. Ces derniers, préalablement communiqués à l'éditeur, pouvaient faire l'objet de demandes de poursuites correctionnelles ou judiciaires auprès du Garde des Sceaux dans le cas où l'éditeur passerait outre les recommandations ou les avertissements, ces derniers pouvant aboutir à une mise en demeure de retirer de la vente les exemplaires non vendus. Ces cas, extrêmement rares, se sont transformés en "recommandations impératives". Les éditeurs mis en cause ont la possibilité de procéder aux améliorations exigées pour suspendre les demandes de poursuite. Afin de recevoir les conseils nécessaires, ils peuvent demander audience au secrétariat de la Commission, qui les guide vers la publication d'œuvres plus morales et conformes aux interdictions de la loi.

> « La plupart des éditeurs acceptent de suivre de plus ou moins bon gré les conseils de la commission, publiés dans des comptes rendus présentés comme de véritables guides. Les illustrés de jungle, policiers, fantastiques ou de science-fiction y sont inlassablement accusés de rassembler tous les dangers susceptibles de menacer la santé mentale de la jeunesse. »[247],

et les contes de fées ne sont que peu inquiétés par ces interdictions, du fait de leur contenu plus naïf (les princesses, si belles qu'elles soient, ne sont pas dénudées, le banditisme, le vol et la paresse – exception faite du *Chat botté* – sont rares et/ou punies, *etc.*). Finalement, seule une condamnation sera prononcée, en 1961, après sept ans d'acharnement judiciaire contre Pierre Mouchot, producteur de la bande dessinée *Big Billy le casseur*, un justicier trop américanisé aux yeux des censeurs, et donc contraire aux recommandations de la commission.

Ces dernières, bien que plus ou moins suivies, ne sont pas forcément bien acceptées par les éditeurs et les auteurs qui les jugent trop intrusives dans le processus créatif. En effet,

> « Elles définissent les limites acceptables de "l'affabulation" et décrivent non seulement la représentation souhaitable des personnages en général, mais aussi plus précisément du "héros" et du "personnage malhonnête". Elles encouragent les éditeurs à recourir à un texte soigné et à la conception de publications équilibrées selon les critères de la commission, y compris dans

---

[246] OTTERVAERE-VAN PRAAG, Ganna, *La littérature pour la jeunesse en Europe occidentale (1750-1925). Histoire sociale et courant d'idée d'Angleterre . France . Pays-Bas . Allemagne . Italie*, Berne, Francfort-s. Main, New York, Paris, éd. Peter Lang, 1987, p.12.

[247] NIÈRES-CHEVREL, Isabelle et PERROT, Jean (dir.), art. « Contrôle et censure (loi de 1949) », *Dictionnaire du livre de jeunesse. La littérature d'enfance et de jeunesse en France*, Paris, éd. Cercle de la Librairie, 2013, p. 230.

Droits d'auteur réservés.

> le choix des traits et des couleurs. Ces instructions détaillées ont été réclamées par les représentants des éditeurs eux-mêmes. »[248]

Ils ont en effet eu besoin du maximum d'informations possible pour pouvoir continuer à produire et éviter la perte d'ouvrages susceptibles d'être retirés de la vente. Leurs productions doivent ainsi respecter les besoins de l'âme enfantine dans ses désirs et ses espoirs. Ce respect de l'enfance idéalisée par le monde adulte « […] implique une pudeur dans la représentation de la violence ou de l'horreur »[249]. La représentation de la violence est d'ailleurs la principale préoccupation des commissaires. La sexualité et la sensualité arrivent au second plan en ligne de mire :

> « Les commissaires dénoncent […] l'attribution d'un *"sex appeal"* exagéré aux personnages féminins susceptible de nuire à leur sexualité future. »[250]

Outre l'interdiction totale d'univers fictif – la seule science-fiction tolérée étant celle de Jules Verne –, la représentation de surhommes, tels que Tarzan, est également refusée par les censeurs, qui y voient un rappel du nazisme. Il faut également noter l'ajout d'un supplément à l'article 2 de la loi de 1949, qui vise à combattre le racisme en interdisant les textes et dessins inspirant ou entretenant des préjugés ethniques.

Cette loi, dont l'application a aujourd'hui été abandonnée, tant dans les productions françaises qu'étrangères, est pourtant toujours d'actualité et les ouvrages destinés à la jeunesse continuent d'exhiber en colophon ou en pages de garde, la mention obligatoire de la loi, comme c'est le cas pour la bande dessinée de *Peau d'âne*[251] de Baudoin chez Gallimard, datée de 2010.

FÉTICHE

© Gallimard Jeunesse, 2010

N° d'édition : 169696
ISBN : 978-2-07-062800-1
Loi n°49-956 du 16 juillet 1949
sur les publications destinées à la jeunesse
Dépôt légal : janvier 2010
Imprimé en France par Jean-Lamour - Groupe Qualibris
Première édition

www.gallimard-jeunesse.fr

Figure 23 : Indications légales de *Peau d'âne* adapté par Baudoin (Gallimard, 2010).

[248] BENAMEUR, Jeanne, BRAVO, Émile, BRICOUT, Bernadette, BRUEL, Christian, *et alii*, *La littérature jeunesse, une littérature de son temps ? (Actes du colloque organisé par le Salon du livre et de la presse jeunesse en Seine-Saint-Denis au CNAM, à Paris, le 6 février et les 15, 29 et 30 mars 2007)*, Montreuil, éd. Salon du livre et de la presse en Seine-Saint-Denis, 2007, p. 84.

[249] *Ibidem.*

[250] *Ibidem*, p. 85.

[251] PERRAULT, Charles, BAUDOIN (ad.), *Peau d'âne*, Paris, éd. Gallimard, coll. Fétiche, 32 cm, 2010, 60p.

Droits d'auteur réservés.

LA CRITIQUE LITTERAIRE ET LES CONTES : DU FOLKLORISME A LA PSYCHANALYSE

Bettelheim et les fondements de la psychanalyse des contes de fées

À la suite des études folkloriques du XIX^{ème} siècle, qui aboutissent au classement systématique des contes-types Aarne-Thompson (complété en 2004 par Hans Jörg Uther, spécialiste allemand des contes), la critique des contes de fées prend le chemin de la psychanalyse afin d'expliquer l'impact de ces récits tant populaires (oraux) que lettrés sur les populations adultes et enfantines. Déjà au début du XX^{ème} siècle, Arnold Van Gennep, opposé aux méthodes de collectes d'archaïsmes et de survivances pratiquées par Paul Sébillot et Pierre Noury sous le pseudonyme de Pierre Saintyves (tous deux folkloristes prônant l'évolutionnisme des traditions populaires), met en avant les vertus pédagogiques des contes populaires.

S'appuyant à la fois sur les travaux d'Arnold Van Gennep et sur ceux de Vladimir Propp qui analyse le conte de manière structurelle avec diverses fonctions (37 pour être précis) représentant les actions possibles de personnages-types, Bruno Bettelheim propose une relecture psychanalytique des contes de fées de Grimm et de Perrault. Professeur aux États-Unis, il exploite ainsi les contes de la tradition anglo-saxonne et les *Mille et une nuits* qui lui semblent plus à même de correspondre à ses études,

> « tandis que les *Contes* de Perrault, contes littéraires, contes d'auteur, sont souvent trop singuliers et peu représentatifs pour illustrer une entreprise qui cherche à laminer leur spécificité au service d'une thèse souvent réductrice »[252]

explique Denise Escarpit, spécialiste de la littérature de jeunesse.

Par "entreprise", il s'agit pour Bruno Bettelheim, éducateur et thérapeute pour enfants perturbés et autistes, d'aider ces derniers à trouver un sens à leur vie.

> « Il souhaite trouver des outils dans les histoires qu'on raconte aux enfants, mais, jugeant la littérature de jeunesse de l'époque indigente et peu stimulante, il se tourne vers les contes de fées traditionnels. »[253]

Pour lui, ces histoires contiennent toutes les réponses aux questions que peuvent se poser les enfants. Son hypothèse est que les contes

> « […] "parlent" aux enfants de leurs problèmes fondamentaux (conflits œdipiens, rivalités fraternelles, infériorité, métamorphose de la puberté, nécessaire passage de la cellule familiale à la cellule conjugale), mais d'une manière voilée – et que cette manière voilée est la condition même de leur bonne réception. Les contes constituent un lieu d'apprentissage non didactique où chaque enfant peut construire du sens selon son âge, son sexe et son histoire. Avec leurs fins positives, les contes offrent – comme venus de

[252] ESCARPIT, Denise, *La Littérature de jeunesse, itinéraires d'hier à aujourd'hui*, Paris, éd. Magnard, 2008, p. 351.

[253] *Ibidem*.

Droits d'auteur réservés.

> nulle part – des scénarios réconfortants, qui viennent s'opposer aux angoisses qui peuplent les nuits. »[254]

Ils sont ainsi formateurs dans leur mise en scène très manichéenne des conflits familiaux, qui permettent donc l'identification de l'enfant. Leur universalité, mais aussi leur pouvoir de divertissement et leur appel à l'imagination inhérent au conte offrirent à ce dernier la possibilité de parler à l'inconscient du jeune adulte en devenir.

Ainsi, pour Bruno Bettelheim, les contes sont un moyen de faire sortir l'enfant du réel et de lui faire surmonter ce que Freud appelle "les troubles du moi". Par l'assimilation du conte et les exemples donnés par ces récits, ils peuvent affronter les problèmes psychologiques enracinés au plus profond de leur être, ainsi que les incidents anxiogènes, dans le but de se réaliser en tant qu'individu autonome. En effet, dans la répétition ternaire des récits traditionnels, Bettelheim voit un écho aux conflits œdipiens que doivent surmonter les petits.

> « […] les contes représentent sous une forme imaginative ce que doit être l'évolution "saine" de l'homme. Ils conduisent l'enfant d'une situation fusionnelle de dépendance complète par rapport à ses parents à un état d'autonomie et de responsabilité qui le met à même d'assumer à son tour le rôle parental et de prolonger, à travers la naissance et l'éducation de nouveaux êtres humains, la continuité d'une civilisation. »[255]

Pour prouver cette hypothèse, il s'appuie sur le schéma des actions de Vladimir Propp[256], simplifié par Greimas en 1966 dans *Sémantique structurale*[257]. Selon ces deux linguistes, l'indépendance de l'être humain doit obligatoirement passer par un sentiment de liberté. Ce dernier s'obtient à la suite d'une série d'épisodes :

- D'abord, la perte du bonheur familial, impliquant soit la mort d'un parent, soit le départ du foyer. Cette dégradation du schéma initial correspond donc à un malheur (le manque) ou à une agression (le méfait), selon Propp.
- Ensuite, l'épreuve du donateur (pour Propp), ou l'épreuve "qualifiante" pour Greimas. Elle correspond à la rencontre du héros avec son adjuvant qui lui offre au cours d'une courte quête une arme magique ou le concours d'un auxiliaire, parfois le donateur lui-même.
- Puis vient l'étape de l'épreuve principale. Elle doit permettre de vaincre l'angoisse inhérente à l'humanité, celle de l'autre. Elle est représentée par un combat contre un être monstrueux, dont l'issue permet de réparer le manque.
- Enfin, le héros passe par l'épreuve glorifiante, ou tâche difficile, au cours de laquelle l'individu est replacé dans son rôle social, via un mariage et/ou une accession au trône.

Cette dernière étape de transfiguration est souvent celle de la glorification du couple que l'on retrouve à la fin de la majorité des contes (après une légère

---

[254] NIÈRES-CHEVREL, Isabelle, *Introduction à la littérature de jeunesse*, Paris, éd. Didier Jeunesse, coll. Passeurs d'histoire, 2009, p. 74.

[255] PERROT, Jean, *Jeux et enjeux du livre d'enfance et de jeunesse*, Paris, éd. Cercle de la librairie, coll. Bibliothèques, 1999, p. 142.

[256] PROPP, Vladimir, Morphologie du conte, suivi par Les transformations des contes merveilleux et de MÉLÉTINSKI, Évguéni, L'étude structurale et typologique du conte, Paris, éd. Seuil, coll. Poétique, 1970, réimp. 2001, 256p.

[257] GREIMAS, Algirdas Julien, *Sémantique structurale. Recherche de méthode*, Paris, éd. Larousse, 1966, 262p.

Droits d'auteur réservés.

adaptation) au cours des XX^{ème} et XXI^{ème} siècles, particulièrement dans *Peau d'Âne*, *Cendrillon* et *La Belle au Bois dormant* : « Ils se marièrent et eurent beaucoup d'enfants ». Bettelheim explique ce schéma :

> « Il commence par la résistance aux parents et la peur de grandir et finit quand le jeune s'est vraiment trouvé, quand il atteint l'indépendance psychologique et la maturité morale et quand, ne voyant plus dans l'autre sexe quelque chose de menaçant ou de démoniaque, il est capable d'établir avec lui des relations positives. »[258]

Avec *The Uses of Enchantment*[259], traduit maladroitement par le titre *Psychanalyse des contes de fées*[260], Bruno Bettelheim réhabilite la lecture des contes, tombés en désuétude. Insistant sur « la nécessité de raconter des contes, de les raconter plusieurs fois afin de faciliter leur assimilation, d'en raconter beaucoup »[261], il propose une nouvelle façon de concevoir les contes merveilleux en s'appuyant sur les théories freudiennes qu'il vulgarise. Pour le "Docteur Spock de la psychanalyse", tel que l'appelle Jean Perrot en réaction à son immense succès, les contes sont des agents éducatifs qui délivrent un contenu moral et normatif. En cela, ils font office de parfaits adjuvants pour la construction du psychisme enfantin. Son intérêt pour le genre et son action militante en faveur de la relecture des contes de fées, que l'on retrouve dans les préfaces aux *Contes* qu'il écrit en 1978[262], s'opposent ainsi à celle de plusieurs éducateurs qui se méfient des contes.

En effet, dès 1921, plusieurs pédagogues dénoncent la violence et la cruauté des contes de fées. C'est le cas de Maria Montessori, chef de file du mouvement de l'Éducation nouvelle, ainsi que de Pauline Kergomard. Elles militent pour le bannissement des contes de l'école, mais aussi du cercle familial. Ce groupe d'éducateurs de tous pays, constitué de psychologues, d'éducateurs et de médecins a particulièrement réfléchi sur les contes.

> « Tous les adultes ont l'occasion de constater que les contes plaisent aux enfants. Mais les pédagogues se sont longtemps interrogés ; Les contes sont-ils bons pour eux ? Les enfants aiment et ils ont raison d'aimer, ou bien ils aiment et ils ne devraient pas ! L'oscillation des éducateurs est liée à la conception qu'eux-mêmes se font du conte populaire, de ce qui est "bon pour les enfants" et de ce que devrait être la littérature que l'on destine à ces derniers. Les contes ont été historiquement évalués selon des types de critères différents, chacun d'eux susceptibles de justifier leur valorisation ou leur rejet. On va globalement vers une levée progressive des préventions à l'égard du conte populaire. L'appréciation des contes selon des critères

---

[258] PERROT, Jean, *Jeux et enjeux du livre d'enfance et de jeunesse*, Paris, éd. Cercle de la librairie, coll. Bibliothèques, 1999, p.142-143.

[259] BETTELHEIM, Bruno, *The Uses of enchantment*, London, éd. Penguin, 1976.

[260] BETTELHEIM, Bruno, CARLIER, Théo (trad.), *Psychanalyse des contes de fées*, Paris, éd. Robert Laffont, 1976.

[261] ESCARPIT, Denise, *La Littérature de jeunesse, itinéraires d'hier à aujourd'hui*, Paris, éd. Magnard, 2008, p. 352.

[262] PERRAULT, Charles, AULNOY, Marie-Catherine Le Jumel de Barneville baronne d', LEPRINCE DE BEAUMONT, Jeanne-Marie, CARLIER, Théo (ad. et trad.), *Les Contes de Perrault, suivis des Contes de Mme d'Aulnoy et de Mme Leprince de Beaumont*, Paris, éd. Seghers, ill. s. n., préf. Bruno Bettelheim, 24 cm, 1978, 267p. et PERRAULT, Charles, AULNOY, Marie-Catherine Le Jumel de Barneville baronne d', LEPRINCE DE BEAUMONT, Jeanne-Marie, CARLIER, Théo (ad.), *Les Contes de Perrault : texte intégral, suivi des Contes de M. d'Aulnoy et de M. Leprince de Beaumont*, Paris, éd. Seghers, coll. Bruno Bettelheim présente, préf. Bruno Bettelheim, 24 cm, 1978, 267p.

Droits d'auteur réservés.

> moraux a longtemps amené à souligner la violence des comportements mis en scène dans les contes, ce qui légitimait leur rejet, mais plus récemment à souligner, tout à l'inverse que les contes récompensent les héros vertueux, voie qui met en lumière la complexité des conduites humaines, ce qui autorise donc les pédagogues à les valoriser. Les critères intellectuels ont, de la même manière, longtemps mis en avant les dangers de l'imaginaire, qui sont autant de pièges pour les enfants – les contes entretiennent la superstition, ils font prendre le faux pour le vrai – […] »[263]

Ce sont ces critères intellectuels et moraux qui sont retenus par l'Éducation nouvelle. En ce sens, le groupe est en accord avec les préoccupations gouvernementales d'avant et d'après guerre, visées par le loi de juillet 1949 sur les publications jeunesse et qui condamne fermement le délit de démoralisation de la jeunesse, à savoir la production d'œuvres prônant la lâcheté, la paresse, le vol, le banditisme, le mensonge, *etc*. Or, c'est justement à la disparition de ces défauts chez les jeunes que s'attache ce mouvement, par une pédagogie différente, qui

> « s'efforce de développer les dons que tout être humain porte en lui, encourage ses initiatives et prépare le milieu nécessaire à son épanouissement. Maria Montessori résume ainsi les qualités de "l'enfant nouveau" né de ces efforts : « Il présente spontanément des caractères semblables à ceux qu'on s'était efforcé de produire par l'éducation, la discipline, l'ordre, le silence, l'obéissance, la sensibilité morale. Et cet enfant présente aussi de la vivacité, de la confiance en soi, du courage et de la solidarité […]. En même temps disparaissent – ou pour mieux dire ne se présentent pas – des défauts qu'on avait cherché en vain à détruire par l'éducation : le caprice, l'esprit destructeur, le mensonge, la timidité, la peur, et en général tous les caractères liés à l'état de défense. »[264]

Alors que les contes reprennent peu à peu leur place dans le système éducatif, l'ouvrage de Bruno Bettelheim est quant à lui de plus en plus décrié. En effet, du côté de l'école, Éric Berne, père de l'analyse transactionnelle, fait remarquer que le conte merveilleux propose à l'enfant un scénario où il est le vainqueur. La vulnérabilité du héros lui rappelle celle du jeune enfant dans sa découverte du monde. Le personnage principal et son lecteur possèdent de multiples handicaps en commun : l'âge et la taille du Poucet, la fragilité et la sottise des héroïnes, la laideur de Riquet, la pauvreté de Cendrillon, de l'héroïne des *Fées* ou encore du plus jeune fils du meunier, *etc*. Éric Berne comme pour l'auteur de la *Psychanalyse des contes de fées*, les récits sont matière à exemple et offrent à l'enfant des repères pour avancer dans la vie.

Cependant, ces repères chez Bettelheim ne sont principalement disponibles que dans les contes populaires. Privilégiant, comme nous l'avons évoqué, les versions des frères Grimm à celles de Perrault, il s'en explique d'ailleurs longuement. Pour lui, l'auteur précieux invente une foule de détails insensés, comme la pantoufle de verre.

> « Il débarrasse le matériel qu'il empreinte à Basile ou à la tradition orale, ou aux deux, de tout ce qu'il considère comme vulgaire et raffiné ce qui reste

---

[263] NIÈRES-CHEVREL, Isabelle, *Introduction à la littérature de jeunesse*, Paris, éd. Didier Jeunesse, coll. Passeurs d'histoire, 2009, p. 62.

[264] PRINCE, Nathalie, *La littérature de jeunesse, Pour une théorie littéraire, 2ème édition*, Pais, éd. Armand Colin, 2010 (2015 pour 2ème édition), p. 21.

Droits d'auteur réservés.

> pour que son conte ait toutes les qualités qui lui permettent d'être lu à la cour. »[265]

Pour cela, il allège le châtiment des méchants : les deux méchantes sœurs de Cendrillon n'ont pas les yeux crevés par des corbeaux, mais sont même recueillies par l'héroïne au grand cœur : « Cendrillon, qui était aussi bonne que belle, fit loger ses deux sœurs au Palais et les maria dès le jour même à deux grands Seigneurs de la Cour. »[266]. Il rend également ses héroïnes frivoles, insipides et sans initiatives. Pour lui, *Cendrillon* est réduit à « un joli récit d'imagination qui ne nous apporte rien de profond »[267] et *Le Petit Chaperon rouge* « est ainsi privé de la délivrance, de la guérison et du réconfort »[268]. Ce conte n'est d'ailleurs, à son avis, qu'une histoire de mise en garde et non un conte de fées, puisque l'angoisse reste présente au dénouement de l'histoire, le loup n'ayant pas été châtié. De même, il tourne en dérision la version de *La Belle au bois dormant* de Perrault, du fait des anachronismes et des allusions présentes dans le récit.

> « En mélangeant indifféremment la rationalité terre à terre de ces remarques et l'imagination propre aux contes de fées, Perrault dévalue considérablement son œuvre. […] son histoire n'y gagne qu'un aspect frivole […] En ajoutant ces détails qu'il veut amusants, Perrault annihil[e] le sentiment d'intemporalité qui est un élément important de l'efficacité des contes de fées. »[269]

Enfin, *Barbe Bleue* est également considéré par le psychanalyste comme une histoire d'avertissement, plus subtile cependant que celle du *Petit Chaperon rouge*. Il

> « […] condamne sévèrement le conte, dont il attribue l'invention à Perrault, pour deux autres raisons : son absence de merveilleux qui l'éloigne du genre et la monstruosité sans appel de son protagoniste. »[270]

Par ailleurs, il pense que la popularité du conte provient de la fascination morbide qu'ont les foules pour les crimes passionnels.

> « Selon lui, l'enfant « aime cette histoire parce qu'elle le confirme dans l'idée que les adultes ont de terribles secrets sexuels. Elle affirme également quelque chose que l'enfant ne connaît que trop bien de par sa propre expérience : que la découverte des secrets sexuels est si tentante que les adultes eux-mêmes n'hésitent pas à prendre les plus grands risques que l'on puisse imaginer. »[271]

---

[265] PINTADO, Christiane, TAUVERON, Catherine (dir.) *Les Contes de Perrault à l'épreuve du détournement dans la littérature de jeunesse de 1970 à nos jours : de la production à la réception*, Rennes, éd. Université Rennes, 2006, p. 54.

[266] PERRAULT, Charles, « Cendrillon », *in Contes*, Paris, éd. Gallimard, coll. Folio classique, préf. Nathalie Froloff, Jean-Pierre Collinet, 2013, p. 100.

[267] PINTADO, Christiane, *op. cit.*, p. 54.

[268] CALAME-GRIAULE, Geneviève (dir.), CEVIN, Evelyne, *et alii*, *Le Renouveau du conte (The Revival of storytelling)*, Paris, éd. CNRS éditions, 2001, p. 251.

[269] PINTADO, Christiane, *op. cit.*, p. 54.

[270] *Ibidem*, p. 56.

[271] *Ibidem*, p. 54.

Droits d'auteur réservés.

L'auteur trouve toutefois quelques détails significatifs chez Perrault, notamment dans *Cendrillon*, par ce qu'ils mettent à jour chez le personnage, rappelant les mœurs enfantines :

> « […] comme le fait de s'asseoir spontanément dans la cendre et de cohabiter avec rats et souris, ce qui révèle en elle « l'enfant prépubertaire qui n'a pas encore refoulé son désir d'être sale », tandis que son intérêt pour les petits rongeurs « qui hantent les endroits sombres et sales » éveille « des associations phalliques, présageant l'arrivée de l'intérêt et de la maturité sexuelle ». Ainsi, « Perrault rend sa Cendrillon plus acceptable pour notre compréhension consciente et inconsciente du fonds de l'histoire. »[272]

Bruno Bettelheim, malgré son succès, fait cependant face à de nombreuses critiques en France, notamment celles de Jean Perrot dans son article « Pour et contre Bruno Bettelheim »[273]. Pour lui, l'ouvrage est particulièrement réducteur puisque les contes sont interprétés au profit d'un sens unique. Cependant, il accorde qu'il peut être utile aux parents et aux éducateurs car il démontre que ces histoires aident à construire la personnalité de l'enfant et lui permettent d'extérioriser ses angoisses en les dépassant. Son statut et ses théories sur la psychanalyse sont désormais controversés par ses pairs depuis son suicide en 1990.

Jean Bellemin-Noël va d'ailleurs être son détracteur le plus dur. Cet autre psychanalyste, de la mouvance de la textanalyse, s'appuie sur les textes pour psychanalyser les œuvres littéraires et leurs auteurs. Pour lui, le conte est un "prêt-à-porter" du fantasme et non un souvenir-écran, comme chez Sigmund Freud, où l'enfant peut, à travers le texte lu ou entendu, confronter le scénario de l'histoire à l'un de ses souvenirs. Jean Bellemin-Noël critique violemment, et avec une ironie mordante, les écrits de Bruno Bettelheim. Il s'attaque notamment à son analyse de *La Belle au Bois dormant*. Pour ce dernier, le conte n'a qu'un intérêt structurel et symbolique, mais non psychanalytique. Il est en effet trop elliptique et ne permet pas de développer certaines analyses, telle que la piqûre du doigt sur le fuseau, dont le sang lui rappelle les premières menstrues. Cette affirmation n'est pas du goût de Jean Bellemin-Noël qui rétorque ;

> « C'est l'analyste Bettelheim qui voit rouge, le sang gicle de son propre inconscient. »[274]

puisqu'il n'y a, effectivement, aucune trace de sang chez Charles Perrault.

L'intérêt des contes dans la psychanalyse réside avant tout, et ce chez tous ces auteurs, dans l'émergence – par le biais de ces histoires – d'arrières plans symboliques. Ils permettent également de mettre en évidence les enjeux profonds des scénarios et des images présents dans les contes.

La critique littéraire des contes

Les débuts de la critique littéraire ont commencé relativement tôt avec les folkloristes du XIX^{ème} siècle. Au XX^{ème} siècle, c'est par des essais sur les frères

[272] *Ibidem*, p. 53-54.

[273] PERROT, Jean, « Pour et contre Bruno Bettelheim » *dans Le Français d'aujourd'hui*, septembre 1978, n° 43.

[274] PINTADO, Christiane, *op. cit.*, p. 54.

Droits d'auteur réservés.

Perrault que commencent les critiques. Outre les ouvrages d'architecture[275] confondant les deux frères ou historiques comme celui de Louis Morin : *Charles Perrault et le château de Rosières*[276], paraissent de nombreuses biographies et essais, dont *Les Perrault*[277]. C'est surtout à la fin des années soixante et tout au long des années soixante-dix que se développe la littérature savante et critique sur les contes de fées. Marc Soriano le premier considère les contes comme des documents historiques et littéraires et non seulement comme des monuments. Selon lui,

> « Au processus de monumentalisation s'est ajouté celui de la documentalisation des *Contes* : les *Contes* seraient des documents historiques sur les Modernes au XVII[e] siècle, ou bien sur les salons lettrés, ou encore sur l'Académie française, *etc.* »[278]

Il explique dans *Les Contes de Perrault : culture savante et traditions populaires*[279], publié en 1968, que les *Contes* sont à la fois les œuvres les plus connues de notre littérature, puisque les enfants les connaissent avant même de savoir lire, et pourtant les plus méconnus, puisque la critique littéraire, considérant ces œuvres comme de la littérature de jeunesse, refuse de produire des écrits sérieux sur leur contenu. Même la pédagogie s'en désintéresse, puisqu'ils n'ont pas été écrits, à l'origine, pour des petits mais pour des adultes, ce que les critiques littéraires, pourtant, n'ignorent pas. Il se pose ainsi la question du succès des *Contes de Perrault*, qu'il résout de la sorte, selon le compte-rendu sur les Contes de Perrault de Jeanne Favret dans la *Revue française de sociologie* :

> « […] (a) toutes les sociétés, même les plus techniciennes, ont besoin de merveilleux ;
> (b) celui-ci jaillit, dans les *Contes*, à l'insu de Perrault lui-même, des *profondeurs de l'artiste* et provoque chez le lecteur une émotion que les motivations didactiques de l'auteur ne pouvaient laisser prévoir ;
> (c) la forme classique des *Contes*, son écriture à la fois simple et savante, rend compte de sa transmission à travers les siècles. »[280]

Pour lui, Perrault défend la validité de son objet historique : les *Contes*, issus des récits populaires oraux et de récits lettrés tels que ceux de Basile. Il les érige en arguments pour défendre la cause des Modernes qu'il a embrassée, en dépit d'un environnement politique et académique hostile, puisqu'il penche finalement du côté des Anciens. Sur cette lancée, Marc Soriano produit également un article sur la psychanalyse des *Contes* de Perrault : *Le premier des contes de Perrault ? ou la*

---

[275] Rappelons ici que Charles Perrault et son frère Claude ont beaucoup œuvré, souvent à quatre mains, pour l'architecture de leur temps. Ils ont tour à tour dessiné le péristyle du Louvre, une proposition pour l'Arche de Triomphe qui n'aura pas été retenue, une partie des jardins de Versailles (dont la grotte), *etc.*

[276] MORIN, Louis, *Charles Perrault et le château de Rosières, La Fontaine et le Château des cours*, Troyes, éd. Grande imprimerie de Troyes, 1936, 119p.

[277] HALLAYS, André, *Les Perrault, essai sur le XVII[e] siècle*, Paris, éd. Perrin, 1926, 306p.

[278] PINTADO, Christiane, *op. cit.*, p. 47.

[279] SORIANO, Marc, *Les Contes de Perrault : culture savante et traditions populaires*, Paris, éd. Gallimard, 1968, 525p.

[280] FAVRET, Jeanne. SORIANO, Marc, *Les Contes de Perrault, culture savante et traditions populaires.* « Table ronde sur les Contes de Perrault », Annales. Economies-Sociétés-Civilisations., *in Revue française de sociologie*, 1971, vol. 12, n°1, p. 125 [en ligne], consulté le 31 mars 2016 : www.persee.fr/doc/rfsoc_0035-2969_1971_num_12_1_1958

Droits d'auteur réservés.

psychanalyse comme méthode d'authentification[281] et *Le dossier Perrault*[282] chez Hachette, somme de ses études biographiques et littéraires sur le conteur et sa production.

À sa suite, Lilyane Mourey écrit une *Introduction aux contes de Grimm et de Perrault*[283]. La romancière s'intéresse aux portraits de femmes dans les contes. Selon elle, Perrault plaide pour la soumission totale des femmes à leurs époux. Elle explique que la coquetterie féminine devient dans les contes une manifestation d'indépendance. Celle-ci étant jugée dangereuse, Perrault le refuse en rendant ses héroïnes jolies, loyales, mais surtout dociles, modestes, et quelque peu stupides.

Jack Zipes s'appuie d'ailleurs sur cette analyse dans son étude sur *Les Contes de fées et l'art de la subversion*[284]. Les contes présentent pour lui des modèles de comportement pour les enfants et pour les adultes. Ils permettent d'éduquer les plus jeunes et à partir de là, de les faire passer au statut d'homme civilisé. Il explique que

> « La civilité est le mot de passe qui peut fournir la clé permettant de comprendre comment les contes de Perrault et ceux de ses adeptes jouèrent, en France, un rôle unique et puissant dans la dynamique de la civilisation. »[285]

Il distingue, dans l'élaboration de la notion de civilité, telle qu'elle aurait été conçue par le conteur, deux types de contes : ceux pour les filles et les femmes, et ceux pour les garçons et les hommes. Les contes féminins sont *La Belle au Bois dormant, Le Petit Chaperon rouge, Barbe Bleue, Les Fées* et bien évidemment, *Cendrillon. La Belle au bois dormant* met en valeur des dons (la beauté, la douceur, la grâce, le chant ou la danse) qui s'avèrent convenir parfaitement à la représentation idéalisée de la femme aristocratique. Il faut encore y ajouter la passivité de la belle endormie, qui glorifie la patience, une autre vertu prétendument féminine. *Le Petit Chaperon rouge*, dans la version de Perrault, comme l'indique Jack Zipes est un conte d'avertissement contre les propres instincts naturels et les désirs sexuels de la petite fille. Perrault détourne les perspectives et le sens du conte d'avertissement explique Zipes qui discrédite le conte en le comparant aux nombreuses versions populaires dans lesquelles la petite paysanne débrouillarde dupe le loup. Dans celles-ci, il s'agit d'un rite initiatique associé à la puberté où la culpabilité n'est pas de mise. Ici, l'enfant est châtié à cause de sa bonne disposition envers la nature et ses instincts. Il explique que

> « De fait, la moralité nous dit que les petites filles qui sont jolies, bien élevées et polies ne doivent jamais parler aux étrangers ou "se laisser aller", si elles ne veulent pas être dévorées par les loups. »[286]

---

[281] SORIANO, Marc, « Le premier des contes de Perrault ? ou la psychanalyse comme méthode d'authentification », *in Nouvelle revue de psychanalyse*, 1971, n°4, p. 179-202.

[282] SORIANO, Marc, *Le dossier Perrault*, Paris, éd. Hachette, 1972, 438p.

[283] MOUREY, Lilyane, *Introduction aux contes de Grimm et de Perrault*, Paris, éd. Lettres modernes, 1978, 97p.

[284] ZIPES, Jack, RUY-VIDAL, François (trad.), *Les Contes de fées et l'art de la subversion : étude de la civilisation des mœurs à travers un genre classique : la littérature pour la jeunesse*, Paris, éd. Payot, coll. Bibliothèque historique, 1986, 273p.

[285] *Ibidem*, p. 38.

[286] *Ibidem*, p. 40.

Droits d'auteur réservés.

Dans *La Barbe Bleue*, l'imagination et la curiosité deviennent un péché mortel. La seconde moralité[287] fait état d'un changement des rapports, où les hommes sont moins monstrueux, et où les femmes obtiennent davantage de pouvoir, quoique leur humilité et leur discipline restent nécessaires aux yeux de Perrault. Quant aux *Fées* et à *Cendrillon*, les deux contes célèbrent la bonté et la patience, « dans un modèle tout différent de passivité féminine – sachant qu'il sera sérieusement pris en compte par l'auditoire pour lequel il écrivait »[288], par ailleurs essentiellement constitué de femmes.

> « Fort heureusement, rien n'est aussi schématiquement simple et les contes de fées de Perrault qui prétendent "élever" les héroïnes révèlent en même temps qu'il avait une vision bien limitée des femmes. Son idéal de la "femme civilisée" appartient à la classe sociale supérieure. Modèle composite, elle est belle, jolie, gracieuse, travailleuse et bien élevée et sait garder sans cesse le contrôle d'elle-même. Si elle enfreint les lois de l'obéissance, elle est punie, comme le Petit Chaperon rouge, encore que ce destin d'héroïne soit exceptionnel puisqu'il appartient au genre particulier des contes d'avertissement […] En somme, le modèle féminin prôné par Perrault souligne les qualités de réserve et de patience : ce qui veut dire qu'une jeune femme doit rester passive jusqu'à ce que l'homme "qu'il lui faut" reconnaisse ses vertus et accepte de l'épouser. L'homme agit, la femme attend. Elle doit contraindre ses instincts et ses pulsions et les travestir en des paroles convenables, en des gestes distingués et en des vêtements élégants. Si elle est autorisée à s'exprimer, c'est pour signifier sa soumission. »[289]

Les héros masculins, contrairement à leurs homologues féminins qui n'ont que la beauté, sont brillants, courageux et possèdent à la fois adresse et ambition. Les contes masculins, à savoir *Le Chat Botté*, *Riquet à la houppe* et *Le Petit Poucet* mettent en exergue des qualités différentes et montrent des héros en constante évolution malgré leurs faiblesses. Ainsi, le Petit Poucet devient un véritable leader malgré sa taille et son rang familial[290]. Ici, l'esprit prime sur les muscles, tout comme dans *Riquet à la houppe*, où l'esprit triomphe sur la matière. Le conte démontre l'importance de l'intellect et de l'ambition chez un homme, ainsi que la vertu du bon sens, dont la princesse semble être sévèrement dépourvue. Quant au *Chat Botté*, la double moralité met en avant l'importance de "l'industrie" et du "savoir-faire", ainsi que celle de l'habit et de la beauté dans l'ordre social. Ainsi,

> « À l'exception des contes de fées concernant plus particulièrement les femmes et où le principal objectif est le mariage, tous les contes de Perrault démontrent que le succès social et les faits d'armes sont plus importants que la conquête d'une épouse. Cela inciterait à déduire que, pour Perrault, les femmes interviennent incidemment dans le destin des personnages masculins, alors que ces derniers infléchissent profondément le cours de la vie des

---

[287] « *Pour peu qu'on ait l'esprit sensé, / Et que du Monde on sache le grimoire, / On voit bientôt que cette histoire / Est un conte du temps passé ; / Il n'est plus d'Époux si terrible, / Ni qui demande l'impossible, / Fût-il malcontent et jaloux. / Près de sa femme on le voit filer doux ; / Et de quelque couleur que sa barbe puisse être, / On a peine à juger qui des deux est le maître.* », PERRAULT, Charles, « La Barbe Bleue », *in Contes*, Paris, éd. Gallimard, coll. Folio classiques, préf. Nathalie Froloff, Jean-Pierre Collinet, 2013, p. 80-81.

[288] ZIPES, Jack, *op. cit.*, p.29.

[289] *Ibidem*, p. 41.

[290] Il est le cadet d'une famille de sept enfants.

Droits d'auteur réservés.

femmes. Les héros sont actifs, poursuivent leurs buts en utilisant leur intelligence et font montre d'une grande civilité. »[291]

En réalité, par cette étude, Jack Zipes cherche à prouver que les contes sont une peinture représentative de la société. Les héros et héroïnes sont des modèles pour une structure sociale idéale. L'auteur ne s'arrête pas là : il pense également que la littérarisation des contes, c'est-à-dire le détournement des contes traditionnels populaires issus de la paysannerie vers la bourgeoisie, a des conséquences sur la socialisation des enfants, et notamment sur la perception de leur sexualité et de leur statut. Il affirme que ces conséquences touchent également aux rôles sociaux, aux coutumes et à certaines considérations politiques. Perrault établit à travers ses contes un véritable manuel de socialisation pour les plus jeunes. Ces derniers peuvent acquérir des valeurs par le biais de ces histoires, leur permettant de participer à la société de leur temps et d'y être en totale adéquation, par une intégration correcte des codes sociaux. Ainsi, pour lui, les contes ont été détournés et modelés par Perrault dans un projet éducatif, à savoir de former des individus civilisés par les contes, puisqu'il propose dans ces derniers des types de comportements. La forme du discours des contes a ainsi été travaillée par la civilisation à laquelle elle s'adapte, et Perrault est accusé

« […] d'avoir remodelé la tradition populaire en forme de littérature exquise et, par ailleurs, de l'avoir dotée d'un propos sérieux et moral pour influencer le comportement des enfants selon les règles du bon goût. De plus, on le rend "coupable" d'avoir proposé des modèles de comportement trop rigoureux dont l'effet serait encore, de nos jours, de régulariser et de limiter la nature du développement des enfants. »[292]

Les débuts d'une critique spécialisée

Le renouveau dans les années soixante-dix est significatif. Alors que la critique peine à se faire publier dans les années soixante, la décennie suivante est celle de la consécration du genre. On assiste à un nouvel intérêt pour le conte, tant de la part du monde de l'enfance que de celui des lettrés et des scientifiques. C'est au cours de cette période que se multiplient les préfaces dans les éditions que l'on peut qualifier de savantes, et destinées aux adultes.

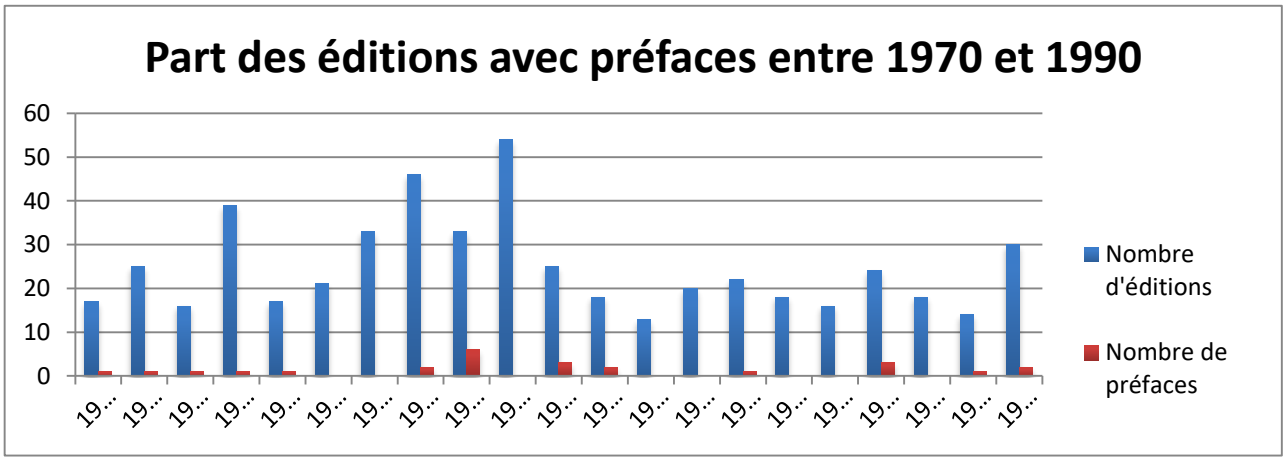

Figure 24 : Graphique de la part des éditions contenant une préface entre 1970 et 1990

[291] ZIPES, Jack, *op. cit.*, p.43.

[292] *Ibidem*, p. 29.

Droits d'auteur réservés.

Les préfaciers sont des auteurs du siècle présent (Jacques Barchilon[293], Marc Soriano[294], Bruno Bettelheim[295], Catherine Magnien[296]) ou du siècle passé tel que P. J. Stahl[297] – pseudonyme de l'éditeur Pierre Jules Hetzel –. Le renouveau passe par la multiplication des études folkloriques, mais également par la thèse de Denise Escarpit[298].

Pour elle, les contes présentent des morales utilitaires qui poussent à bien agir et qui permettent une insertion aisée dans la société, non problématique ni pour ladite société, ni pour l'individu. Elle évoque également la figure du conteur. Ce dernier sert une politique culturelle, sociale et moralisatrice : il présente une certaine image de la société, ainsi que les codes de la morale bourgeoise et aristocratique.

Cette moralisation des contes explique par ailleurs la censure de certains contes de Perrault, tel que le développe Claude de la Genardière dans *Encore un conte ?*[299]. Par exemple, pour correspondre aux convenances de l'époque, Charles Perrault, auteur précieux, supprime toute référence au cannibalisme et aux besoins naturels, présents dans la version populaire du *Petit Chaperon rouge* et qui permettent même à l'ingénieuse petite fille de se sauver. Il explique que

> « La censure de ce motif [le cannibalisme] aurait pour effet de tirer l'héroïne du côté d'une petite fille innocente et naïve, jouée par les évènements, plus précisément par le loup, alors que les versions orales semblent raconter l'initiation d'une jeune fille pubère. »[300]

Selon lui, la censure de ce motif correspond à une évolution sociétale. Cette dernière est passée d'un matriarcat à un patriarcat prononcé, la succession générationnelle est devenue avant tout une affaire de séduction et les mœurs de la Cour priment sur les habitudes humaines.

Ainsi, certains commentateurs et critiques ne font de Perrault qu'un seul adaptateur, propos bien réducteurs aux yeux de ce psychanalyste-pédagogue spécialisé dans la lecture – ou la relecture – des contes :

> « Forts de ces éléments, certains commentateurs font de Perrault un censeur borné, aliéné à l'ordre royal, ou même un "manipulateur" ne cherchant qu'à plaire. Réduire ainsi la figure de Perrault, c'est omettre les positions audacieuses qu'il a pris dans la querelle des Anciens et des Modernes et l'enjeu considérable qu'a représenté la promotion du conte comme genre dans la littérature savante. Par ailleurs, ce même genre mineur a été déterminant pour donner aux audaces du conte le caractère d'un

[293] PERRAULT, Charles, *Contes de Perrault*, Genève, éd. Slatkine, préf. Jacques Barchilon, 22 cm, 1980, 229p.

[294] PERRAULT, Charles, *Contes*, Paris, éd. Hachette, coll. Idéal-bibliothèque, ill. Marianne Couzot, préf. Marc Soriano, 21cm, 1978, 189p.

[295] *Op. Cit.*

[296] PERRAULT, Charles, *Contes*, Paris, éd. Livre de poche, coll. Le Livre de poche, préf. Catherine Magnien, 17 cm, 1990, 320p.

[297] PERRAULT, Charles, *Contes*, Genève, éd. Éditions de Crémille, préf. P. J. Stahl, ill. Gustave Doré, 19 cm, 1973, 246p.

[298] ESCARPIT, Denise, *Histoire d'un conte : Le chat botté en France et en Angleterre*, Lille, éd. L'Atelier national de reproduction des thèses, 1985, 992p.

[299] GENARDIÈRE, Claude de la, *Encore un conte ? Le Petit chaperon rouge à l'usage des enfants*, Nancy, éd. Presses universitaires de Nancy, 1996.

[300] CALAME-GRIAULE, Geneviève (dir.), CEVIN, Evelyne, *et alii*, *Le Renouveau du conte (The Revival of storytelling)*, Paris, éd. CNRS éditions, 2001, p. 249.

Droits d'auteur réservés.

> divertissement, toujours mis en avant par les préfaces, aussi bien celles de Perrault que celles des conteurs de l'époque, mais jamais pris à la lettre puisque les polémiques soulevées par les contes ont atteint une virulence qui pourrait surprendre aujourd'hui. »[301]

Il ajoute que, suite aux recherches de Sigmund Freud sur le "moi", les personnages des contes de fées sont justement des figures de ce "moi", mais qu'elles sont divisées entre la recherche de la paix, et l'ennui qu'elle procurerait, à l'instar des héros mythiques.

Les folkloristes du XX^{ème} siècle quant à eux, dont Paul Delarue, s'attachent à l'étude de la paternité de l'œuvre. Pour lui, Perrault s'est basé sur les contes traditionnels, préalablement entendus, pour écrire les siens, qui comportent de nombreuses modifications afin d'éviter de choquer ou d'offenser la haute société. Lilyane Mourey, précédemment citée, indique qu'une retranscription authentique aurait été contraire à son devoir, d'où la nécessité de nombreuses suppressions, omissions et additions de l'auteur.

Le renouveau de la pensée critique autour du conte correspond au développement des théories sur l'intertextualité et la réception. À partir du XX^{ème} siècle, la littérature sur le conte est abondante et retentit sur l'ensemble des sciences humaines. On retrouve des hypothèses tant sur les origines que sur les formes ou les fonctions des contes. Ces derniers présentent désormais un intérêt pour la critique universitaire. Depuis l'histoire (avec les biographies et les essais) et la psychanalyse, c'est désormais vers la psychologie[302], l'anthropologie[303] et la philosophie[304] que se tournent les recherches. Après la Première Guerre mondiale ont en effet été menées des études psychologiques et sociologiques auprès d'enfants de 5 à 10 ans pour comprendre leur rapport aux contes, mais surtout leur goût pour ces derniers. Suite aux travaux de Jean Piaget, psychologue travaillant sur le développement de l'intelligence chez l'enfant, André Favat écrit *Child and Tale : The Origines of Interest*. Pour lui, le contenu et la forme des contes dits "classiques", c'est-à-dire ceux de Charles Perrault, des frères Grimm et d'Hans Christian Andersen, correspondent à la façon dont les enfants de 6 à 8 ans voient le monde. En effet,

> « Pendant cette phase particulière de leur développement, les enfants croient à la relation magique entre les pensées et les choses, considèrent les objets inanimés comme animés, respectent l'autorité dans le sens d'une justice rétributive et d'une punition expiatoire, perçoivent la causalité comme paratactique, ne distinguent pas leur soi du monde extérieur, et croient que les objets peuvent être déplacés en une sorte de réponse permanente à leurs désirs. »[305]

Après 10 ans, les enfants sont nombreux à rejeter les contes. Ils commencent à réellement interagir avec la société et prennent conscience d'eux-mêmes. C'est

---

[301] *Ibidem*.

[302] FAVAT, André, *Child and Tale : The Origines Of Interest*, Urbana, éd. National Council of Teachers of English, 1977.

[303] BELMONT, Nicole, *Poétique des contes, essai sur le conte de tradition orale*, Paris, éd. Gallimard, 1999.

[304] FLAHAUT, François, *La pensée des contes*, Paris, éd. Anthropos, 2001.

[305] ZIPES, Jack, RUY-VIDAL, François (trad.), *Les Contes de fées et l'art de la subversion : étude de la civilisation des mœurs à travers un genre classique : la littérature pour la jeunesse*, Paris, éd. Payot, coll. Bibliothèque historique, 1986, p. 224.

Droits d'auteur réservés.

souvent bien plus tard, à l'adolescence ou à l'âge adulte, qu'ils retournent vers ces histoires merveilleuses, pour retrouver l'enfant qui sommeille en eux. Ce cheminement s'explique par l'évolution du sens de la moralité et de la justice chez les jeunes entre 6 et 12 ans, qui remarquent peu à peu l'arbitraire de l'autorité des contes. Il explique le goût remarquable des enfants pour ces courts récits par les mots suivants :

> « L'attirance des enfants pour le conte n'est pas une récréation fortuite ou une aimable diversion. C'est au contraire la recherche insistante d'un monde ordonné plus satisfaisant que le monde réel, une lutte sérieuse pour affronter la crise de l'expérience qu'ils vivent. Dans cette perspective, il est même impossible, sans tenir compte de l'attitude de chacun en matière de bibliothérapie, de considérer l'attirance de l'enfant pour le conte comme l'utilisation salutaire d'un moyen implicite de culture. Il apparaît qu'après avoir lu un conte de fées, le lecteur investit le monde réel des constructions du conte. »[306]

Outre la critique littéraire, qui passe également par la création de revues spécialisées sur les contes : *Féeries*, *La Grande oreille*, *Cahiers de la littérature orale*, qui témoigne de la vitalité du genre, il nous faut justement évoquer cette oralité révélée par ces titres aux noms évocateurs. Une nouvelle génération de conteurs a vu le jour grâce au Conservatoire Contemporain de Littérature Orale[307] ou à l'Institut International Charles Perrault[308], fondé en 1994 par Jean Perrot, qui se trouve être également le directeur de publication du recueil d'articles[309] réalisé à l'occasion du Tricentenaire Charles Perrault, quelques années plus tard. Ces conteurs, tels que Muriel Bloch ou Bruno de la Salle mettent en exergue l'esthétique du conte par le biais de l'oralité. Ils se réapproprient les contes qu'ils transcrivent pour l'oral, jugé plus adéquat à la réception enfantine. En effet, l'oralité permet de proposer aux plus jeunes un récit bref où l'action et les dialogues sont privilégiés, contrairement aux descriptions. L'économie narrative et l'absence de psychologie des personnages concourent au dynamisme du récit, tout comme les jeux de langue. Si ces nouveaux conteurs peuvent surgir aujourd'hui, c'est parce que

> « Les contes de tradition orale sont aujourd'hui globalement considérés comme "bons pour les enfants". Les évaluations négatives se sont dissipées et deux évaluations positives sont fortement mises en avant. Nous sommes dans une culture qui valorise l'imaginaire (en particulier depuis le surréalisme) et ne le considère plus comme incompatible avec l'apprentissage du réel, dans une culture qui a intégré la culture populaire, voire qui l'a valorisée dans une représentation idéalisée du passé. Le discours critique affirme l'adéquation esthétique et psychologique des contes à un auditoire ou à un lectorat enfantin. »[310]

---

[306] *Ibidem*, p. 225.

[307] Le Clio : http://www.clio.org.

[308] Institut International Charles Perrault : http://www.institutperrault.org/.

[309] PERROT, Jean (dir.), *Tricentenaire Charles Perrault ; les grands contes du XVII^e siècle et leur fortune littéraire*, Paris, éd. In Press, 1998, 389p.

[310] NIÈRES-CHEVREL, Isabelle, *Introduction à la littérature de jeunesse*, Paris, éd. Didier Jeunesse, coll. Passeurs d'histoire, 2009, p. 72.

Droits d'auteur réservés.

La critique de la littérature de jeunesse, qui relève de l'analyse économique et politique en ce qu'elle permet de vendre davantage de volumes, a un intérêt certain pour la jeunesse. Malgré l'autonomie du phénomène, la critique a un impact sur les ventes, notamment auprès des adultes. Il est cependant à regretter que cette critique s'attache essentiellement au fond et non à la forme, dans une vision uniquement littéraire. Si l'aspect esthétique est rarement abordé, le rapport entre ces deux objets l'est encore moins, cette dernière n'étant perçue que comme accompagnement, au grand dam de Catherine Tauveron. Pour cette dernière, les

> « images qui accompagnent la réédition d'un conte révèlent une "seconde reformulation". Omniprésentes dans l'édition pour la jeunesse, les images au service du conte offrent un territoire d'expression aux artistes qui procèdent, dans certains cas, à une véritable relecture iconographique du matériau textuel et graphique. »[311]

La question de l'illustration des contes a suscité des réactions extrêmes tant chez les spécialistes que chez les lecteurs. Nicole Belmont fait ainsi preuve d'une réticence certaine à l'égard des images qui pour elle dénaturent le conte populaire, tout comme le fait l'écriture.

> « L'écriture [a] transformé radicalement la nature du conte : les images mentales que la parole transmet et que l'écoute reçoit sous forme de figurations et de mises en scène, sont converties en mots disposés en phrases, *visibles*, et non plus auditives, [perdant] ainsi de leur force au profit du fil narratif ; du cheminement de l'histoire racontée […]. Cette réduction du conte à son récit explique pourquoi les éditeurs des contes pour enfants ont ressenti très tôt le besoin d'illustrer leurs ouvrages, les illustrations étant destinées, de manière délibérée ou non, à pallier à la difficulté plus grande qu'il y a à se former des images mentales lors de la lecture. Mais le remède comporte des risques car les illustrations figent la représentation et entravent le travail de l'imaginaire. »[312]

Cette conception négative de l'image, très présente au XX^{ème} siècle, a toutefois évolué au XXI^{ème} siècle, après l'étude de Louis Marin[313] sur les images dans les contes de Perrault, mais surtout après la définition de l'album, dans son rapport d'interdépendance entre les images et les mots, tel que nous le verrons dans le chapitre suivant, dédié aux albums. Pour en terminer avec la critique des contes de fées, les années 2000 se sont illustrées par des études pédagogiques, notamment sur la mise en pratique de la lecture des contes à l'école élémentaire, comme celle de Christiane Connan-Pintado : *Lire les contes détournés à l'école*[314].

---

[311] CONNAN-PINTADO, Christiane, TAUVERON, Catherine, *Fortune des Contes de Grimm en France. Formes et enjeux des rééditions, reformulations, réécritures dans la littérature de jeunesse*, Clermont-Ferrand, éd. Presses Universitaires Blaise Pascal, coll. Mythographies et sociétés, 2013, p. 187.

[312] *Ibidem*, p. 189.

[313] MARIN, Louis, « Préface-Image : le frontispice des Contes de Perrault », *in Europe, 68*, 1990, 114p. : il y explique que les frontispices ont toujours été présents dans les livres et qu'ils ont toujours comporté des images. Ainsi, il ne devrait y avoir aucun apriori sur l'image, présente non seulement dans les livres pour enfants, mais dans l'intégralité des productions. En outre, les images des *Contes* de Perrault sont une volonté de l'auteur dès la première édition, celui-ci ayant dessiné lui-même les vignettes, ensuite gravées par François Clouzier.

[314] CONNAN-PINTADO, Christiane, *Lire les contes détournés à l'école, à partir des contes de Perrault, de la GS au CM*, Paris, éd. Hatier, 2009, 287p.

Droits d'auteur réservés.

LA REDECOUVERTE DES CONTES PAR L'ECOLE ELEMENTAIRE

Les prémices de l'entrée des contes à l'école

Depuis toujours, l'État a eu la velléité de contrôler la littérature, particulièrement lorsque celle-ci concerne la jeunesse. Ce contrôle, ont compris les hautes sphères politiques est facilité par la mise en place de programmes visant l'écolier. En 1817, on compte près de 886 000 élèves dans les écoles primaires publiques et privées. Le 28 juin 1833, le ministre de l'Instruction publique, François Guizot, propose d'obliger les communes de plus de 500 habitants à ouvrir une école élémentaire pour les garçons. Elle est gratuite et obligatoire. Il déclare :

> « Nous avons voulu créer dans chaque commune une force morale dont le gouvernement puisse se servir au besoin. »[315]

Cette école gratuite a de nombreux détracteurs à ses débuts, notamment du côté des classes supérieures qui craignent que cet accès à l'éducation ne produise « des paysans "indociles, fainéants et raisonneurs" »[316]. La loi Guizot a pour but une baisse drastique de l'analphabétisme dans les milieux ruraux et populaires. Frédéric Alfred Pierre de Falloux, également ministre de l'Instruction publique, propose le 15 mars 1850 de compléter cette loi par la création obligatoire d'écoles de filles dans les communes de plus de 800 habitants. À cette date, le nombre d'écoles double. En 1886, on dénombre plus de 5 526 000 élèves dans les écoles primaires publiques et privées. Cette hausse massive a des conséquences sur le marché du livre pour la jeunesse, tant dans le domaine scolaire que dans l'édition de livres de prix et d'étrennes.

Le contrôle de l'éducation ne va pas sans un contrôle de la lecture. Le député François Delessert déclare ainsi, trois ans seulement après la loi Guizot :

> « Ce grand bienfait d'une instruction primaire répandue serait loin de remplir son but, de développer […] l'intelligence et la moralité de ceux à qui elle est destinée si, à mesure qu'on organise des écoles, on ne cherchait à fournir de bonnes lectures à ceux qui y reçoivent l'instruction. »[317]

Dans cette volonté de fournir de bons livres au plus grand nombre, l'état fait appel aux professionnels du monde de la bibliothèque, telle que Claire Huchet, bibliothécaire de l'Heure Joyeuse, qui a longtemps fait autorité. Elle tient un discours très normatif dans lequel les contes ont bonne place :

> « Les histoires, contes détachés, édités séparément, sont à multiplier, car les enfants les lisent beaucoup plus facilement. Les livres amusants, comme *Bécassine* et les ouvrages de Rabier sont à multiplier, ainsi que les livres tristes, appréciés par les petites filles, s'ils se finissent bien ; les livres de contes ne comporteront pas trop d'invraisemblances ; dans les livres d'aventures, le héros devra « éveiller l'admiration et triompher des difficultés ». Un livre ne doit être ni moralisateur ni triste sans fin

[315] Association nationale pour la formation et le perfectionnement professionnel dans les métiers de l'édition France, *Approche 85 : Le livre populaire aux XIX et XX siècles*, Paris, éd. Asfored, 1985, p. 32.

[316] *Ibidem*.

[317] *Ibidem*

Droits d'auteur réservés.

> réparatrice, ni trop descriptif, ni d'une morale contestable, ni "excitant". Le triomphe du bien, de la bonté, doit être assuré. Il faut adapter le sujet à l'âge des enfants : aux petits de 5 à 7 ans, on offrira des histoires d'animaux ou des historiettes enfantines, des contes de fées (mais ni *Le Chat botté*, dont la morale est douteuse, ni *Le Petit Chaperon rouge* et *Barbe Bleue*, qui sont effrayants), des histoires bibliques ; pour les 7 à 10 ans : des contes de fées (Andersen, Grimm, *Les Mille et une nuits*, *etc.*) ; des histoires d'animaux en nombre plus réduit que pour le groupe précédent, mais plus de récits décrivant l'enfant en situation difficile. »[318]

Cette vision du "bon livre" pour enfants correspond en tous points à la volonté des censeurs que l'on retrouve dans le texte de loi de 1949. L'idée de Claire Huchet, et des adultes de l'époque, est que le livre ne doit être ni démoralisant (ne rien comporter d'immoral, conformément à la loi sur les publications de jeunesse), ni trop moral, le risque étant de détourner l'enfant d'une lecture qui doit lui permettre de se découvrir et de comprendre sa place dans le monde. Cette

> « […] volonté de moralisation constitue malgré tout le souci principal : elle mobilise les milieux de tous bords contre les romans policiers, les bandes dessinées, et d'une façon générale toutes les formes littéraires et/ou graphiques véhiculant : « un argot infect, langage des bagnes et des bogues, toujours le soin constant d'exciter le plus possible les nerfs de l'enfant par des histoires brutales, sanglantes, affolantes, des crimes atroces, des récits de supplices… ». »[319]

En effet, tous ces éléments sont largement décriés car l'on a découvert l'influence des lectures sur le développement intellectuel et moral de l'enfant. Elles agissent sur l'inconscient et peuvent donc influer, selon les professionnels du livre et de l'enfance, sur la vie psychique du jeune en question. Les *Contes* de Perrault restent à nouveau peu concernés par ces nouvelles dispositions en raccord avec la loi de 1949 : ces textes, écrits pour des adultes lettrés, contiennent déjà un vocabulaire châtié. Les adaptations nombreuses dès la seconde partie du XX^{ème} siècle s'efforcent dans leur majorité à remettre à jour ce vocabulaire, parfois difficile et passéiste pour le rendre plus accessible aux jeunes lecteurs.

---

[318] BENAMEUR, Jeanne, BRAVO, Émile, BRICOUT, Bernadette, BRUEL, Christian, *et alii*, *La littérature jeunesse, une littérature de son temps ? (Actes du colloque organisé par le Salon du livre et de la presse jeunesse en Seine-Saint-Denis au CNAM, à Paris, le 6 février et les 15, 29 et 30 mars 2007),* Montreuil, éd. Salon du livre et de la presse en Seine-Saint-Denis, 2007, p. 22.

[319] PRINCE, Nathalie, *La littérature de jeunesse, Pour une théorie littéraire, 2ème édition,* Pais, éd. Armand Colin, 2010 (2015 pour 2ème édition), p. 21.

Droits d'auteur réservés.

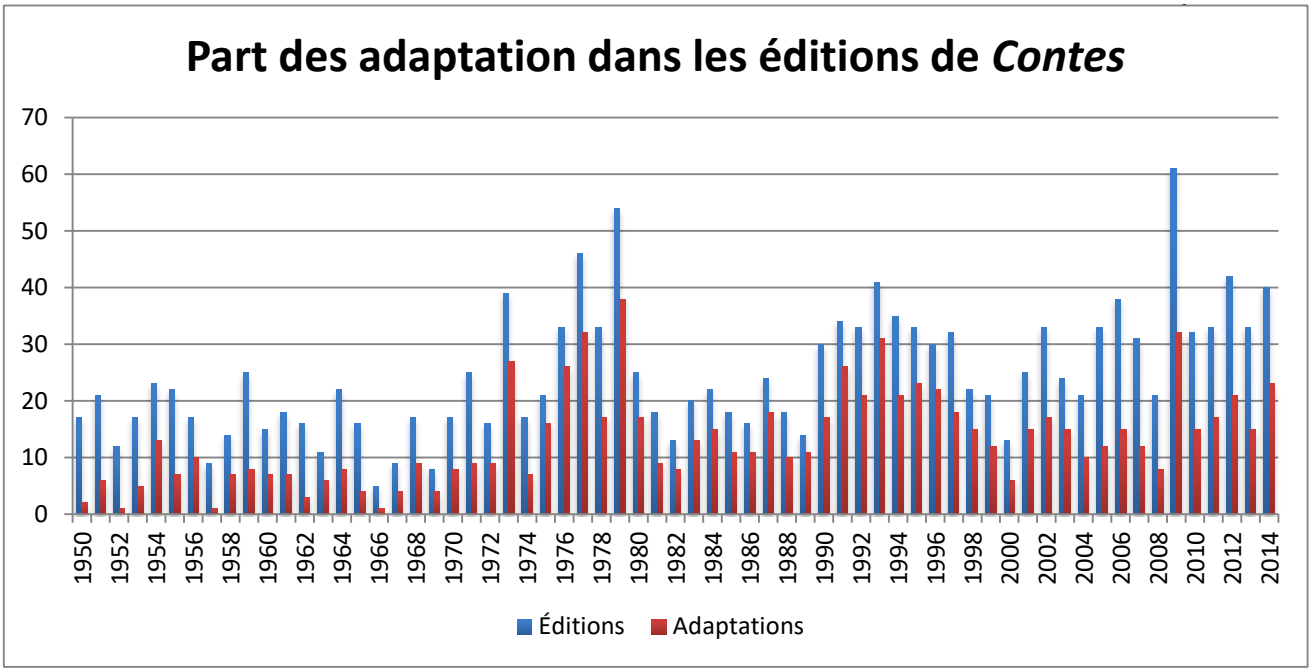

Figure 25 : Graphique des parts des adaptations dans les éditions de Contes entre 1950 et 2014

Dans le cadre de ce contrôle, les bibliothèques commencent à s'organiser. Malheureusement, du fait d'un grand retard, elles ne peuvent être mises rapidement en fonction, raison pour laquelle se développent les bibliothèques scolaires, dont les livres sont choisis par les instituteurs et institutrices. Elles sont financées par les collectivités dont dépendant les écoles et deviennent de plus en plus importantes avec les lois Ferry de 1881 et 1882 qui rendent l'école laïque, gratuite et obligatoire. Malgré le peu d'informations dont nous disposons, il y a fort à parier que les contes de Perrault, de par leur patrimonialité et leurs morales, y occupent une place de choix. Mais plus encore, l'on sait que les maîtres d'école, issus des écoles normales, font leurs choix pour leurs bibliothèques scolaires d'après le catalogue de la bibliothèque de leur établissement d'étude. À la fin du XIX^{ème} siècle, l'instituteur privilégie ainsi les éditeurs bien connus, qu'il a fréquentés au cours de ses études. Cela explique la présence forte d'éditeurs tels qu'Hachette, Armand Colin ou Larousse (10 éditions sur 26 entre 1914 et 1923) au début du XX^{ème} siècle dans nos notices, puisque ces maisons ont un lien très fort avec l'édition scolaire. Cécile Boulaire explique ainsi le déclin de certaines maisons telles que Mame qui n'a publié que de rares éditions avant sa fermeture par cette préférence.

Droits d'auteur réservés.

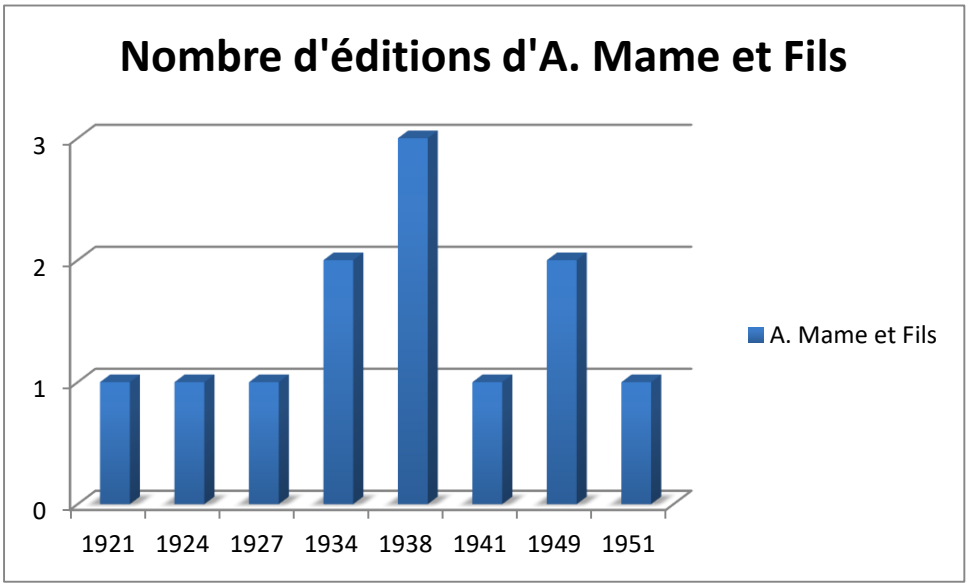

Figure 26 : Graphique des éditions A. Mame et Fils entre 1921 et 1951

Elle écrit dans *Mame, Deux siècles d'éditions pour la jeunesse* :

> « […] dans la pratique, les choix en terme d'ouvrages pour l'école dépendent très souvent de l'instituteur qui privilégie les éditeurs qu'il connaît depuis l'école normale, contribuant ainsi à priver Mame et ses confrères du nouveau marché scolaire. »[320]

Il en est de même pour les livres de prix. Ces derniers sont achetés par les collectivités ou les écoles à un même éditeur au fil des ans. Les livres de prix, comme les livres d'étrennes, sont de beaux livres, offerts aux enfants dans certaines circonstances et selon un calendrier précis, et officiel dans le cas des premiers. Si les livres d'étrennes sont des cadeaux distribués par la famille au premier de l'an, à Noël, aux anniversaires ou à la Saint-Nicolas, les livres de prix le sont par l'instituteur aux élèves méritants. Alors que les premiers n'ont aucune fonction symbolique et ne sont pas soumis aux exigences d'une institution (ils sont de ce fait plus beaux, souvent fantaisistes, avec des illustrations plus artistiques et plus belles, en couleur), les seconds sont pour Jean Glénisson (historien) des « symboles du mérite […] qui devraient se distinguer par leur éclat extérieur de l'austérité quotidienne des livres de classe »[321] .

Ils servent surtout à prolonger le message éducatif délivré par l'école, raison pour laquelle on retrouve parmi ces livres de prix des atlas de géographie, des livres d'histoire ou encore des historiettes moralisatrices dont les *Contes* de Perrault. Si nous savons que ces derniers figuraient en bonne position lors des distributions de prix, il nous est impossible d'estimer le nombre de ces contes distribués pour ces occasions. De même, il n'est pas possible de savoir, au vu de l'état des notices et des rares ouvrages disponibles datant du début du XX[ème] siècle, si ces contes ont été offerts en recueil ou en singleton, illustrés ou non, avec

[320] BOULAIRE, Cécile (dir.), *Mame. Deux siècles d'édition pour la jeunesse*, Rennes, Tours, éd. Presses universitaires de Rennes, coll. « Histoire », éd. Presses universitaires François-Rabelais de Tours, coll. « Perspectives historiques », 2012, p. 177.

[321] BOYER-VIDAL, Marie-Françoise, MANSON, Michel, RENONCIAT, Annie, *et alii*, *Trois siècles de publications pour la jeunesse (du XVIII[e] au XIX[e] siècle) au Musée national de l'Éducation,* Rouen, éd. Institut national de recherche pédagogique, Musée national de l'Éducation, 2008, p. 112.

Droits d'auteur réservés.

ou sans couleur, chez quel éditeur, *etc*. En effet, les livres de prix se signalent par un *ex dono* imprimé collé sur une page de garde ou sur le contre-plat supérieur. Il est ensuite rempli à la main par l'instituteur avec le nom de l'élève, le prix, la matière, l'année, *etc.* Nous n'en avons trouvé aucun au cours de nos recherches, ce qui ne signifie pas qu'ils n'ont pas été distribués en ces occasions, bien au contraire.

Au début du siècle, les livres de prix et d'étrennes sont interchangeables, comme l'indique Henri Bourrelier, directeur de la maison Armand Colin en 1911 : il s'agit des

> « […] mêmes titres figurant sous des présentations différentes dans les catalogues de livres de prix, envoyés en mars-avril par les éditeurs aux responsables d'établissements scolaires, et dans les catalogues de livres d'étrennes, destinés aux libraires qui paraissent en novembre. »[322]

Du fait du premier conflit mondial, ces livres – de prix et d'étrennes – ne sont plus publiés. En effet, la hausse du coût de la main d'œuvre et des matières premières induisent une hausse de leur prix de fabrication de près de six fois supérieure à l'accoutumée. Tous les établissements scolaires, y compris ceux qui avaient supprimé la cérémonie de remise des prix avant guerre sont incités en 1915 à reprendre la tradition, après circulaire du ministère de l'Instruction publique pour qui « la règle intacte atteste la force et la santé morale du pays »[323]. Ces cérémonies se maintiennent surtout dans l'immédiat après-guerre sous la pression des éditeurs (Mame, Larousse, Gedalge, Hachette, Armand Colin, Delagrave : des éditeurs que l'on retrouve entre 1914 et 1928 dans nos notices concernant les *Contes de Perrault*), pour lesquels les livres de prix et d'étrennes constituent une grosse part de leur marché.

Après 1945, ces cérémonies ont lieu entre le 14 et le 31 juillet. Les nombreuses restrictions concourent à diminuer à la fois le faste des cérémonies dont les discours rappellent la nostalgie du siècle précédent et de l'avant-guerre, et le marché des éditeurs. Ces derniers protestent à de nombreuses reprises contre la suppression des crédits alloués à l'achat des livres de prix, les municipalités préférant au sortir de la guerre les colonies de vacances aux livres pour les élèves. Malgré l'absence de hausse de ces crédits pour l'achat de ces livres-récompenses, les éditeurs continuent d'exercer une pression pour maintenir ce marché qui sera pour eux une source de revenus jusque dans les années soixante. Pour s'adapter aux budgets, très variables suivant les régions et les années, ils suppriment l'écussonnage de couverture, limitent et adaptent les reliures aux prix d'excellence et premiers prix qui conservent seuls les tranches dorées caractéristiques, et utilisent des livres brochés et non reliés pour les prix secondaires. Les éditeurs de prix (Hachette, Boivin, Gedalge, la Société française d'imprimerie et de librairie, la Librairie nationale d'éducation et de récréation, …) cessent de publier des nouveautés après-guerre et écoulent leur stock. Le répertoire est constitué d'auteurs français légitimés par la tradition et par quelques rares auteurs classiques d'origine anglo-saxonne : Alfred de Vigny, Gustave Flaubert, Honoré de Balzac, Alphonse de Lamartine, Jules Verne, Madame de Sévigné, William Shakespeare, *etc.* On retrouve dans ces livres de prix des ouvrages de littérature, des récits d'aventure, des récits historiques, des contes et des légendes, des historiettes,

[322] *Ibidem*, p. 113.

[323] *Ibidem*.

Droits d'auteur réservés.

quelques albums, mais aussi, pour les plus grands, des livres de morale (qu'elle soit religieuse ou non), d'histoire, de philosophie, de science, de géographie, ainsi que des ouvrages sur les Beaux-Arts. La majorité des titres sont des rééditions d'avant-guerre et après la Première Guerre mondiale, le corpus est complètement déconnecté des occupations de l'époque contemporaine. On retrouve ainsi de nombreux titres des années 1890, tels que *Cœur de Pierre*[324], *La dette de Blanche*[325], ou *Le Petit mineur*[326], bien loin des créations éditoriales de l'époque.

Dans l'immédiat après-guerre, en 1919, les commandes de livres de prix sont un moyen d'entretenir dans la mémoire de la jeunesse les évènements récents. C'est pour cette raison que la ville de Paris achète cette année de nombreuses récompenses :

> « Cette année-là, des petits albums seront finalement commandés à Delgrave, Hachette, Bauche, Martinet, Laurens et Boivin. Ce sont principalement des alphabets et des historiettes, où trois thèmes prédominent : la guerre (*Alphabet des Petits français*, *Alphabet de la guerre* chez Hachette, *Alphabet du souvenir* chez Bauche, *Princesse Italie, Petite Serbie* chez Delgrave), les contes (*Alphabet des fées, Contes de Perrault* chez Bauche) et les animaux (*Cadichon, Tim le crocodile, Partie de cheval* chez Boivin). »[327]

On ne retrouve pas cette édition[328] de la librairie Bauche dans les notices consultées, car elle date probablement de 1905-1910. L'ouvrage de 120 pages est illustré par Robida et E. Tap (Edmond Tapissier, également connu sous le pseudonyme de Rose Candide), deux célèbres illustrateurs pour la jeunesse.

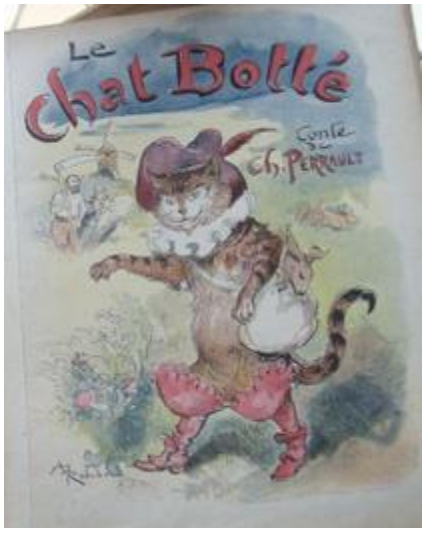

Figure 34 : Illustration du *Chat Botté* par Robida (Bauche, [1905-1910])

Figure 35 : Illustration du *Petit Chaperon rouge* par Candide (E. Tapissier, Bauche, [1905-1910])

[324] AIMARD, Gustave, *Cœur de Pierre*, Paris, éd. E. Dentu, 1888.

[325] LENSIA, Jenny, *La Dette de Blanche*, Paris, éd. Société française d'imprimerie et de librairie, 1890.

[326] Anonyme, *Le Petit Mineur*, s. l., éd. s. n., s. d.

[327] BOYER-VIDAL, Marie-Françoise, MANSON, Michel, RENONCIAT, Annie, *et alii*, *Trois siècles de publications pour la jeunesse (du XVIII^e au XIX^e siècle)*, *op. cit.*, p. 121.

[328] PERRAULT, Charles, *Contes de Perrault*, Paris, éd. Bauche, ill. Robida, Candide, Tap, s. d. [1905-1910], 120p.

Droits d'auteur réservés.

L'école primaire laisse une place plus importante à la littérature de jeunesse, notamment par le biais de trois collections bien connues et très appréciées des enfants : la Bibliothèque verte chez Hachette, Contes et romans pour tous (Larousse) et Contes et Légendes chez Nathan. Malheureusement, ces collections ne se retrouvent pas dans celles que nous avons pu relever via les notices. Cela ne signifie pas que les *Contes de Perrault* n'aient pas été édités au sein de ces collections, bien au contraire. Les éditions n'ont vraisemblablement pas du être conservées, les ouvrages fragiles sûrement détruits par la succession des générations enfantines, ou bien elles n'ont pas été stockées en bibliothèque, résultat du manque de considération à l'époque de la littérature de jeunesse.

Alors que les livres de prix avaient pourtant été révisés (dans le cas de Mame) par le Comité de Lecture d'Angers pour qu'ils contribuent à

> « […] imprégner l'esprit de l'enfant des idées religieuses, morales, patriotiques, dont l'enseignement est la seule raison d'être de nos écoles et collèges catholiques. D'où l'exclusion de tout volume contraire à ces idées – d'où l'exclusion, encore, des livres qui même animés d'excellentes intentions, ne savent qu'ennuyer les lecteurs ».[329],

ces livres suscitent après la Première Guerre mondiale de nombreuses réactions. En effet, les mères de familles sont scandalisées : avec la laïcisation, les éditeurs se relâchent et plusieurs enfants reçoivent des livres destinés aux adultes. C'est cette vive réaction qui va conduire d'une part à l'établissement de la loi sur les publications de jeunesse de 1949, dont nous avons parlé précédemment, et d'autre part à la constitution de listes officielles.

Les listes officielles

Si l'année 1995 marque l'entrée officielle de la littérature de jeunesse dans les programmes de l'éducation nationale, cette littérature est en réalité présente à l'école bien avant cette date, que ce soit via les ouvrages de prix que nous venons d'évoquer ou comme supports pédagogiques. En effet, dès 1923, les programmes scolaires sont révisés et il est admis que

> « […] peuvent servir comme support des « Causeries très simples, contes moraux, biographies d'hommes illustres » pour le cours préparatoire et des « Entretiens familiers, récits, fables et contes moraux » pour le cours élémentaire. On retrouve le répertoire de l'enfance et la jeunesse dans les exercices de dictée, de lecture et de récitation. »[330]

Dans un souci pédagogique, la littérature de jeunesse se rapproche du champ scolaire entre 1918 et 1970. Elle permet en effet de transmettre des valeurs et des messages éducatifs. Elle s'inscrit comme véritable support scolaire, tout comme le *Robinson Secundus*[331] de Campe en 1789 qui sert pour l'apprentissage du latin auprès des collégiens, et même au siècle précédent avec *Les Aventures de*

[329] BOULAIRE, Cécile, *Mame. Deux siècles d'édition pour la jeunesse, op. cit.,* p. 275.

[330] NIÈRES-CHEVREL, Isabelle et PERROT, Jean (dir.), art. « Pédagogie et littérature de jeunesse », *Dictionnaire du livre de jeunesse. La littérature d'enfance et de jeunesse en France*, Paris, éd. Cercle de la Librairie, 2013, p. 721.

[331] CAMPE, Joachim Heinrich, *Robinson Secundus* ou *The new Robinson Crusoe : an instructive and entertaining history for the use of children of both sexes*, éd. John Stockdale, s. l., 1789.

Droits d'auteur réservés.

Télémaque[332] écrit en 1699 par François de Salignac de La Mothe-Fénelon, dit Fénelon, pour son élève royal : le duc de Bourgogne.

La culture française et l'éducation nationale sont marquées par le goût des classiques. Pendant longtemps, la seule littérature scolaire envisagée, particulièrement au collège et au lycée, ont été les classiques littéraires français, latins et grecs, souvent complexes pour de jeunes esprits. Pour les écoles maternelles et primaires, la conception des "livres élémentaires" prévaut depuis la Restauration. Il s'agit de supports pédagogiques et didactiques sans aucune finalité littéraire, mais qui ont toutefois pour but de susciter le rêve et l'émotion chez les élèves. La littérature scolaire a peu à peu été intégrée dans les collections récréatives, dont la collection Hachette de la Bibliothèque rose, jusqu'à ce que la distanciation entre les deux types d'ouvrages – scolaires et récréatifs – devienne impossible. C'est finalement en 1930 que les manuels scolaires acceptent l'entrée du conte en leur sein. Ils diffusent ainsi les formes fixes des contes depuis quatre à cinq générations. Ces formes sont tour à tour dictées, narrées, commentées et expliquées par les instituteurs qui ont pour but d'assurer à la fois la meilleure compréhension possible du texte littéraire et du contenu pédagogique et moral. Il est avéré et certifié par Charles Perrault lui-même dans sa préface de 1694 que chaque conte comporte une « morale utile […] d'une manière qui instruit et divertit tout ensemble »[333]. Or, ces contes permettent bien de forger les jeunes esprits par l'identification aux personnages et l'acceptation enfantine du merveilleux, raison pour laquelle ils sont si présents aujourd'hui encore, même dans les manuels destinés aux plus âgés, au collège et au lycée[334]. De tous temps, l'apprentissage de la lecture a coïncidé avec l'éducation morale. C'est pour cela que l'on retrouve la littérature de jeunesse (dont nos fameux contes) dans les leçons de morale du siècle passé, dispensées le matin aux élèves. Ces manuels accordent de plus en plus de place aux nouvelles littératures de jeunesse, ce qui se matérialise via les listes réalisées par le ministère de l'Éducation nationale.

En 1996, dans le cadre de la loi d'orientation de 1989 dans laquelle l'élève est placé au cœur du système éducatif, le ministère publie *1001 livres pour les écoles*[335], liste destinée au collège, conçue par une commission d'enseignants et de membres d'associations. Cette liste indicative d'œuvres est ainsi fournie en accompagnement du programme du collège.

C'est en juin 2002 qu'est élaborée la liste de référence pour le cycle 3[336]. Elle est réalisée par la Commission nationale de sélection des ouvrages en littérature de jeunesse pour l'école primaire, dont les membres sont des enseignants, des bibliothécaires, des libraires et des experts. La Commission est animée par la fondatrice du Salon du Livre Jeunesse de Montreuil, Henriette Zoughebi. Cette liste permet véritablement d'introduire la littérature de jeunesse dans les

---

[332] FÉNELON, François de, *Suite du Quatrième livre de l'Odyssée d'Homère, ou les Aventures de Telemaque, fils d'Ulysse,* Paris, éd. vve. Claude Barbin, in-12, 1699, 208 p.

[333] CONNAN-PINTADO, Christiane, TAUVERON, Catherine, *Fortune des Contes de Grimm en France. op. cit.*, p. 24.

[334] L'on retrouve fréquemment par ailleurs, outre la biographie de Charles Perrault, l'intégralité de certains contes tels que *Le Petit Chaperon rouge* ou *Peau d'âne*, ou bien des extraits.

[335] Ministère de l'Éducation nationale, *1001 livres pour les écoles*, Paris, éd. Direction des écoles, 1996.

[336] Ministère de l'Éducation nationale, *Liste des ouvrages de littérature en cycle III*, 2002, [en ligne], disponible sur http://eduscol.education.fr/cid47303/liste-de-reference-2002-des-oeuvres-de-litterature-pour-le-cycle%20iii.html, consulté le 13 juin 2016.

Droits d'auteur réservés.

programmes scolaires français. Riche de 180 titres, elle comporte « des classiques de l'enfance souvent réédités et qui constituent un patrimoine se transmettant de génération en génération »[337]. Ainsi, *Cendrillon* et *Barbe-Bleue* de Charles Perrault sont inscrits dans cette liste, dans la catégorie "contes" et leur lecture est préconisée par le ministère de l'Éducation nationale. Ces deux contes, dans les tableaux indicatifs proposés par le gouvernement, sont exempts de collection, d'édition, d'illustrateur ou d'adaptateur. Le choix du support est ainsi laissé à la discrétion de l'instituteur. Cette liste, outre quelques classiques dont nos contes de Perrault, propose également de nombreuses œuvres plus vivantes et plus récentes, issues de grandes maisons d'édition ou d'éditeurs plus modestes, mais non moins importants. On retrouve ainsi de nombreux albums des années 1990, dont *Magasin Zinzin*[338] ou *Macao et Cormag*e[339]. Les albums récents apparaissent tant dans les listes d'œuvres de littérature pour la jeunesse en accompagnement des programmes (6^e – 5^e – 4^e) que dans les documents d'accompagnement des programmes et de littérature pour le cycle 3 (soit l'école primaire).

> « Cette reconnaissance est doublement importante. Elle empêche désormais de réserver l'album aux plus jeunes puisqu'on le destine aussi aux enfants écoliers et aux adolescents collégiens. On reconnaît aussi que cette forme d'expression et de lecture nécessite des connaissances multiples quant à l'approche complexe et diverse de l'image et du texte, voire une culture jusqu'alors sous-estimée. »[340]

Alors que l'album était réservé à la maternelle, il est mis sur le même plan que les autres genres et formes littéraires de la liste.

Celle-ci est divisée en six catégories : albums, bandes dessinées, contes, poésie, romans et récits illustrés, théâtre. Les ouvrages sont ensuite classés par ordre d'importance et par niveau de difficulté. Les deux contes de Perrault sont situés en fin de liste dans la catégorie des contes, bien après *La Petite sirène* du danois Hans Christian Andersen et après *La Belle et la Bête* de Jeanne-Marie Leprince de Beaumont. Si *Cendrillon* est considérée comme une œuvre facile, *Barbe-Bleue*, en revanche, obtient le chiffre maximum sur l'échelle de la difficulté (niveaux 1 à 3, 3 étant le plus difficile).

La liste se veut être une aide apportée aux enseignants dans le choix des livres à étudier. D'abord entièrement facultative

> « les ouvrages étudiés en classe peuvent être choisis en dehors de cette liste, indicative sans être facultative ; ils doivent satisfaire aux critères de qualité et d'équilibre entre les genres définis par les programmes. »[341],

elle devient obligatoire en 2004, au grand dam de nombre d'acteurs du livre, bien qu'il soit toujours possible pour les instituteurs de choisir trois ouvrages hors liste.

---

[337] PERRIN, Raymond, *Littérature de jeunesse et presse des jeunes au début du XXI^{ème} 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, éd. L'Harmattan, 2007, p. 222.

[338] CLÉMENT, Frédéric, *Magasin Zinsin, aux merveilles d'Alys pour fêtes et anniversaires,* Paris, éd. Ipomée-Albin Michel, coll. Archipel, ill. Frédéric Clément, 1995, 60p.

[339] EDY-LEGRAND, Édouard Léon Louis, *Macao et Cosmage, ou l'expérience du bonheur*, Paris, éd. Circonflexe, coll. Aux couleurs du temps, 1927, 64p.

[340] PERRIN, Raymond, *Littérature de jeunesse et presse des jeunes au début du XXI^{ème} siècle. op. cit.*, p. 189.

[341] *Ibidem*, p. 238.

Droits d'auteur réservés.

> « Son caractère obligatoire suscite pourtant la vive opposition de certains auteurs, d'éditeurs et même de cadres de l'éducation nationale. Certains vont jusqu'à parler de "Littérature d'État", sans observer que le caractère très sélectif de cette liste en fait un manifeste plus que le socle d'une culture commune pourtant invoquée. Cet épisode témoigne des contradictions d'un milieu qui œuvre pour la scolarisation de la littérature de jeunesse tout en se pliant difficilement aux règles de l'école. »[342]

Plusieurs écrivains émettent ainsi des réserves face à l'approche scolaire de leurs ouvrages.

> « […] la liste d'ouvrages sélectionnés par le ministère de l'Éducation nationals avait suscité, en son temps, la même réaction de certains auteurs, qui étaient allés jusqu'à faire circuler une pétition afin de s'inscrire contre cette scolarisation vécue comme une instrumentalisation, une récupération, susceptible de porter tort à l'œuvre comme à la lecture. Estimant que la place de leurs livres est à la librairie et à la bibliothèque, pour le plaisir des amateurs de lecture, lecteurs "non captifs", selon l'expression employée par les bibliothécaires, ils auraient souhaité interdire leur accès à l'école. »[343]

La liste officielle de 2004[344] comporte 300 titres. Elle est nettement plus diversifiée, intégrant par exemple les contes traditionnels de nombreux pays : contes russes, arabes, italien, Inuits, *etc.* En ce qui concerne notre auteur, ce ne sont plus deux contes, mais l'intégralité de son œuvre qui est prescrite : on retrouve dans la liste au deuxième niveau de l'échelle des difficultés *Contes (inclus Cendrillon et Barbe-Bleue),* qui faisaient partie de la première sélection. Il faut également noter la présence d'une version adaptée de la *Belle au Bois dormant*[345] de Tahar Ben Jelloun aux éditions du Seuil Jeunesse. Fait particulier, la liste ne comporte aucune date, ni d'édition, ni de réédition, ce qui supprime toutes perspectives historiques. De même, les trilogies ou séries en sont complètement absentes. Cette liste augmentée de 153 titres correspond à un goût d'adulte cultivé et non d'enfant ou d'adolescent : on ne retrouve aucun héros récurrent de bande dessinée, l'humour est peu présent, la fantasy et le fantastique manquent à la sélection. Dirigée par Christian Poslaniec, la nouvelle liste a cependant permis de renforcer les catégories comportant le moins de références, c'est-à-dire la bande dessinée, la poésie et le théâtre, genres qui se sont sensiblement développés dans le courant des années 2000.

La liste est destinée à être augmentée d'un tiers tous les trois ans, pour éviter l'obsolescence. Elle a donc été renouvelée en 2007, 2010 et 2013. Dans toutes ces listes de plus en plus importantes, les *Contes* de Perrault figurent en bonne place, dans la rubrique des œuvres patrimoniales. En effet, depuis 2004 où la liste a été réactualisée et davantage ouverte aux classiques passés de la littérature, s'est

---

[342] NIÈRES-CHEVREL, Isabelle et PERROT, Jean (dir.), art. « École et littérature de jeunesse », *Dictionnaire du livre de jeunesse. La littérature d'enfance et de jeunesse en France*, Paris, éd. Cercle de la Librairie, 2013, p. 323.

[343] PINTADO, Christiane, TAUVERON, Catherine (dir.), *Les Contes de Perrault à l'épreuve du détournement dans la littérature de jeunesse de 1970 à nos jours : de la production à la réception,* s. l., éd. Université Rennes 2, 2006, p. 425.

[344] Ministère de l'Éducation nationale, *La Littérature à l'école. Listes de référence*, [en ligne], disponible sur http://cache.media.eduscol.education.fr/file/Litterature/58/2/La_litterature_a_l_ecole_liste_de_reference_C3_110323_171582.pdf, consulté le 13 juin 2016.

[345] BEN JELLOUN, Tahar, *La Belle au Bois dormant*, Paris, éd. Seuil Jeunesse, ill. Anne Buguet, 2004, 49p.

Droits d'auteur réservés.

effectuée une curieuse distinction entre les "œuvres classiques" et les "œuvres patrimoniales".

Toutes ces listes, ainsi que les documents d'application des programmes définissent la littérature de jeunesse dans une perspective artistique, le but final étant de mettre ces œuvres en réseau. C'est d'ailleurs ce qui était demandé à l'oral lors des concours des professeurs des écoles entre 2005 et 2010 : les apprentis instituteurs devaient réaliser un exposé sur un texte choisi dans le corpus pour montrer les apports de la littérature de jeunesse à l'enseignement. Ledit corpus est par ailleurs constitué d'œuvres mettant en avant la création de mondes fictifs. La représentation du monde fait en effet partie intégrante des fictions de jeunesse. Quant à la spécificité de ce corpus, elle est explicitée dans les documents d'application :

> « La littérature adressée à l'enfance ne s'est jamais située en dehors de la littérature que lisent les adultes. Elle se porte seulement vers les lecteurs qui n'ont pas les mêmes interrogations sur le sens du monde que leurs parents, qui n'ont pas non plus la même expérience de la langue. »[346]

Cette problématique autour du "sens du monde" portée par la lecture rejoint les théories de la réception plébiscitées par le ministère de l'Éducation nationale qui souhaite mettre en exergue le rôle du lecteur dans l'acte de lecture. Pour l'institution, en effet, « Lire c'est comprendre »[347].

> « Il n'est plus seulement question de lire pour apprendre et la "lecture plaisir" est préconisée par les Instructions officielles. Le livre va être conçu comme un "objet transitionnel" qui peut aider l'enfant à grandir, s'il est en mesure de le séduire et de le retenir. »[348]

L'importance de la distraction est retenue par les Instructions officielles qui préconisent la lecture d'au moins dix livres par an. La quantité est ainsi largement privilégiée par rapport à un approfondissement et à la compréhension totale du contenu :

> « Il ne s'agit pas d'enfermer les élèves pendant plusieurs semaines durant dans un livre qui va perdre, de ce fait, tout intérêt et même toute signification. On privilégiera au contraire le parcours rapide, seul susceptible de permettre à cet âge la compréhension d'ensemble de l'œuvre. »[349]

Quelques exemples de livres à destination scolaire

Les ouvrages de contes de fées à destination scolaire se distinguent par leur dimension éducative. Ils sont édités sous forme documentaire : les contes sont accompagnés de cartes, de photographies et de gravures qui permettent de les replacer dans leur environnement géographique, historique et social. La majorité des ouvrages consultés qui font partie de ces livres à destination scolaire comprennent le texte intégral. Une biographie de l'auteur, augmentée de son

[346] CHELEBOURG, Christian, *Les fictions de jeunesse*, Paris, éd. Presses universitaires de France, coll. Les littéraires, 2013, p. 155.

[347] PINTADO, Christiane, TAUVERON, Catherine (dir.), *Les Contes de Perrault à l'épreuve du détournement, op. cit.*, p. 342.

[348] *Ibidem*.

[349] *Ibidem*, p. 427.

Droits d'auteur réservés.

portrait, est généralement présente, qu'elle soit représentée sous forme chronologique ou sous forme plus littéraire, avec plusieurs paragraphes ou chapitres sur l'enfance de Charles Perrault, sur sa carrière politique, sur l'écriture des contes, leur fortune, ainsi que bien souvent un point sur les salons ou sur la préciosité. Préfaces et avant-propos sont écrits par des spécialistes littéraires : Julien Harang et Pierre Laporte, deux agrégés de Lettres Modernes pour la collection des classiques Hatier[350], Emmanuelle Loizin, professeure certifiée de Lettres Modernes pour la collection Bibliocollège de Hachette éducation[351], Hélène Tronc, agrégée de Lettres classiques pour Gallimard[352], *etc.* Textes intégraux donc pour ces éditions à destination des collégiens dans la plupart des cas. Pour être davantage compréhensibles, il n'est pas rare que des notes de bas de page ou un lexique soient disponibles à la fin de l'ouvrage dans la plupart des cas, dont un à compléter par l'élève lui-même dans le cas de l'édition du Panache blanc[353]. En outre, plusieurs éditions indiquent que l'orthographe a été modernisée afin de faciliter la lecture. C'est le cas de Gallimard[354], de Hatier[355], *etc.* L'édition de 1999 de Gallimard[356] précise même :

> « Nous avons pris le parti de moderniser la présentation des contes que vous allez lire en créant des paragraphes qui ne figurent pas dans l'édition originale établie par Jean-Pierre Collinet. La lecture en sera ainsi facilitée. Seul le conte intitulé *Les Fées* est ici reproduit fidèlement à sa présentation originale en raison de sa brièveté. »[357]

En ce qui concerne les illustrations de ces ouvrages, ce sont généralement les gravures de Gustave Doré, accompagnées de nombreuses explications, qui ressortent le plus souvent. Les illustrations en noir et blanc sont ainsi disséminées dans le texte, sous forme de planches ou de vignettes, placées en début ou en fin de texte. Outre le célèbre graveur, on retrouve au gré des éditions plusieurs illustrateurs célèbres : Lucien Boucher, Adrien Marie, Claude Barbin, Clément-Pierre Mariller, Philippe Corentin, Henry Gerbault, et même des illustrations populaires comme celles des Imageries Pellerin d'Épinal. Ce sont principalement des images ne nécessitant pas de versement de droits d'auteurs. Dans le cas des livres parus chez Hatier, il est même indiqué que ces illustrations sont issues d'archives et de collections (celle de Kharbine Tapabor ou du Hans Christian

---

[350] PERRAULT, Charles, ANDERSEN, Hans Christian, GRIMM, Jacob et Wilhelm, *Contes de Perrault, Grimm, Andersen,* Paris, éd. Hatier, coll. Classiques Hatier, œuvres & thèmes, Un genre : le conte merveilleux, préf. Julien Harang, Pierre Laporte, 2001, 158p.

[351] PERRAULT, Charles, *Contes. Perrault. Livret pédagogique*, Paris, éd. Hachette éducation, coll. Bibliocollège, préf. Emannuelle Lezin, 1999, 40p. Cette édition ne contient pas les *Contes* de Perrault, mais des propositions de séquences didactiques à destination des professeurs.

[352] PERRAULT, Charles, *Contes de ma Mère l'Oye*, Paris, éd. Gallimard, coll. Folio plus classique, dossier par Hélène Tronc, lecture d'image par Valérie Lagier, analyse des gravures par Jean-Luc Vincent, ill. Gustave Doré, 2006, 292p.

[353] PERRAULT, Charles, *Histoires ou Contes du temps passé avec des moralités écrites par Charles Perrault publiées en 1697 …),* Pau-Lons, éd. Panache blanc, coll. La littérature en questions, séquence de lecture interactive, parcours 1, 2007, 121p.

[354] PERRAULT, Charles, *Contes de ma mère l'oye*, Paris, éd. Gallimard, coll. Folio junior, ill. Gustave Doré, 1980, 189p.

[355] PERRAULT, Charles, *Contes de Perrault*, Paris, éd. Hatier, coll. Classiques Hatier, série Œuvres & thèmes, préf. Marie-Hélène Philippe, Cécile Arsène, 2005, 128p.

[356] PERRAULT, Charles, *Histoires ou Contes du temps passé avec des moralités*, Paris, éd. Gallimard, coll. La bibliothèque Gallimard, lecture accompagnée par Evelyne Messière, 1999, 211p.

[357] *Ibidem*, n. p.

Droits d'auteur réservés.

Andersen Museum notamment). Elles restent cependant rares dans la majorité des textes consultés, rarement plus d'une vingtaine, sur des ouvrages n'excédant que rarement 200 pages. Seule exception à ces images en noir et blanc : la page de titre, généralement réalisée par un artiste contemporain, à l'image de la première de couverture des *Contes choisis*[358] de Gallimard Jeunesse, illustrée par Gianni De Conno.

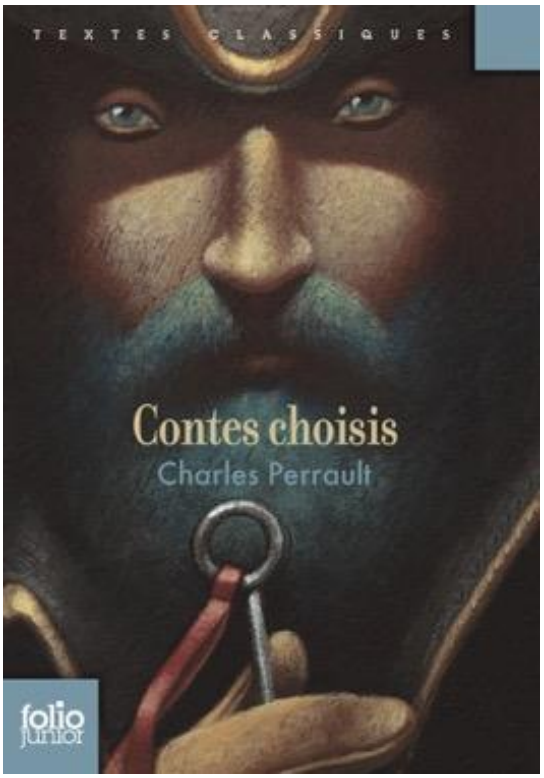

Figure 27 : Première de couverture illustrée par Gianni De Conno (Gallimard Jeunesse, 2009)

Si la quasi totalité de ces publications contiennent la mention de la loi de 1949 sur les ouvrages destinés à la jeunesse, certaines arborent également des pastilles publicitaires, en rappel à leur destination scolaire. Ainsi, ce même ouvrage porte sur la version consultée un cachet argenté signalant « Nouveaux programmes de 6e », spécifiant ainsi le public cible : les collégiens (et leurs parents). De même, une édition Hatier[359] indique à l'aide d'une gommette rouge que l'ouvrage est à destination des lycéens passant le baccalauréat, les *Contes* de Perrault ayant été au programme en 2007. La quatrième de couverture offre d'ailleurs un renseignement plus poussé à l'égard des éventuels parents acheteurs : il s'agit d'une « préparation au baccalauréat ». La majorité de ces éditions sont donc destinées aux collégiens et lycéens dont les *Contes* de Perrault sont intégrés au programme scolaire. C'est la raison pour laquelle on trouve tant d'explications, de notes de bas de pages et de définitions : les ouvrages doivent permettre une prise en main complète du texte, tant du point de vue de sa forme que de son contenu. Pour cela, les préfaciers,

[358] PERRAULT, Charles, *Contes choisis*, Paris, éd. Gallimard jeunesse, coll. Folio Junior, textes classiques, choix des contes, notes, carnet de lecture : Muriel Bloch, Christiane Gayerie, ill. Gustave Doré et Gianni De Conno (première de couverture), 2009, 121p.

[359] PERRAULT, Charles, *Contes en vers et en prose (1694-1697)*, Paris, éd. Hatier, coll. Classiques & Cie, préf. Nicolas Leclerc, ill. Gustave Doré, 2006, 283p.

Droits d'auteur réservés.

directeurs de collection et autres professionnels littéraires ont réalisé bilans et questions de synthèse, voire même des propositions de dissertations ou de commentaires de texte pour aider l'élève à se préparer le mieux possible aux examens. Dans plusieurs cas, une bibliographie complémentaire est ajoutée au dossier, pour permettre aux élèves "d'aller plus loin" et d'exercer leur curiosité, en découvrant, par exemple, des adaptations en bandes dessinées, en romans, en théâtres, ainsi qu'en films, animés ou non, de ces contes si célèbres.

Il faut noter que certaines éditions sont destinées à un public plus jeune, de primaires. C'est le cas pour l'exemplaire gratuit offert en juin 2011 aux enfants des classes de CM1 par le Ministère de l'Éducation nationale. Luc Châtel, alors ministre de l'Éducation nationale, de la Jeunesse et de la Vie associative, explique ce choix pour l'opération "Un livre pour l'été" dans sa préface, dans laquelle il insiste sur le rôle du patrimoine littéraire, et par extension, de celui des *Contes* de Perrault :

> « […] Cette année, tous les élèves de CMA, soit plus de 800 000 élèves de France, vont pouvoir découvrir, lire, relire ce recueil de neuf contes de Charles Perrault, accompagnés d'images d'Épinal. L'École touche au cœur de sa mission, éducative mais aussi civique, quand elle fait partager un même ouvrage à toute une génération.
>
> Symbole du lien entre l'École et les parents, ce livre sera remis aux élèves de CM1 au sein de l'institution scolaire. Mais c'est à la maison, en famille, qu'ils le liront tout au long des vacances, avant de retrouver, à la rentrée, le chemin de la classe et de partager, d'approfondir leurs impressions de lecture avec leurs professeurs, avec leurs camarades.
>
> Avec ce « livre pour l'été », notre École affirme son attachement à la lecture. Elle n'a pas seulement pour mission d'apprendre à lire aux enfants de la République. Son rôle est aussi de leur faire partager, pour la vie, le goût de la lecture, le respect des livres, le plaisir des mots et la passion du texte. Donner envie de lire, inciter à la réflexion, inviter l'esprit à s'évader au fil des pages, faire comprendre à chaque élève que la lecture ne s'arrête pas aux portes de l'École, voilà la noble mission à laquelle s'attachent les professeurs dans chacune de nos écoles. Et c'est précisément pour les accompagner dans cette mission qu'en 2011 cette opération est reconduite avec la remise à toute une génération d'écoliers d'un livre pour l'été, un livre qu'ils emporteront chez eux, un beau livre qu'ils garderont.
>
> Avec ce « livre pour l'été », grâce à la plume de Perrault et à celle des illustrateurs d'Épinal, les classiques de l'enfance sont une nouvelle fois mis à l'honneur. Ils incarnent ce patrimoine littéraire que nous avons reçu en héritage et que nous devons transmettre à notre tour. Nous y sommes d'autant plus attachés que, depuis des générations, l'École et les familles ont su allier leurs forces pour le faire découvrir et aimer aux jeunes générations. En réaffirmant cette mission, l'École réaffirme l'intemporalité du plaisir de lire. Un plaisir intime et partagé, qui doit être pour nos enfants un premier pas dans le monde de la littérature, un appel à la découverte, une invitation à se tourner vers les grands textes et vers toutes les formes de littérature.
>
> Avec ce « livre pour l'été », c'est donc un classique de l'enfance, mais aussi un texte profondément moderne que vont découvrir les écoliers de France. Perrault n'est-il pas le premier de nos Modernes, lui qui a su s'emparer de la

Droits d'auteur réservés.

prose pour retranscrire des récits populaires et en dégager toute la portée symbolique et éducative ? Car n'oublions pas que c'est dans une perspective pédagogique, à destination d'abord de ses enfants, qu'il écrivit ses *Contes de ma mère l'oye.* Dans une langue simple mais travaillée, il sut y marier l'instruire et le plaire de la plus réussie des manières, et faire de ses contes bien plus que des « bagatelles » : des leçons, renfermant « une morale utile » dans « un récit enjoué […] choisi pour les faire entrer plus agréablement dans l'esprit et d'une manière qui instruisît et divertît tout ensemble » (préface des *Contes en vers*).

La force de ce désormais classique mais indémodable conteur a considérablement et durablement influencé notre littérature et notre imaginaire. Tout le monde croit aujourd'hui connaître ses *Contes* mais peu en connaissent la version première. C'est à ce voyage vers le texte originel, vers des histoires d'une grande profondeur et des récits d'une immense richesse, que nous invitons tous nos écoliers de CM1 cette année. […] »[360]

Au sein de cette édition, reprenant la majorité des histoires du recueil en texte intégral, avec notes de bas de pages (exceptions faites de *Grisélidis* et des *Souhaits ridicules*, non présents dans l'ouvrage), les jeunes élèves et leurs parents peuvent retrouver de nombreuses illustrations populaires des imageries d'Épinal, mais aussi de Félix Lorioux, ou encore de Warja Lavater, de Sarah Moon ou de Jean Claverie, dont nous reparlerons. Elles restent cependant, tout particulièrement dans le cas de ces images d'Épinal, ancrées dans les esprits comme principales représentations des contes, comme le démontre l'exemple du Chat botté avec ses bottes et son grand chapeau à plume, devenu depuis le symbole de la maison Pellerin.

Figure 28 : Illustration du *Chat Botté* par l'imagerie Pellerin d'Épinal (Ministère de l'Éducation nationale, 2011, p. 60)

[360] PERRAULT, Charles, *Neuf Contes*, Paris, éd. Ministère de l'Éducation nationale, de la Jeunesse et de la Vie asociative, préf. Luc Châtel, ill. Imagerie Pellerin, 2011, 141p.

Droits d'auteur réservés.

Il faut également signaler au sein de notre corpus quelques éditions à destination non des élèves mais des professeurs eux-mêmes. C'est le cas, par exemple, pour le livret pédagogique établi par Emmanuelle Lezin[361]. Dans ce livret, le professeur retrouve des éléments qui lui permettent de l'aider à préparer ses cours. Destiné à un professeur de collège, ce livret non illustré d'une quarantaine de pages propose des outils didactiques et pédagogiques permettant l'élaboration de séquences. Il trouve ainsi un résumé des contes, des questions toutes faites et leurs réponses, des pistes de recherches documentaires, une étude du vocabulaire, des moralités, de l'écriture, ainsi que des propositions d'expressions écrites et de lectures d'images. Cet ouvrage fait le lien avec le livre de l'élève.

Certaines maisons d'édition proposent en effet des livrets destinés aux élèves, particulièrement ceux scolarisés à domicile. Ils se présentent sous forme de cahiers intégrant leçons et exercices, avec des blancs laissés de part et d'autre pour les réponses et les corrections. C'est le cas dans la Séquence de lecture interactive sur les *Contes* de Perrault présentée par l'édition du Panache blanc[362].

> « L'ambition de la collection « La Littérature en questions » est de recréer, à l'intérieur du livre, les conditions d'un dialogue entre les jeunes lecteurs et des œuvres, en leur apportant les méthodes utiles. De ce point de vue, nous considérons que **le livre garde un rôle essentiel**. De cette ambition découle le choix des œuvres, la démarche pédagogique, la méthode mise en œuvre ainsi que l'organisation de chaque livre de la collection. »[363]

Ainsi, dès l'avis au lecteur, la fonction de l'ouvrage est expliquée à l'écolier pour davantage de transparence et une meilleure compréhension de l'exercice. Les œuvres sont explicitées en amont et en aval à l'aide de questions et d'informations. Après chaque "Atelier de lecture", l'élève doit remplir un Questionnaire à Choix Multiples évalué par le professeur.

Les *Contes* de Perrault, et en particulier *Barbe-Bleue*, malgré les nombreuses critiques prévenant de la cruauté du conte, sont ainsi repris à l'école. L'institution a par ailleurs légitimé l'album, en l'inscrivant dans ses listes de lecture pour les cycles 2 et 3 à partir de 2002, sous l'impulsion du développement rapide et massif de l'album pour la jeunesse à la fin du XX^{ème} siècle.

---

[361] PERRAULT, Charles, *Contes. Perrault. Livret pédagogique*, Paris, éd. Hachette éducation, coll. Bibliocollège, préf. Emannuelle Lezin, 1999, 40p.

[362] PERRAULT, Charles, *Histoires ou Contes du temps passé avec des moralités écrites par Charles Perrault publiées en 1697 …),* Pau-Lons, éd. Panache blanc, coll. La littérature en questions, séquence de lecture interactive, parcours 1, 2007, 121p.

[363] *Ibidem*, p. 7.

Droits d'auteur réservés.

LA SPECTACULAIRE PROGRESSION DE L'ALBUM

QU'EST-CE QUE L'ALBUM ?

Entre texte et image

L'album pour enfants est arrivé en France vers 1860, à la suite des *picture books* anglais et des *Bilderbuch* allemands. D'abord à destination des adultes tout au long de la période romantique, l'album est à cette époque un cahier de voyage sur lequel, selon le *Littré*, « on prie d'inscrire quelques lignes de prose, quelques vers, un dessin »[364]. Ce carnet privé, généralement oblong, permet de conserver une trace des rencontres faites au fil des ans. Il mêle écrits et images : notes, croquis, *etc*, comme va le faire ce support au XIX^{ème} siècle. À cette date, les albums sont devenus des publications pour la jeunesse, intégrant recueils de planches, saynètes et chansons, à l'image des productions précurseurs d'Épinal qui se spécialise tôt dans ce format, le tout sans narration.

L'album se construit avec deux pages en vis-à-vis, de part et d'autre d'une couture centrale ou d'une pliure qui sépare la "belle page", à droite, souvent illustrée, de la page de gauche, où l'on trouve généralement le texte dans les livres pour enfants.

> « Dans l'album, c'est l'image (quand il n'y en a qu'une) ou la plus grande des images (quand il y en a plusieurs) qui est quasiment toujours placée en "belle page". »[365]

Une même image peut cependant être déployée sur les deux pages en vis-à-vis : c'est "l'image à fond perdu", ou la double page. Dans ce cas, la pliure charnière entre les deux pages peut être une contrainte ou donner davantage de sens à l'image. En effet, elle peut jouer les rôles d'axe de symétrie, d'ellipse temporelle et / ou spatiale, ou encore de miroir entre un contexte et sa traduction enfantine. Elle peut aussi servir de diaporama dans le cas du *leporello* – ou livre accordéon -, ou du format vertical (à l'italienne), que l'on retrouve chez Warja Lavater[366] (dont nous reparlerons ultérieurement). Les images ont plusieurs fonctions dans l'album : elles décrivent généralement un contexte ou une actualisation de ce dernier. Leur fonction prédominante est celle de la représentation ; de lieux, de personnages, de sentiments. Elles servent aussi à faire avancer l'histoire et peuvent jouer, qu'il y ait ou non du texte, un rôle narratif. Les intentions didactiques des images sont placées au second plan, particulièrement dans les albums contemporains. En effet, que ce soit par le texte ou par l'image, les voix dominantes ou autoritaires ne sont pas jugées nécessaires pour conduire le récit.

Celui-ci est d'ailleurs souvent narré de façon minimaliste et à la première personne du singulier. Ce trait caractéristique des albums du XX^{ème} siècle permet

---

[364] NIÈRES-CHEVREL, Isabelle et PERROT, Jean (dir.), art. « Album », *Dictionnaire du livre de jeunesse. La littérature d'enfance et de jeunesse en France*, Paris, éd. Cercle de la Librairie, 2013, p. 16..

[365] NIÈRES-CHEVREL, Isabelle, *Introduction à la littérature de jeunesse*, Paris, éd. Didier Jeunesse, coll. Passeurs d'histoire, 2009, p. 124.

[366] PERRAULT, Charles, LAVATER, Warja (ad.), *Le Petit Chaperon rouge*, Paris, éd. Ad. Maeght, ill. Warja Lavater, in-fol., 1965, n. p.

Droits d'auteur réservés.

d'adopter le point de vue de l'enfant-personnage. Il montre en effet « comment le discours de l'enfant est traversé par le discours des autres, enfants ou parents »[367]. On retrouve dans ces albums, tout comme dans les *Contes* de Perrault, plusieurs formes de comique, dont l'ironie et la parodie qui sont l'apanage des albums contemporains de la fin du siècle. Le décalage entre le texte et l'image permet un va et vient entre le texte et l'image. C'est particulièrement le cas avec l'adaptation d'Hans Fischer[368] en 1958. Cette réécriture du *Chat botté,* « illustré et agrémenté d'indispensables commentaires »[369] permet ledit va-et-vient. Par exemple, peu après l'incipit, Hans Fischer propose une observation sur la difficulté de porter des bottes en étant chat :

> « Or, une chose n'est pas dite dans l'histoire, c'est qu'il n'est pas très commode pour un chat de porter des bottes et de marcher sur deux pattes. Aussi le chat dut-il d'abord apprendre, et il s'exerça en secret durant la nuit : tenir en équilibre déjà, puis marcher – ce qu'il recommença inlassablement jusqu'à y parvenir ! »[370]

On voit ensuite le fameux chat et ses bottes dans toutes sortes de postures ; jusqu'au dernier dessin d'un chat debout et triomphant.

Figure 29 : Illustration du *Chat Botté* par Hans Fischer (Delpire, 1958)

L'album, en outre, sert tous les genres littéraires : textes poétiques, théâtraux, romanesques (tant de science-fiction, de fantastique, d'aventure, des policiers que des romans initiatiques), ou encore des contes.

---

[367] ESCARPIT, Denise, *La Littérature de jeunesse, itinéraires d'hier à aujourd'hui*, Paris, éd. Magnard, 2008, p. 312.

[368] PERRAULT, Charles, SCHNEIDER, Jean-Claude (ad. et trad.), *Le Chat Botté, conte de Charles Perrault, adapté, illustré et agrémenté d'indispensables commentaires par Hans Fischer*, Paris, éd. Delpire, coll. Dix sur Dix, ill. s. n., commenté par Hans Fischer, 28 cm, 1958, 29p.

[369] *Ibidem*, n. p.

[370] *Ibidem*, n. p.

Droits d'auteur réservés.

> « En somme, l'album sert de véhicule à toutes les tendances littéraires, les plaçant ainsi à la portée du jeune lecteur. Mais il les aborde de manière originale, à travers la relation particulière qu'il instaure entre texte et image. »[371]

Les textes des albums sont souvent antérieurs aux illustrations. Il s'agit de comptines, de jeux littéraires ou de contes. Ils s'illustrent par leur brièveté et s'inscrivent donc sur un support où l'image est prédominante. Lorsque le texte est absent, il n'y a pas néanmoins d'absence de narration.

> « Bien au contraire, nombre de ces ouvrages sont conçus dans une perspective pédagogique et sollicitent une énonciation. Les albums appellent une mise en mots des images proposées. Le discours implicite de l'album ou bien l'expression verbale générée par les seules images s'avèrent relativement évidents lorsqu'il s'agit d'un schéma narratif déjà connu »[372],

comme le conte du *Petit Chaperon rouge*, par exemple.

L'album moderne est plus complexe, puisque narration et image sont intimement imbriqués. En effet,

> « Les albums peuvent être définis comme des livres qui combinent le texte et l'image dans un rapport nécessaire, voire insécable pour une partie d'entre eux. »[373]

Texte et image évoluent donc ensemble dans l'espace de la page, comme nous le verrons de façon plus détaillée par la suite. Pour Sophie Van Den Linden, spécialiste de la question, il s'agit d'

> « […] ouvrages dans lesquels l'image se trouve spatialement prépondérante, par rapport au texte, qui peut d'ailleurs en être absent. La narration se réalise de manière articulée entre textes-images. »[374]

La narration s'appuie principalement sur les images. Le texte des albums est rare, voir absent dans certains cas, ce qui ne gêne pas la compréhension du récit. L'image se doit d'être séductrice et attractive, tout en restant compréhensible. Elle est devenue, au fil du temps, le support privilégié des histoires pour enfants, dont les contes. Dans l'album, elle est « spatialement et statutairement prépondérante »[375].

Il faut toutefois faire la différence entre les livres illustrés et les albums. Les premiers, selon Sophie Van Der Linden, sont des

> « […] ouvrages présentant un texte accompagné d'illustrations. Le texte y est spatialement prédominant, autonome du point de vue du sens. Le récit passe essentiellement par le texte qui porte la narration. »[376]

---

[371] ESCARPIT, Denise, *La Littérature de jeunesse, op. cit.,* p. 306.

[372] VAN DER LINDEN, Sophie, *Lire l'album*, Le Puy en Velay, éd. L'atelier du poisson soluble, 2006, p. 49.

[373] NIÈRES-CHEVREL, Isabelle et PERROT, Jean (dir.), art. « Album », *Dictionnaire du livre de jeunesse. La littérature d'enfance et de jeunesse en France*, Paris, éd. Cercle de la Librairie, 2013, p.17.

[374] VAN DER LINDEN, Sophie, *Lire l'album*, *op. cit.,* p. 27.

[375] CONNAN-PINTADO, Christiane, TAUVERON, Catherine, *Fortune des Contes de Grimm en France. Formes et enjeux des rééditions, reformulations, réécritures dans la littérature de jeunesse*, Clermont-Ferrand, éd. Presses Universitaires Blaise Pascal, coll. Mythographies et sociétés, 2013, p. 307.

[375] *Ibidem*, p. 189.

[376] VAN DER LINDEN, Sophie, *Lire l'album*, *op. cit.,* p. 24.

Droits d'auteur réservés.

Les *Contes* de Perrault sont d'abord parus sous forme de livres illustrés, et c'est toujours le cas aujourd'hui. S'il est certain que le nombre d'albums de contes édités a largement augmenté au cours du XX^{ème} siècle et particulièrement après-guerre (parution en singleton majoritairement), il est impossible aujourd'hui, au vu du nombre de *Contes* publiés et de la diversité des formats existant et présents dans nos notices – tant pour les albums que pour les livres illustrés –, de donner une estimation du pourcentage d'albums édités par rapport à ces livres illustrés.

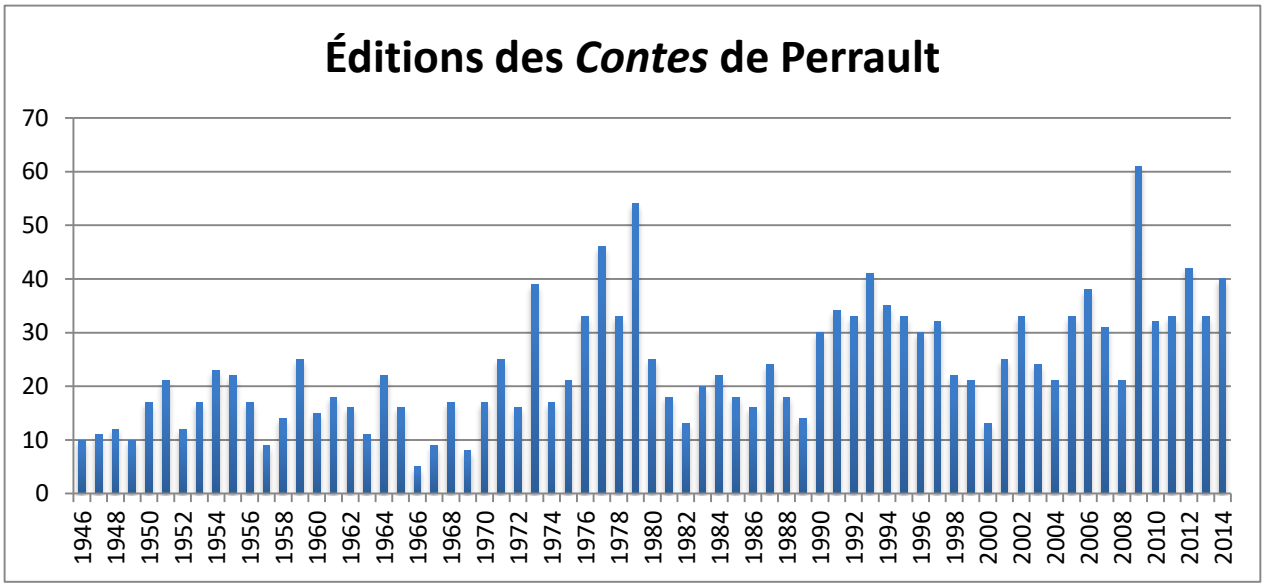

Figure 30 : Graphique des éditions des contes de Perrault parus entre 1945 et 2014

Les albums, se distinguent par la prédominance des illustrations, tandis que les livres illustrés ne proposent que planches et/ou vignettes, sans le nécessaire va-et-vient que l'on retrouve dans le support précédemment cité. En outre, comme l'explique Christian Chelebourg,

> « Sur le plan sémiotique, l'album se distingue du livre illustré par le fait que l'enchaînement de ses images suscite une mise en récit, et de la bande dessinée parce qu'il offre la possibilité d'une lecture iconique indépendante de la lecture verbale. »[377]

Nous l'avons évoqué précédemment, selon la formule d'Isabelle Nières-Chevrel citée par Sophie Van Der Linden,

> « L'album ce n'est pas seulement du texte et de l'image, c'est du texte et de l'image dans l'espace de cet objet étrange qu'est le livre. »[378]

Étrange car la cohabitation du texte et de l'image est non seulement rendue possible mais nécessaire. L'artiste peut, sur ces doubles pages ou sur les pages suivantes, faire avancer l'histoire, montrer plusieurs situations et faire des hypothèses grâce à la possibilité de tourner les pages. La lecture de l'album repose sur ces pages qui sont autant d'instances narratives et sur les liens que les artistes construisent entre elles et avec le texte. L'image a la primauté narrative, certes,

[377] CHELEBOURG, Christian, *Les fictions de jeunesse*, Paris, éd. Presses universitaires de France, coll. Les littéraires, 2013, p. 29.

[378] VAN DER LINDEN, Sophie, *Lire l'album, op. cit.*, p. 86.

Droits d'auteur réservés.

puisque le texte est spatialement réduit par l'illustration. Mais si les images et le texte sont séparés (ce qui n'est pas toujours le cas : le texte peut intervenir dans l'image), ces deux éléments sont sémantiquement articulés dans l'album :

> « Textes et images s'y trouvent séparés du point de vue de la topologie, mais unis dans une dépendance créatrice de sens et d'affect, dépendance qui tend à n'être plus la soumission d'une instance à une autre, mais une dynamique féconde. »[379]

Cette dynamique entre l'image et le texte s'installe dans l'album par le biais d'un jeu incessant de renvois entre le texte et l'image. Le texte s'inscrit en commentaire, en complément pour préciser l'avant ou l'après des images, tandis que ces dernières, riches de clins d'œil au texte, le complètent et l'enrichissent. Il y a donc, selon Barbara Bader, professeure de sciences de l'éducation, un rapport d'interdépendance entre les mots et les images, qui font d'ailleurs preuve d'une grande liberté d'organisation et de distribution. Ainsi,

> « Dans l'album, textes et images parfois s'ignorent, se contredisent… mais ils ne peuvent être complétement cloisonnés, ni séparés. Présents conjointement dans un espace unique, celui de la double page, ils se trouvent nécessairement en relation d'un point de vue formel. Il s'agit donc d'apprécier la mise en espace de ces deux langages, leurs caractéristiques propres, leurs dispositions, les effets de résonnance ou de contraste… Car à ce stricte niveau formel, se jouent déjà de nombreuses implications en terme de narration et de discours. »[380]

Textes et illustrations, qu'ils soient en contraste ou en adéquation l'un avec l'autre, sont complémentaires, au point qu'il est parfois impossible de faire la distinction entre ces deux éléments. C'est le cas par exemple pour le grand album de 39 cm illustré par Elsa Oriol[381]. Dans cet ouvrage intitulé *Barbe-Bleue* reprenant l'histoire complète du conte, avec les moralités, paru chez Kaléidoscope en 2007, le texte fait partie intégrante de l'image, de par sa taille, sa typographie et son emplacement sur la page.

Figure 31 : Illustration de *La Barbe bleue* par Elsa Oriol (Kaléidoscope, 2007)

[379] MERCIER-FAIVRE, Anne-Marie, PERRIN, Dominique (dir.), *Christian Bruel, auteur-éditeur, une politique de l'album. Du Sourire qui mord à Être éditions (1976-2011)*, Paris, éd. Cercle de la librairie, 2014, p. 129.

[380] VAN DER LINDEN, Sophie, *Lire l'album, op. cit.*, p. 92.

[381] PERRAULT, Charles, *La Barbe bleue*, Paris, éd. Kaléidoscope, ill. Elsa Oriol, 39 cm, 2007, 34p.

Droits d'auteur réservés.

La mise en page est ici particulièrement soignée, aussi bien du point de vue du texte que des images ou de leur articulation, dans un saisissant effet de miroir entre Barbe-Bleue et sa femme, tous deux allongés sur le sol dans un état proche de la mort, effet brisé par le texte présent sur la page de gauche qui souligne et explique quant à lui la position latérale des deux personnages : « Ils lui passèrent leur épée au travers du corps, et le laissèrent mort. La pauvre femme était presqu'aussi morte que son mari, et n'avait pas la force de se lever pour embrasser ses frères. »[382]. Sophie Van Der Linden explique par ailleurs que les textes

> « […] sont ainsi très dépendants du support, de la taille des images, et ils doivent le plus souvent accompagner les images au plus près. Autant de contraintes formelles qui interdisent une trop grande longueur. D'autant que l'album présente une forte cohérence à l'échelle de la double page. Il est par exemple rare qu'une même phrase se poursuive d'une double page à la suivante. L'unité de sens doit être respectée à cette échelle. »,

ce qui est bien le cas dans cet ouvrage. Malgré sa dimension somme toute impressionnante, l'image est au cœur du dispositif narratif, le texte ne se remarquant qu'après la perception et la compréhension de l'illustration.

L'album s'avère être un lieu de rêverie où fiction, imaginaire et fabulation prennent place grâce à l'interaction des textes et des images. Le texte a une valeur informative. Il permet de réaliser des liaisons temporelles et spatiales qui ne sont pas visualisables par l'image. C'est lui qui dit le temps et la durée de la narration. Il permet également d'attirer ou non l'attention sur l'image et d'affirmer ou non l'existence de quelque chose, comme le merveilleux dans le cas des *Contes* de Perrault :

> « Il était une fois une Reine qui accoucha d'un fils, si laid et si mal fait, qu'on douta longtemps s'il avait forme humaine. Une Fée qui se trouva à sa naissance assura qu'il ne laisserait pas d'être aimable, parce qu'il aurait beaucoup d'esprit ; elle ajouta même qu'il pourrait, en vertu du don qu'elle venait de lui faire, donner autant d'esprit qu'il en aurait à la personne qu'il aimerait le mieux. »[383]

L'image, elle, peut cacher des informations ou donner une présence plus importante aux interdits, comme c'est le cas avec cette illustration d'Eva Bednářová pour les éditions Gründ[384]. Dans ce médaillon, représenté ci-contre, la clé du cabinet de Barbe-Bleue est l'image centrale.

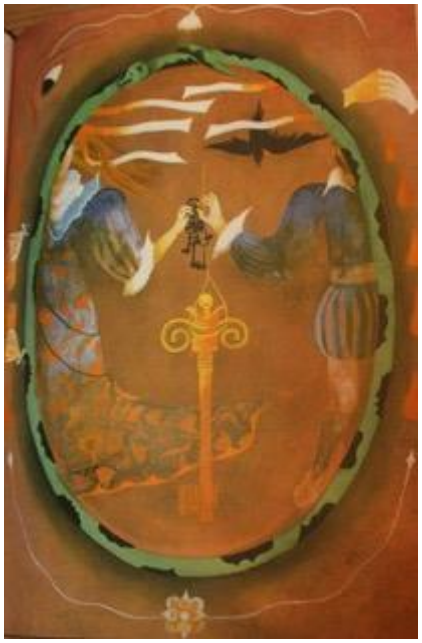

Figure 32 : Illustration de *Barbe bleue* par Edna Bednářová (Gründ, 1978)

[382] *Ibidem*, n. p.

[383] PERRAULT, Charles, « Riquet à la Houppe », *in Contes, suivi du Miroir ou la Métamorphose d'Orante, de La Peinture, poème et du Labyrinthe de Versailles*, Paris, éd. Gallimard, coll. Folio, préf. Jean-Pierre Collinet, 18 cm, 1981, p. 181.

[384] PERRAULT, Charles, AULNOY, Marie-Catherine Le Jumel de Barneville baronne d', *Contes*, Paris, éd. Gründ, ill. Eva Bednářová, 29 cm, 1978, 197p.

Droits d'auteur réservés.

L'album devient un nouveau mode de lecture du fait des va-et-vient perpétuels entre les messages du texte et ceux de l'image.

L'album : un nouveau mode de lecture

Avec l'arrivée de ce nouveau support, les modes de lecture évoluent. La lecture de l'album est une lecture mixte où se croisent et se chevauchent les informations données par le texte et celles que le lecteur découvre dans l'image. Lisible et visible sont mis en relation, de même que la matérialité du support, non moins importante. En effet,

> « Dans un album abouti, tout contribue à faire sens. Chaque élément est éclairé par la totalité et contribue à éclairer cette totalité, dans ce va-et-vient que la critique allemande appelle depuis le XIX^{ème} siècle le "cercle herméneutique". »[385]

Ce va-et-vient permet la grande dynamique de l'album, qui s'illustre dans les écarts et les jeux plus ou moins discrets entre la lecture et l'image. C'est pour cette raison que les formes courtes sont les plus utilisées dans les albums : elles maintiennent un rythme de lecture équilibré entre les deux modes d'expression. Le lecteur peut ainsi exécuter des rapprochements mais aussi construire, anticiper et rechercher du sens, que ce soit dans les images ou dans les passages textuels. L'album comporte un maximum d'une quarantaine de pages. Ainsi, on peut supposer, au vu du diagramme suivant, qu'après la fin de la Seconde Guerre mondiale, la très grande majorité des ouvrages publiés le sont. En effet, 694 éditions sur les 1550 recensées entre 1946 et 2014 comportent moins de quarante pages.

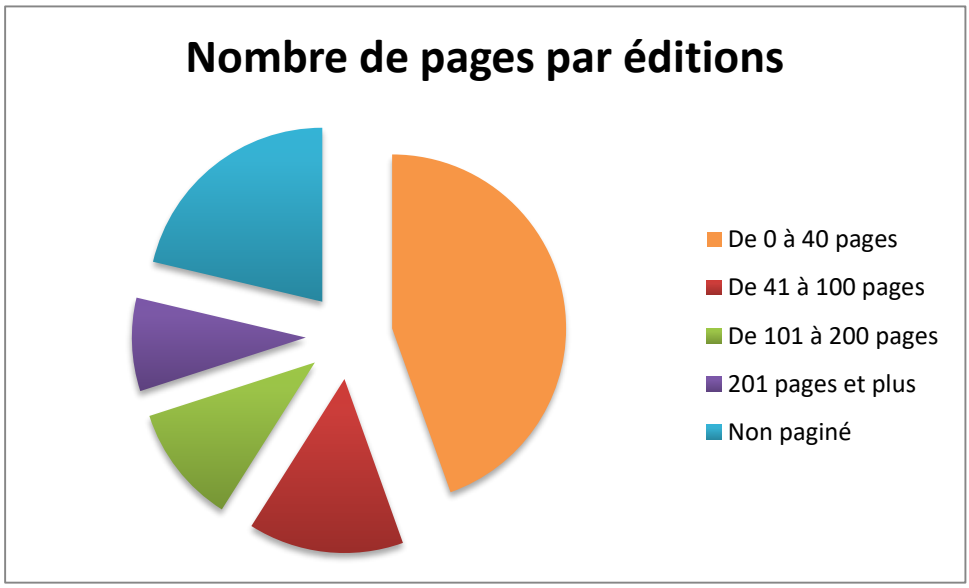

Figure 33 : Diagramme du nombre de pages par éditions entre 1946 et 2014

Outre l'implication de texte et d'image qui réclament tous deux une attention soutenue au lecteur – qui doit connaître et interpréter les codes de ces deux systèmes –, lire l'album, c'est également comprendre les matériaux qui le

[385] NIÈRES-CHEVREL, Isabelle, *Introduction à la littérature de jeunesse*, Paris, éd. Didier Jeunesse, coll. Passeurs d'histoire, 2009, p. 137.

Droits d'auteur réservés.

composent. La spécialiste de l'album, Sophie Van Der Linden, indique ainsi dès l'introduction de son ouvrage que

> « Lire un album, c'est aussi apprécier l'utilisation d'un format, de cadres, le rapport d'une couverture et des pages de garde à leur contenu, c'est également relier des présentations entre elles, décider d'un ordre de lecture sur l'espace de la page, placer en résonnance la poésie du texte et celle de l'image, goûter les silences de l'un vis-à-vis de l'autre … »[386]

Ainsi, il faut inclure dans cette lecture à la fois l'image, certes, mais aussi les pages de garde, de titres, les blancs, la pliure centrale, les différentes matières (surtout utilisées dans les albums à destination du premier âge pour la découverte des textures), le format, la couverture, *etc.* Généralement cartonnée, cette dernière est toujours illustrée, selon la norme en vigueur dans le monde du livre de jeunesse. Elle peut soit reprendre une image contenue dans l'ouvrage, soit proposer une nouvelle image. La reprise d'une illustration déjà intégrée au volume est la plus courante dans le cas des albums (contrairement aux romans). Elle permet d'insister sur un élément de l'histoire : le passage le plus marquant, ou tragique, ou bien le dénouement heureux. C'est le cas pour la version du *Petit Poucet*[387] illustrée par Michael Fiodorov dans la collection des Contes classiques chez Deux coqs d'or. Ici, l'illustration de la première de couverture reprend un détail d'une image pleine page : le moment où le Petit Poucet guide ses frères dans la forêt pour retrouver leur logis, après le premier abandon parental.

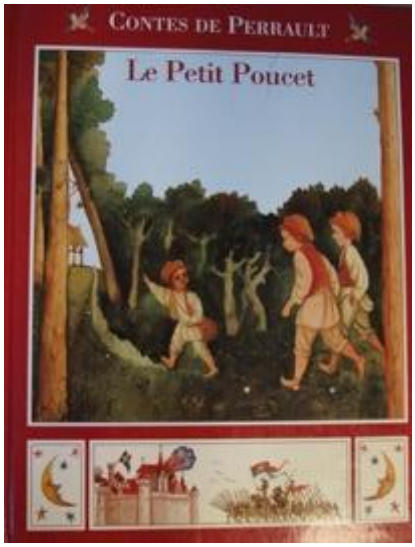

Figure 43 : Première de couverture du *Petit Poucet* illustré par Michael Fiodorov (Deux coqs d'or, 1994)

Figure 44 : Illustration du *Petit Poucet* par Michael Fiodorov (Deux coqs d'or, 1994)

La lecture de l'album est somme toute particulière. En effet, ce type de livre possède une double destination. Il s'adresse aussi bien à l'enfant, généralement non lecteur ou lecteur débutant, qu'au médiateur (souvent représenté par une autorité parentale ou familiale). Il s'agit alors

[386] VAN DER LINDEN, Sophie, *Lire l'album, op. cit.*, p. 8 – 9.

[387] PERRAULT, Charles, *Le Petit Poucet*, Paris, éd. Deux coqs d'or, coll. Contes classiques, ill. Michael Fiodorov, 30 cm, 1994, 28p.

Droits d'auteur réservés.

> « […] de captiver l'adulte qui lit à la place de l'enfant non lecteur, dans la famille ou à l'école, afin qu'il fasse le choix d'un ouvrage dont la lecture paraît prometteuse, à la fois attrayante et enrichissante. Cet adulte est également gratifié lorsque l'album, au-delà des compétences cognitives et culturelles de l'enfant, lui adresse des clins d'œil que lui seul est en mesure de décrypter. »[388]

Le lecteur de l'album est donc soit un enfant qui ne sait pas lire et qui va d'abord exploiter l'image, soit un véritable lecteur, qui sait déchiffrer les signes textuels et qui va se pencher sur le texte pour créer du lien avec l'image et inversement. Il va ainsi « trouver dans le texte l'un des possibles narratifs ouverts par les images »[389]. La double adresse n'est pas un phénomène nouveau. Pour Jacques Barchilon, elle date justement des *Contes* de Perrault, dans lesquels on retrouve un double niveau de lecture :

> « […] celui des enfants qui ne s'attachent qu'aux péripéties et des adultes qui recherchent les symboles profonds. »[390]

La lecture de l'album résulte ainsi d'un véritable paradoxe, puisqu'il est destiné aux plus jeunes et qu'il nécessite pourtant une double compétence de lecture, tant textuelle que picturale. Lire un album requiert une formation de lecteur, raison pour laquelle la présence d'un intermédiaire est d'abord nécessaire, le temps que l'enfant acquière les capacités indispensables pour en comprendre le contenu. Pour cette raison, l'album est souvent lu à haute voix, ce qui transparaît dans le texte.

> « Il est ainsi très fréquemment distribué sur l'espace de la page, en quelques courts passages appelés des "unités de souffle", c'est-à-dire d'une longueur correspondant à une expiration du lecteur. De plus, l'album a, dès ses origines, partie liée avec la culture de la petite enfance et notamment des *nursery rhymes*. S'appuyant sur l'oralisation de l'album, bien des auteurs contemporains tentent de retrouver le rythme et la poésie des comptines […] »[391]

Les *Contes* de Perrault ont un contenu particulièrement prédestiné à la forme qu'est l'album, de part leur rapport à l'oralité. Écrits d'après des "contes de vieilles", oraux et racontés lors de veillées, ces contes littéraires, réécrits par Charles Perrault et son fils, sont déclamés dans les salons précieux. L'oralité est bien présente dans ces historiettes, notamment par le biais des formules rituelles bien connues : « Tire la chevillette et la bobinette cherra »[392] dans *Le Petit Chaperon rouge*, « Anne, ma sœur Anne, ne vois-tu rien venir ? »[393] dans *La Barbe bleue* ou « Bonnes gens qui moissonnez, si vous ne dites pas que tous ces blés appartiennent à Monsieur le Marquis de Carabas, vous serez tous hachés menu

---

[388] ESCARPIT, Denise, *La Littérature de jeunesse, itinéraires d'hier à aujourd'hui*, Paris, éd. Magnard, 2008, p. 322.

[389] CHELEBOURG, Christian, *Les fictions de jeunesse*, Paris, éd. Presses universitaires de France, coll. Les littéraires, 2013, p. 29.

[390] ESCARPIT, Denise, *La Littérature de jeunesse, op. cit.* p. 323.

[391] VAN DER LINDEN, Sophie, *Lire l'album, op. cit.*, p. 48.

[392] PERRAULT, Charles, « Le Petit Chaperon rouge », *in Contes, suivi du Miroir ou la Métamorphose d'Orante, de La Peinture, poème et du Labyrinthe de Versailles*, Paris, éd. Gallimard, coll. Folio, préf. Jean-Pierre Collinet, 18 cm, 1981, p. 144.

[393] PERRAULT, Charles, « La Barbe bleue », *ibidem*, p. 153.

Droits d'auteur réservés.

comme chair à pâté. »[394] dans *Le Chat botté*. De nouveaux paramètres autres que le support interviennent dans la lecture de l'album via l'intermédiaire lecteur : sonorités, tonalités, effets de style tels que la théâtralisation, *etc.*

L'album nécessite de ce fait un lecteur actif, que ce soit dans le cas de la lecture à haute voix ou non. Il permet d'ouvrir à la réflexion et à l'esthétique par le biais du dialogue texte-image. Il s'agit d'une forme d'expression élaborée et complexe, puisque sa lecture est, pour Jeanine Despinette[395],

> « […] un acte de préhension globale de l'histoire illustrée, chaque image étant affectée par le contexte dans lequel elle paraît. »[396]

D'ailleurs, il est aujourd'hui connu et reconnu que la lecture d'album a un impact certain – et positif – sur le développement intellectuel des enfants, puisque l'album propose plusieurs champs d'exploration, celui de l'image et du langage, et qu'il parle de tout, sans tabous. Il aborde des sujets divers et difficiles, jusque-là tenus très à l'écart du jeune public et dont l'album contemporain va se saisir.

> « Un véritable album nous parle à la fois de lui-même, de l'humain et du monde. En proposant une modélisation de leurs rapports, l'album produit de la connaissance. Pour le lecteur, cette modélisation n'est pas une copie de la réalité, mais "la possibilité d'en organiser l'expérience". Chacun rôde ainsi, peu ou prou, son rapport à l'existence grâce aux albums. Les situations et les personnages expérimentaux créent ce dehors où notre dedans grimpe sur ses propres épaules. »[397]

L'album est ainsi devenu, tout particulièrement au XX^{ème} siècle, un objet porteur de sens permettant l'assimilation de nouvelles connaissances, ce qu'a bien compris Paul Faucher dans ses Albums du Père Castor.

L'exemple des albums du Père Castor

Après la Première Guerre mondiale naît un courant pédagogique international visant à définir de nouvelles méthodes éducatives qui favoriseraient la spontanéité créatrice de l'enfant. C'est le Mouvement d'Éducation nouvelle, porté en France par Célestin Freinet et Ovide Decroly, en Italie par Maria Montessori, en Suisse par Jean Piaget, mais aussi par John Dewey aux États-Unis, par Anton S. Makarenko en Union des Républiques Socialistes Soviétiques et par deux tchèques : Frantisek Bakulé et Ladislav Havranek. Entre 1921 et 1937, le libraire Paul Faucher adhère à ces théories, particulièrement aux thèses de Frantisek Bakulé, selon lesquelles l'enfant se construit lui-même grâce aux diverses interactions avec son environnement. Cette pédagogie propose une nouvelle conception à la fois de l'enfant et de son développement.

> « L'éducation nouvelle consiste vraiment en une attitude nouvelle vis-à-vis de l'enfant. Attitude faite de compréhension, d'amour, mais surtout attitude de respect. Attitude d'attente, de patience, attitude de la main délicate qui

---

[394] PERRAULT, Charles, « Le Chat botté », *Ibidem*, p. 159.

[395] Jeanine Despinette est critique littéraire et spécialiste de la littérature de jeunesse.

[396] PERROT, Jean (dir.), *Jeux graphiques dans l'album pour la jeunesse (Actes du congrès international organisé par le Laboratoire de recherches sur le jeu et le jouet de l'Université Paris-Nord en 1988 sous la direction de Jean Perrot)*, Paris, éd. CDRP de l'Académie de Créteil, Université Paris-Nord, 1991, p. 75.

[397] MERCIER-FAIVRE, Anne-Marie, PERRIN, Dominique (dir.), *Christian Bruel, auteur-éditeur, une politique de l'album. Du Sourire qui mord à Être éditions (1976-2011)*, Paris, éd. Cercle de la librairie, 2014, p. 130-131.

Droits d'auteur réservés.

> n'ose ni ouvrir un bouton de fleur, ni déranger le bébé au cours de ses premières expériences, ni aussi bien l'écolier au cours de ses premiers travaux. Attitude d'acceptation de l'enfance comme une période nécessaire dans le devenir de l'homme. »[398]

Cette mouvance pédagogique est révolutionnaire et amorce les réformes qui vont avoir lieu dans le monde éducatif à la fin des années 1980. L'enfant est placé au centre des attentions, non dans le but de lui faire plaisir, mais pour l'aider dans sa découverte du monde, servant ainsi son développement.

Le mouvement prend son essor dans les années 1920. Adolphe Ferrière, célèbre pédagogue suisse et membre fondateur de l'éducation nouvelle explique cet élan en quatre points :

> « a) mécontentement à l'égard de l'ancienne école […] ;
> b) désir de préparer les enfants et les adolescents à la vie d'aujourd'hui ;
> c) progrès de la science et en particulier de la psychologie de l'enfance […] ;
> d) Enfin comme je l'ai montré, les essais de centaines d'instituteurs des écoles publiques ont formé la base solide sur laquelle on a pu construire l'école nouvelle. »[399]

Paul Faucher, devenu membre à part entière du groupe indique qu'

> « Il n'était question que "d'activité spontanée", de "self government", "d'écoles actives", "d'Arbeitschule", de "libération de l'enfant". »[400].

En 1927, il devient directeur de la collection "Éducation" chez Flammarion et fonde le Bureau français d'éducation nouvelle. Sa rencontre, la même année, avec Frantisek Bakulé au congrès de la Ligue internationale d'éducation nouvelle, est décisive : se dessine alors un projet éditorial de grande envergure ! Il explique :

> « Toute action de propagande que j'avais menée jusque-là fut brusquement dépouillée pour moi de tout intérêt et je cherchai dès lors à toucher les enfants eux-mêmes, en leur apportant des ferments de libération et d'activité par le seul moyen qui était à ma portée, par le livre – pour autant qu'on pouvait charger le livre d'une telle mission. Il devait être possible de mieux adapter les livres aux intérêts, aux capacités des enfants, en s'appuyant sur les données de la psychologie et de la pédagogie nouvelle. »[401]

Son but avoué est de mieux adapter les livres aux intérêts des enfants et de leur apporter des activités à la fois ludiques et pédagogiques. Cette même année 1927, il crée ainsi les Albums du Père Castor, édités par Flammarion. Michèle Piquard explicite cette création dans *L'édition pour la jeunesse en France de 1945 à 1980* :

> « Paul Faucher, encouragé par un petit groupe d'écrivains et par quelques amis éducateurs, élabore un programme d'édition sous la forme de catalogue anticipé, pensant ainsi retenir plus facilement l'attention d'un éditeur éventuel. Ce catalogue était précédé d'un exposé de principes assez nouveaux

---

[398] DELBARD, Claire, *Le Père Castor en poche (1980-1990) ou comment innover sans trahir ?*, Paris, éd. L'Harmattan, 2007, p. 28.

[399] *Ibidem*, p. 26.

[400] PIQUARD, Michèle, *L'édition pour la jeunesse en France de 1945 à 1980*, Villeurbanne, éd. Presses de l'Enssib, coll. Références, 2004, p. 37.

[401] *Ibidem*, p. 38.

Droits d'auteur réservés.

> pour l'époque. Il détaillait les qualités qu'on doit exiger des livres pour enfants et présentait une centaine de sujets, répartis en une quinzaine de rubriques. Il lui valut les offres de deux éditeurs, qui n'eurent pas de suite. Paul Faucher restreint alors ses ambitions et décide de « commencer par le commencement, de donner le goût de la lecture aux petits et de le faire naître chez les enfants qui n'aimaient pas lire ou qui lisaient mal », avec comme principe de ne plus offrir des « albums lourds, épais, cartonnés, d'un goût douteux, de peu de pages, répondant à des exigences artistiques scrupuleuses, et cependant d'un prix bas, afin de toucher le plus d'enfants possible (…). C'est parce qu'ils apportaient des jeux constructifs aux enfants que ces albums furent placés sous le signe d'un animal voué d'instinct à la construction : le castor. »[402]

Ces albums emplis de jeux typographiques sont une véritable révolution dans la littérature de jeunesse. En plus d'être extrêmement lisibles et faciles à prendre en main, les nombreuses interactions entre le texte et l'image facilitent l'apprentissage de la lecture. Ces images, très différentes des œuvres d'art présentes dans les lourds albums cartonnés, malgré leur caractère esthétique sans équivoque, suscitent un fort lien affectif entre l'enfant et l'objet livre. Le plaisir de la relecture, du à tous les détails précédemment cités est en effet un élément important à prendre en compte. Paul Faucher explique lui-même que

> « Pour l'enfant, l'album n'est pas seulement une histoire, c'est un objet affectif. Les images agissent avec tant de force sur sa sensibilité qu'elles se fixent dans son inconscient d'une façon ineffaçable. Elles doublent le pouvoir magique de la lecture, qui fait entrer l'enfant dans un monde étranger à ce qui l'entoure. Si l'album réunit toutes les qualités voulues, il sera lu et relu inlassablement. L'enfant s'empare du thème de l'histoire, le vit, le joue, le plie aux nécessités de sa vie intérieure. Il voue alors une véritable affection à l'album, objet de tant de découvertes et de satisfactions. Et il y a beaucoup de chances pour que cette expérience fasse naître chez lui le goût durable de la lecture. Mais si l'album ne lui apporte rien, déçoit sa curiosité, si les images sont laides, si les difficultés de lecture l'empêchent de franchir le seuil de l'histoire, cela fera pour le livre un lecteur de perdu. »[403]

Paul Faucher, avec les Albums du Père Castor, créés dans une volonté pédagogique, propose une nouvelle conception de l'album :

> « L'album n'est plus un cadre rigide mais une forme souple, une glaise transformable à volonté pour le plaisir de son lecteur : grand format, pages démesurées, jeux typographiques, peu de pages, mais davantage de liberté. »[404]

Ce que Faucher appelle les "albums-étincelles" doivent mettre en avant la spontanéité et la curiosité de l'enfant. L'intérêt pour ces ouvrages est permis par la transformation du texte et de l'image, qui sont tous deux simplifiés et esthétisés. Avec les Albums du Père Castor, il souhaite développer la force de caractère et les ressources propres de l'enfant, son sens de la justice, ses valeurs humanistes et sa conscience de la finitude humaine. Les ouvrages sont créés en réponse à une

---

[402] *Ibidem*, p. 38-39.

[403] DELBARD, Claire, *Le Père Castor en poche, op. cit.*, p. 31.

[404] PRINCE, Nathalie, *La littérature de jeunesse, Pour une théorie littéraire (2ème édition)*, Paris, éd. Armand Colin, 2010, p. 58.

Droits d'auteur réservés.

véritable mission éducative. Pour cela, ils sont extrêmement riches et variés en terme de contenu, facilement assimilable. Comme indiqué précédemment, le format est maniable, souvent à l'italienne, avec une mise en page très libre et une couverture souple.

C'est sous cette forme que naissent les premiers albums de la collection des Albums du Père Castor en 1931 : *Je fais mes masques*[405] et *Je découpe*[406] chez Flammarion, bien vite suivis par de multiples albums de coloriage dans les années 1930 et par des fictions dont les illustrations sont réalisées par de nombreux artistes tels que Féodor Rojankovski. Ces derniers, à l'instar de Paul Faucher, ont compris l'intérêt de laisser l'enfant expérimenter l'image par le biais des espaces disponibles sur la page : les marges, les contours, les vides et les pleins. Ses illustrateurs sont tous issus de divers milieux et pays, dont la Pologne, l'URSS et la Tchécoslovaquie. Ils sont majoritairement influencés par le cubisme et le constructivisme russe. Dessinent pour lui Nathalie Parain, Féodor Rojankovski, Ivan A. Bilibine, E. F. Calvo, *etc.* Ainsi, comme l'indique Sophie Van Der Linden :

> « Les Albums du Père Castor naissent d'une expérience de libraire et de pédagogue. S'appuyant sur les récents travaux en psychologie et en pédagogie, l'éditeur vise une lecture active. Les mises en page des Albums du Père Castor manifestent une réelle prise en compte de l'espace visuel du livre et le statut de l'image y est affirmé : « Il faut donc s'ingénier à employer l'image dans la plénitude de ses pouvoirs », déclare Paul Faucher. Bien distinguée de l'illustration, l'image d'album, formidablement maîtrisée par des artistes comme Nathalie Parain ou Féodor Rojankovski, s'élabore en un langage formel d'une grande efficacité et dans une relation au texte inventive. »[407]

Tout cela va faire le grand succès des Albums du Père Castor. Sous la tutelle de Paul Faucher, 80 titres sortent entre 1932 et 1939, en contraste total avec les productions de l'époque. D'abord accueillis avec réserve dans les librairies et les bibliothèques, les albums séduisent rapidement les maîtres d'écoles qui les adoptent comme livres de lecture courante. Finalement,

> « Dès 1936, ce fut ce qu'on appelle un grand succès de librairie. Les albums du Père Castor étaient connus en France et traduits à l'étranger. Le plus inattendu fut leur succès massif auprès du public américain, dont le goût paraissait le plus éloigné de nos images et de nos textes. »[408]

Ce succès s'explique par l'adéquation et l'adaptation réalisées entre la forme et son contenu. Paul Faucher développe longuement cette idée en trois points qui sont pour lui essentiels : l'adaptation de cette forme et de ce contenu à l'enfant, au livre et à la lecture, comme l'explique si bien Claire Delbard dans son ouvrage sur le Père Castor : *Le Père Castor en poche (1980-1990) ou comment innover sans trahir ?* :

---

[405] FAUCHER, Paul, *Je fais mes masques*, Paris, éd. Flammarion, coll. Albums du Père Castor, ill. Nathalie Parain, 1931, 37 cm, n. p.

[406] FAUCHER, Paul, *Je découpe*, Paris, éd. Flammarion, coll. Albums du Père Castor, ill. Nathalie Parain, 1931, 24 cm, n. p.

[407] VAN DER LINDEN, Sophie, *Lire l'album*, Le Puy en Velay, éd. L'atelier du poisson soluble, 2006, p. 16.

[408] PIQUARD, Michèle, *L'édition pour la jeunesse en France, op. cit.*, p. 38-39.

Droits d'auteur réservés.

> « 1. Pour l'enfant ; Il y a un besoin fondamental de sécurité affective de l'enfant autant que de sécurité matérielle : le livre peut y contribuer en veillant à être proche d'une réalité qui n'effraie pas l'enfant. Ce dernier a besoin de tester lui-même et de faire seul œuvre personnelle les activités proposées doivent être accessibles et réalisables par les enfants eux-mêmes. L'enfant a besoin de penser par lui-même, d'exprimer librement ses goûts, ses idées, ses jugements […].
>
> 2. Pour le livre : Il faut donner les moyens à l'enfant de s'épanouir et de s'élever quelquefois, même comme substitut à un milieu défaillant. Le livre se présente alors comme la forme sécurité quand l'enfant ne l'a pas reçue dans son environnement proche et son milieu familial : il n'est alors pas étonnant que l'on recherche des images claires, sans ambiguïté et rassurantes pour l'enfant. Le plus grand soin sera apporter au rapport du texte et de l'image. Le but assigné est de transmettre « une vision claire et sensible de la réalité ». On a depuis remis en question cette façon de voir la nature et son merveilleux, mais force est de constater qu'elle fonctionne toujours auprès des enfants, même si elle peut apparaître comme datée et tributaire de son époque de naissance.
>
> 3. Pour la lecture : Paul Faucher insiste sur les difficultés non pas de maîtrise du mécanisme de décodage de la lecture, dans un pays où l'orthographe n'est pas phonétique, mais repose sur les difficultés de compréhension. Il considère que pour que le plaisir de la lecture soit possible, il faut que le texte soit court, aéré, présenté dans une typographie lisible et avec un vocabulaire précis mais facile et qui ne heurte pas de la lecture. Les images sont là pour soutenir l'effort de compréhension. »[409]

Pour donner ce goût de la lecture, Paul Faucher propose des sujets intéressants et de qualité. Il aplanit les difficultés du texte en travaillant le style et le vocabulaire. Il travaille également sur l'image, attractive et séduisante, qui a pour but d'expliciter et de prolonger le texte imprimé à l'aide de caractères typographiques choisis selon les capacités visuelles de l'enfant. C'est le cas dans la version du *Chat botté*[410] de 1955 publié dans la collection des Albums du Père Castor chez Flammarion. On y retrouve le texte intégral, à l'exception des moralités, avec plusieurs changements de ponctuation destinés à faciliter la lecture. Le texte, très délié et aéré, comporte certes des expressions difficiles d'accès pour de jeunes enfants, mais les illustrations, tantôt en couleur, tantôt en noir et blanc, permettent une excellente compréhension du conte. Elles illustrent tous les temps de l'histoire, du partage des biens du meunier à la confrontation entre l'ogre et le chat, en passant par le don du produit de sa chasse au roi du pays voisin, souvent oublié dans les illustrations. Elles se répondent d'ailleurs de gauche à droite, d'un côté le chat botté partant à la chasse sous le regard sceptique de son jeune maître et de l'autre le félin en pleine chasse, ou encore le chat menaçant les paysans à l'aide de la formule rituelle[411] avant le passage de son maître, et ces derniers acclamant le marquis de Carabas.

[409] DELBARD, Claire, *Le Père Castor en poche*, *op. cit.*, p. 53-54.

[410] PERRAULT, Charles, *Le Chat botté, conte de Charles Perrault*, Paris, éd. Flammarion, coll. Les Albums du Père Castor, ill. Pierre Belvès, in-16 oblong, 1955, n.p.

[411] « Bonnes gens qui fauchez, si vous ne dites au roi que le pré que vous fauchez appartient à M. le marquis de Carabas, vous serez tous hachés menu comme chaire à pâté. » *Ibidem*, n. p.

Figure 45 : Illustration du *Chat botté* par Pierre Belvès (Flammarion, coll. Les Albums du Père Castor, 1955)

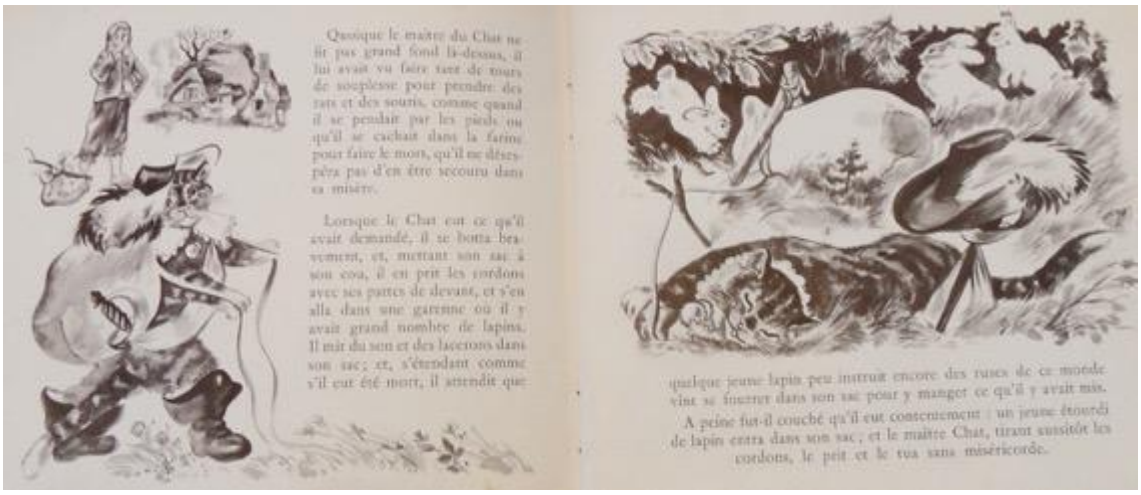

Figure 45 : Illustration du *Chat botté* par Pierre Belvès (Flammarion, coll. Les Albums de Père Castor, 1955)

Figure 46 : Illustration du *Chat botté* par Pierre Belvès (Flammarion, coll. Les Albums de Père Castor, 1955)

Les illustrations de Pierre Belvès, qui illustre une cinquantaine d'albums pour le compte de Paul Faucher, à l'encre de Chine ou en couleur sont marquées par les nombreux costumes folkloriques dont il habille ses personnages. Le chat a ainsi un grand chapeau à plume, un col de dentelle et une large ceinture supportant le poids de l'épée qu'il porte au côté, contrairement au *Chat botté*[412] de Gérard Franquin, publié en 1979 dans la même collection. Le chat noir ne porte ici que de grandes bottes marron, très sobres. L'image réalisée à l'aquarelle est étalée sur les trois quarts de la double page, comme on peut le voir avec cet exemple représentant la rencontre avec l'ogre, d'une taille démesurée par rapport au chat.

[412] PERRAULT, Charles, *Le Chat botté*, Paris, éd. Flammarion, coll. Albums du Père Castor, ill. Gérard Franquin, 18 x 21 cm, 1979, 23p.

Droits d'auteur réservés.

Figure 34 : Illustration du *Chat botté* par Gérard Franquin (Flammarion, coll. Les Albums du Père Castor, 1979)

Au total, Paul Faucher aura publié 320 titres dans la collection des Albums du Père Castor. En 1946, il ouvre l'Atelier du Père Castor, un centre de recherche biblio-pédagogique. C'est là qu'il définit, avec l'aide de ses illustrateurs et des pédagogues de l'Éducation nouvelle, les caractéristiques de ses albums résolument modernes. Ainsi, après observation de plusieurs enfants, il préfère un format plus large que haut pour la très grande majorité des créations de l'Atelier, éditées dans la collection des Albums du Père Castor. Tous les choix sont dictés par les besoins des enfants ; couverture souple, ouverture à 180° grâce aux cahiers (toujours multiples de 12 pour éviter les pertes à l'impression) cousus ou piqués. Cette invitation à la liberté via l'ouverture totale du livre rendu ainsi possible,

> « […] c'est pour offrir des illustrations de taille suffisante et pour rendre possible l'utilisation des panoramas sur les doubles pages qu'il choisit ce format plus large ; il facilité également la gestion de l'empan visuel pour l'enfant et la gestion des blancs tournants. En effet, plus la ligne sera courte et plus le blanc autour sera important, plus la lecture de la ligne sera facile pour l'enfant. C'est dont plus facile avec un format en largeur plutôt qu'en hauteur. L'empan visuel grandit avec l'enfant et c'est aussi le choix de la typographie qui l'aidera dans sa lecture. »[413]

L'Atelier dirigé par Paul puis par son fils François Faucher après son décès en 1967 s'intéresse au mouvement de l'enfant et à sa physiologie[414], à l'éducation par le biais des images et aux problèmes de lecture, ainsi qu'à

> « […] ce qu'on pourrait appeler la pré-éducation des capacités générales des enfants. Pré-éducation qui leur permettrait de dominer l'acquisition des connaissances instrumentales (lecture, écriture, calcul) et d'être toujours placés à la hauteur de l'obstacle. »[415]

Avec ses albums, son atelier pédagogique et son école, ouverte en 1947 afin de tester les réactions des enfants aux ouvrages et d'appliquer les préceptes

[413] DELBARD, Claire, *Le Père Castor en poche*, *op. cit.*, p.69.

[414] C'est-à-dire aux interactions de l'enfant avec son environnement.

[415] DELBARD, Claire, *Le Père Castor en poche*, *op. cit.*, p. 59.

Droits d'auteur réservés.

idéologiques de la pédagogie active, Paul Faucher propose aux enfants des ouvrages adaptés à leurs besoins. Inscrits dans un projet éducatif et éditorial, les livres novateurs mettent en scène des histoires animalières ou des contes issus de la tradition populaire ou littéraire (comme l'indique l'album du *Chat botté* de 1979 sur sa page de titre : « Conte de Charles Perrault ». Il systématise par ailleurs la formule du singleton : un conte, un livre, mieux adaptée aux petits albums souples de peu de pages. En faisant du livre un outil de libération de l'enfant, Paul Faucher et ses collaborateurs ont ouvert la voie à un dialogue entre le texte et l'image, devenus insécables, et à la démocratisation de l'album, qui devient de plus en plus important dans la deuxième moitié du siècle.

L'OMNIPRESENCE DES ALBUMS A PARTIR DES ANNEES 1950

La multiplicité des éditions

L'épanouissement de l'album correspond au contexte historique, institutionnel et socioculturel français. À la fin de la Seconde Guerre mondiale, les éditions des *Contes* de Perrault qui étaient restées relativement faibles pendant le conflit (entre 4 et 10 publications à l'exception des années 1941 et 1944 (respectivement 27 et 18 ouvrages), se redressent lentement. Cela s'explique par la fin du conflit et par la reprise progressive des activités (dont la production de papier), ainsi que par les nombreuses avancées dans le domaine de la psychologie, de la psychanalyse et de la pédagogie. Les experts découvrent en effet que l'enfant est un individu capable d'éprouver du plaisir lors de jeux et de lectures. Avec ces nouvelles avancées, l'album s'impose comme un support privilégié. Il est en effet le miroir de l'évolution sociétale et s'érige comme porte-parole de cette évolution. L'album contemporain, suite aux évènements de mai 1968, a la volonté de briser les tabous et de répondre aux questions que se posent les enfants sur la différence, la mort, la vie, l'exclusion, le sexisme, l'homosexualité, le handicap, le racisme, la maladie, *etc*. Le problème de l'inceste est également soulevé. Ainsi, *Peau d'Âne* qui, entre 1914 et 1945 était relativement peu présent au sein des éditions, prend plus d'ampleur au début des années 1970.

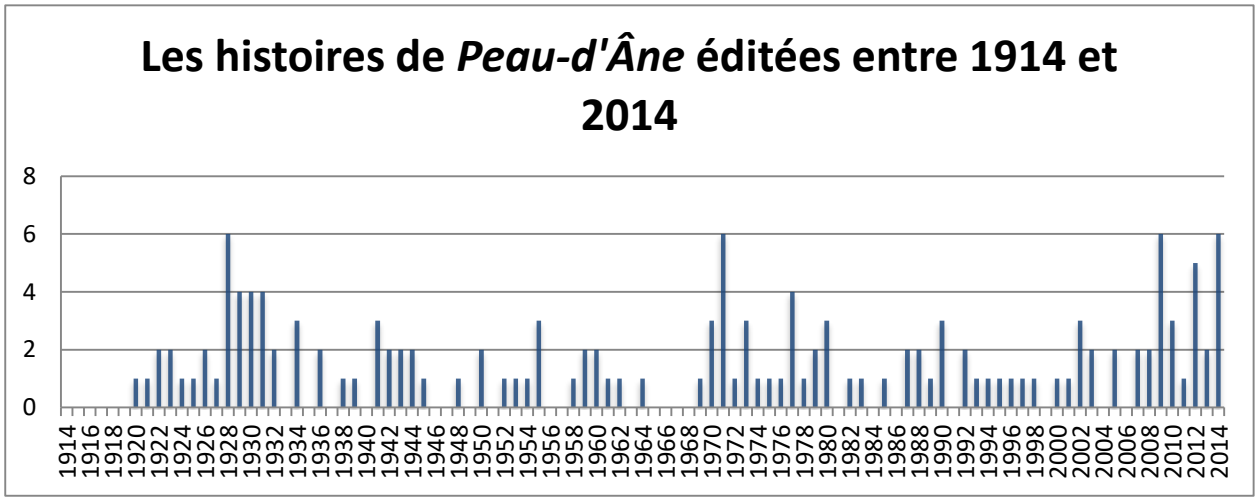

Figure 35 : Graphique des histoires de *Peau d'Âne* éditées entre 1914 et 2014

Droits d'auteur réservés.

Le nombre d'éditions de contes est quant à lui monté en flèche. S'il y a eu près de 285 livres de contes de fées intégrant quelques histoires (ou la totalité) des *Contes* de Perrault entre 1914 et 1945, ils sont 658 entre 1946 et 1979, soit plus du double, et plus de 974 entre 1980 et 2014 (Cf. Figure 39)

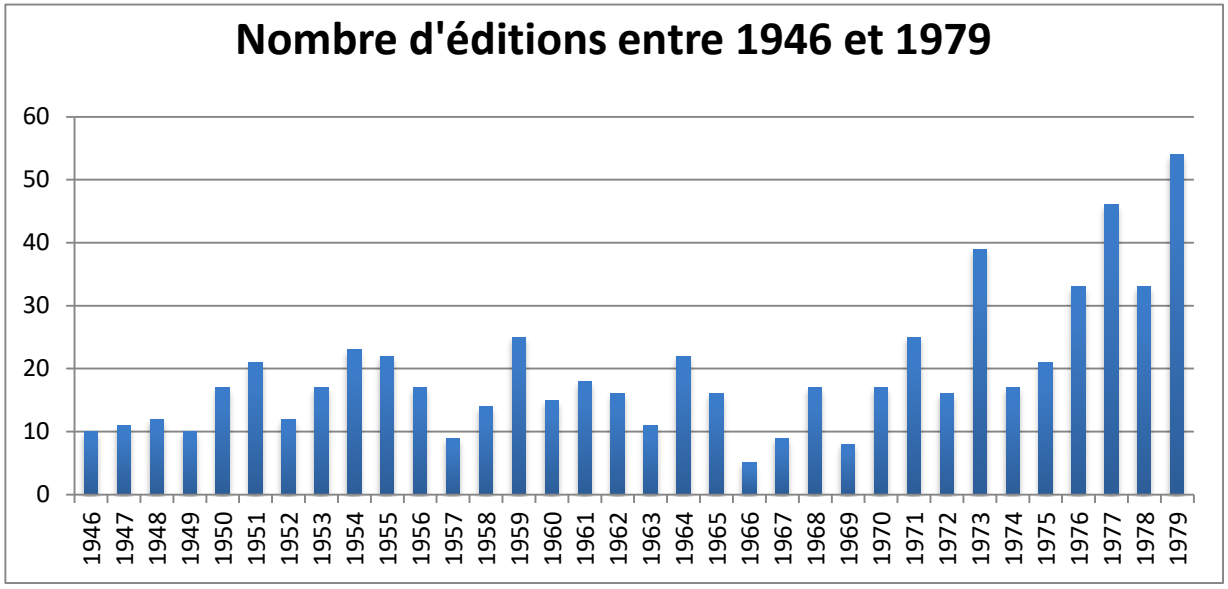

Figure 36 : Graphique du nombre d'éditions parues entre 1946 et 1979

Cette abondance éditoriale est liée au contexte tant du marché du livre qu'économique : la France est entrée dans une société de consommation, et plus encore, dans une société de loisirs où l'enfant a changé de place. Le petit lecteur a évolué dans son statut : l'enfant devient un marché à part entière, tant dans l'édition scolaire que pour celle de loisirs et de récréation, ou pour de nombreux autres types de produits.

Alors que dans la première période, comme au siècle précédent, les contes étaient surtout proposés en recueils, ils sont, à partir des années cinquante, au deux tiers proposés sous forme d'albums ou de singleton ne regroupant qu'un ou deux contes (trois au maximum). Les recueils sont un mode de représentation ancien qui ne paraît plus adapté aux jeunes enfants, après le passage de l'éducation nouvelle et des nouvelles théories sur l'éducation. Lourds et peu pratiques malgré leurs nombreuses planches illustrées qui en font avant tout des livres d'art, « ils sont destinés à des lecteurs autonomes et expérimentés »[416]. Les albums, quant à eux, surtout depuis la systématisation de la formule "un conte : un livre" de Paul Faucher dans les années 1930, sont devenus le format privilégié des enfants.

> « Ce mode d'édition, qui nous paraît aujourd'hui aller de soi, est largement une invention du XX^{ème} siècle. »[417]

Plus maniables, plus légers, ils sont ainsi préférés par les plus jeunes, en raison également de leur faible nombre de pages, qui évite ainsi la peur présente chez bon nombre d'enfants de ne pas réussir à terminer les ouvrages volumineux. En effet,

[416] NIÈRES-CHEVREL, Isabelle, *Introduction à la littérature de jeunesse*, Paris, éd. Didier Jeunesse, coll. Passeurs d'histoire, 2009, p 74.

[417] *Ibidem*, p. 75.

Droits d'auteur réservés.

la très grande majorité des éditions de *Contes* de la période font moins d'une quarantaine de pages, comme nous l'avons évoqué précédemment (Cf. Figure 42).

Nombre de pages	Nombre d'ouvrages
0-40	292
41-100	52
101-200	62
201 et plus	49
Non paginé	121

Figure 37 : Tableau du nombre de pages des ouvrages édités entre 1946 et 1979

Les conditions de production de ces albums résultent d'une intensification de la concentration éditoriale dans l'immédiat après-guerre, comme nous avons pu le constater avec la création de multiples maisons d'édition. La scolarisation massive joue également un rôle dans le développement du marché des livres scolaires. De plus, le baby-boom survenu lors de la reconstruction entraîne une croissance démographique forte et dynamique qui a des conséquences sur les livres scolaires et de loisir. L'avènement de la société de consommation dans les années soixante induit un bouleversement tant de la définition même du livre que de son mode de consommation. En effet, alors que le livre a une dimension commerciale particulière au XIX^{ème} siècle (il est porté par les grandes maisons d'édition, mais son coût ne rend sa possession qu'accessible aux plus aisés – à l'exception, bien sûr, des livrets de colportage et autres livres bleus distribués entre autre par les imprimeries d'Épinal-), il devient au XX^{ème} siècle un objet de consommation à part entière. Le livre, grâce à la réduction des coûts de production, est « pensé pour un usage éphémère appelant le renouvellement de l'offre afin de satisfaire la demande »[418]. C'est pour cette raison qu'il devient si peu cher : les éditions G. P. passent ainsi de 90 francs en 1947 à 20 francs en 1952, Hachette de 300 francs en 1950 à 1,50 nouveaux francs au début des années 1960 et les éditions Bias de 90 francs (1950) à 3 francs en 1963.

Si une nouvelle conception de l'album arrive en France avec *Max et les Maximonstres*[419] de Maurice Sendak en 1967, qui autorise la figuration d'un inconscient enfantin, cette voie est largement suivie après les évènements de mai 1968. Le mouvement contestataire qui lutte contre les inégalités du système éducatif affiche d'une part l'existence d'une jeunesse déterminée, et de l'autre les besoins et attentes de cette même jeunesse, dont la majorité est toujours scolarisée. En effet, les années soixante ont vu se prolonger l'âge de la scolarité, qui s'étend alors de 2 à 16 ans. Face au prolongement de la durée des études, la demande en livres pour enfants se fait de plus en plus forte. La population et les pouvoirs publics se sont aperçus de l'intérêt de la lecture, même chez les plus jeunes.

> « Les études psychologiques, socioculturelles et statistiques aboutirent à des conclusions chocs : la lecture des tout-petits est tout d'abord un gage de

[418] MERCIER-FAIVRE, Anne-Marie, PERRIN, Dominique (dir.), *Christian Bruel, auteur-éditeur, une politique de l'album. Du Sourire qui mord à Être éditions (1976-2011)*, Paris, éd. Cercle de la librairie, 2014, p. 19.

[419] SENDAK, Maurice, *Where the Wild Things are* , New-York, éd. Harper & Row, 1963, version française : *Max et les Maximonstres*, Paris, éd. L'école des loisirs, 1967.

Droits d'auteur réservés.

> succès dans leur scolarité et augmente considérablement leurs chances dans la vie. »[420]

Les illustrations elles-mêmes ne sont plus considérées comme néfastes et simplement décoratives, mais éclairent désormais le texte, selon les nouvelles découvertes dans le domaine de l'enfance et de la lecture. Le mouvement de mai 68 permet aussi de bousculer les idées reçues : on assiste à la fin de la séparation des sexes (la mixité des écoles date de 1969), ou à la fin de l'interdiction de traiter des sujets graves avec les enfants, autrefois réservés aux livres pour adultes. Il s'agit d'un rejet total des conceptions anciennes de la littérature pour la jeunesse, au profit d'un renouvellement des formes et des thèmes.

Dans ce grand chamboulement, le conte reste présent. Les évènements vont en effet permettre une certaine prise de conscience du rôle du conte et de son intérêt pour la jeunesse, comme nous avons pu le voir précédemment[421]. Ces derniers sont ainsi remplacés dans leur contexte historique, social et littéraire. M. De Courcy explique dans *Le Livre populaire aux XIX^{ème} et XX^{ème} siècles* que

> « Depuis cette date, on a commencé en France à remplacer le texte dans son contexte, à considérer le conte comme une réalité sociale, une manifestation de l'oralité, et donc à le traiter, non plus comme un texte abstrait et désincarné dont seul le contenu, et parfois la forme linguistique seraient dignes d'attention, mais comme émanent d'une personne vivante, parlant à d'autres personnes vivantes, commune un moment de l'oralité unique, fugitif et toujours recommencé. »[422]

C'est pour cette raison que l'on commence à trouver, après mai 68, tant d'ouvrages critiques sur les *Contes*, inscrits dans l'histoire (particulièrement dans la fameuse querelle des Anciens et des Modernes) ou dans le courant littéraire de la mode des contes de fées et de la littérature précieuse. En ce qui concerne l'album, on trouve à partir de ces années des préfaces adressées aux enfants qui expliquent non seulement l'histoire sensationnelle de ces récits qui ont traversé le temps, mais rassurent aussi sur les « méchants » de l'histoire. Ces préfaces sont souvent réalisées sans l'aide d'historiens. C'est le cas par exemple pour l'édition de Litode 1988, illustrée par Monique Gorde et dont les textes sont adaptés par Claude Lanssade :

> « Chers lecteurs,
>
> Qui ne connaît pas les contes de Perrault ! Qui n'a jamais lu ces histoires fantastiques où s'affrontent bons et méchants, princes et sorcières, ogres et innocents !
>
> Depuis 1710, date de parution du premier recueil complet des contes de Perrault, de nombreuses éditions ont vu le jour. Traduits dans toutes les langues, adaptés au cinéma, au théâtre, à la télévision, ces petits récits fabuleux sont comme autant de chefs-d'œuvre impérissables.

---

[420] ESCARPIT, Denise, *La Littérature de jeunesse, itinéraires d'hier à aujourd'hui*, Paris, éd. Magnard, 2008, p. 19.

[421] Cf. deuxième partie "La censure et la littérature de jeunesse : quand l'état, l'école et la critique s'emparent des contes".

[422] Association nationale pour la formation et le perfectionnement professionnel dans les métiers de l'édition France, *Approche 85 : Le livre populaire aux XIX et XX siècles*, Paris, éd. Asfored, 1985, p. 29.

Droits d'auteur réservés.

> Tous les lecteurs ont tremblé devant la fureur de l'ogre du Petit Poucet et la férocité de Barbe Bleue. Ils ont plaint Cendrillon, à qui sa belle-mère fait exécuter les plus pénibles besognes. Ils ont admiré l'astuce du Chat Botté et ils ont détesté le méchant loup qui veut croquer le Petit Chaperon rouge.
>
> En n'atténuant pas le caractère diabolique de certains personnages, Charles Perrault a parfaitement utilisé et respecté les traditions orales populaires. Certes, les méchants sont très nombreux, mais les atrocités qu'ils commettent ne font pas vraiment peur. On n'y croit pas, et l'on finit par en rire. » [423]

Signée « L'éditeur », la préface s'adresse tant aux enfants qu'aux adultes-médiateurs, pour qu'ils puissent expliquer non seulement la bonne fortune de ces contes, mais aussi les aspects psychologiques des contes, notamment en ce qui concerne les antagonistes des contes.

La décennie suivante marque une étape majeure pour l'album, à savoir l'élargissement de son lectorat. Isabelle Nières-Chevrel explique que

> « […] l'ouverture […] vers des lecteurs plus âgés, le profond renouvellement de l'invention graphique, la mise en œuvre d'une réflexion sur les matériaux du livre (format, typographie, couleurs, papiers), tout cela fut une révélation pour bien des adultes. »[424]

Cette ouverture permet notamment une reconnaissance de l'album par le milieu de la critique, reconnaissance qui va culminer en 1990 lorsqu'il est légitimé par l'institution scolaire. En effet, le Ministère de l'Éducation nationale intègre les albums aux listes d'œuvres de littérature de jeunesse et aux accompagnements des programmes, que ce soit pour les classes de collège ou de primaire.

> « Cette reconnaissance est doublement importante. Elle empêche désormais de réserver l'album aux plus jeunes, puisqu'on le destine aussi aux enfants écoliers et aux adolescents collégiens. On reconnaît aussi que cette forme d'expression et de lecture nécessite des compétences multiples quant à l'approche complexe et diverse de l'image et du texte, voire une culture jusqu'alors sous-estimée. »[425]

Depuis longtemps déjà, les contes sont une matière privilégiée pour ce type de support, du fait de la richesse des productions et des facilités éditoriales (absence de droits d'auteur, réécriture facile, *etc.*). L'album, qu'il soit novateur ou non est courtisé dans le début des années 2000 par des éditeurs qui souhaitent tous disposer d'une collection d'albums. Le mouvement de contestation de 1968 va cependant avoir un effet sur ces productions, bien qu'il soit décalé dans le temps et ne "frappe" de plein fouet les *Contes* de Perrault que dans les années 1980. Cette "lame de fond", selon l'expression de Claire Delbard, entraîne « de profondes modifications de contenus dans la fiction et de formes graphiques dans la présentation de l'album » [426]. Adaptations, réécritures, vont ainsi être monnaie courante dans les années 1980 et 1990, de même que les nouvelles formes

---

[423] PERRAULT, Charles, LANSSADE, Claude (ad.), *Les plus beaux contes de Perrault*, Paris, éd. Lito, ill. Monique Gorde, 28 cm, 1988, 187p.

[424] PERRIN, Raymond, *Littérature de jeunesse et presses 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, éd. L'Harmattan, 2007, p. 181.

[425] *Ibidem*.

[426] DELBARD, Claire, *Le Père Castor en poche (1980-1990) ou comment innover sans trahir ?*, Paris, éd. L'Harmattan, 2007, p. 114.

Droits d'auteur réservés.

d'albums, tels que les livres pop-ups qui vont être développés par des maisons d'avant-garde.

Entre tradition et avant garde

À partir de 1975, les critiques s'accordent à dire qu'il existe trois modèles-types d'albums pour la jeunesse : traditionnel, moderne et avant-gardiste. Les *Contes* de Perrault peuvent entrer dans ces trois catégories du fait de leur malléabilité et de leurs possibles réécritures.

Caroline Hoinville, dans *Christian Bruel, auteur-éditeur, une politique de l'album*, explique les différences qui existent entre ces trois archétypes éditoriaux. Pour elle,

> « L'adjectif "traditionnel" qualifie une production qui témoigne progressivement d'un refus d'initiative et de prise de risque, et qui tend à reposer exclusivement sur des recettes déjà éprouvées dont le succès n'est plus à démontrer. Les éventuelles adaptations ou nouveautés du catalogue de ces éditeurs s'inscrivent généralement dans une logique économique et commerciale, qui laisse peu de place à la créativité des auteurs. Les séries se multiplient, déclinant à l'infini les aventures d'un même personnage ; les collections s'organisent autour des âges successifs de l'enfance, les "tranches d'âge" ; la catégorisation basée sur le sexe de l'enfant s'accroît. Derrière la volonté de ces maisons d'édition de séduire l'enfant se manifeste le désir de se conformer en priorité aux attentes des parents et des éducateurs. Ceux-ci assument le rôle de prescripteurs vis-à-vis des enfants, dont ils influencent de façon déterminante la perception de la littérature, du livre et de la lecture. Alors qu'une baisse significative des prix facilite l'accessibilité, la qualité de la production stagne dans un classicisme qui s'observe tant dans le contenu que dans la forme. Couleurs pastels, dessins naïfs et peu expressifs, exaltation d'un réel idéalisé et suranné, les images sont encore fortement ancrées dans la fonction documentaire de l'illustration *stricto sensu*. Elles doivent épauler la lecture du texte et servir d'agrément, ni plus ni moins. »[427]

Ce modèle traditionnel est celui de Hachette. En effet, la maison publie des recueils désuets au début des années 1950, illustrés par des artistes du siècle dernier, de grands albums aux illustrateurs anonymes, ou bien des produits de consommation américanisés. Hachette est en effet associé à la firme Walt Disney et co-produit les ouvrages dérivés des films d'animation. Ces livres sont soit intégrés à des collections "spéciales Disney" telles que Disney Poche, soit insérés dans des ensembles plus anciens – marque de fabrique de la maison- : la bibliothèque rose illustrée, l'idéale bibliothèque, *etc.*

Autre exemple de modèle traditionnel : la maison Mame. De tradition catholique, cette maison d'édition a effectué un prudent début dans les albums, publiant avant tout des textes catéchétiques, puis historiques, illustrés par Job. L'écrit, très présent, rappelle d'ailleurs davantage le livre illustré, par la place qu'il prend au sein de l'ouvrage. Après la Première Guerre mondiale, l'entreprise se modernise et démultiplie ses collections d'albums – toujours traditionnels avec des thèmes récurrents : la morale, l'édification religieuse, l'histoire… -. Les nouveaux albums deviennent une véritable vitrine pour diffuser les valeurs catholiques de la

[427] MERCIER-FAIVRE, Anne-Marie, PERRIN, Dominique (dir.), *Christian Bruel, auteur-éditeur, une politique de l'album. Du Sourire qui mord à Être éditions (1976-2011)*, Paris, éd. Cercle de la librairie, 2014, p. 20.

Droits d'auteur réservés.

maison. Elle publie également des albums patriotiques, puis s'élance vers le marché des masses populaires, consommatrices de loisirs bon marché et abondamment illustré. À la fin des années 1930, elle lance donc les *Contes de Perrault*[428], dans une collection appelée "Série A"[429]. D'une trentaine de centimètres, les albums de 96 pages sont illustrés en couleur par Jacques Viotte.

Les Ateliers du Père Castor correspondent au modèle dit "moderne". Dans les albums modernes contemporains est pris en compte la spécificité de l'enfant, vu comme un apprenti lecteur et un être à part entière, contrairement aux maisons traditionnelles chez qui l'enfant est considéré comme un être faible, non fini et dépendant d'un médiateur adulte. Le but de l'album moderne est d'

> « […] instaurer une relation affective entre l'enfant et l'album qu'il peut emmener partout et où il reconnaît aisément des situations de sa vie quotidienne »[430].

C'est exactement ce que tente d'accomplir Paul Faucher. S'il voit l'enfant comme un être en devenir, il a néanmoins conscience de son infériorité et de ses capacités de lecture, raison pour laquelle il adapte tant la mise en page de ses ouvrages. Anciennement novatrice, cette collection est devenue, au fil du temps, plus conservatrice. En effet, du fait du très faible renouvellement de ses auteurs et illustrateurs, les projets éditoriaux ont été largement décalés par rapport à l'air du temps. La majorité des maisons se situent dans ce modèle moderne. Elles sont à mi-chemin entre la tradition et l'avant garde : elles renouvellent certes une partie de leurs conceptions, mais elles demeurent fidèles à certains aspects conventionnels, contrairement aux maisons avant-gardistes.

> « Profondément attachées à leur indépendance, ces dernières prennent le contrepied de la tendance dominante et développent des trésors d'imagination en vue de renouveler la littérature pour enfants. »[431]

Il s'agit donc ici souvent de modestes maisons d'édition qui font de nombreuses avancées techniques et graphiques. Ces nouveaux éditeurs, selon le directeur éditorial de l'École des loisirs – maison basée sur un modèle moderne –, Arthur Hubschmidt, sont

> « des personnes « qui ont rompu avec la tradition centrée sur un personnage et débité en tranches de saucisson étiquetées et identifiables pour la plus grande masse possible. »[432]

C'est le cas de Christian Bruel. En 1975, cet auteur-éditeur crée le Sourire qui mord. Ses livres d'une qualité littéraire aussi bien qu'esthétique veulent contrer les tabous corporels et sexuels. Véritables "livres d'intervention", ils sont destinés à prendre le relais lorsque les situations échappent aux enfants ou aux parents. Le Sourire qui mord propose ainsi

> « […] une collection d'albums originaux, avant-gardistes et soucieux d'une esthétique qui n'a rien de commercial. Le fondateur est « contre l'illustration

[428] PERRAULT, Charles, *Contes de Perrault*, Tours, éd. Mame, ill. Jacques Viotte, in-4, 1938, 96p.

[429] La mention de cette collection n'apparaît pas dans les notices consultées, mais les *Contes* cités sont bien intégrés à cette collection selon diverses sources.

[430] MERCIER-FAIVRE, Anne-Marie, PERRIN, Dominique (dir.), *Christian Bruel, op. cit.*, p. 21.

[431] *Ibidem*, p. 22.

[432] *Ibidem*.

Droits d'auteur réservés.

> explicative et colorée à tout prix » et il a raison. En 1970, il affirme que « faire des livres pour enfants est une erreur. Faire des livres qu'on peut mettre entre les mains des enfants aussi, me conviendrait beaucoup plus. ». »[433]

Cette conception est partagée entre autres par les Éditions des Femmes qui reflètent l'esprit militant féministe en renversant les codes sociaux (stéréotypes familiaux, machisme, *etc.*) dans leurs productions.

Pierre Marchant est quant à lui l'un des pionniers de cette avant-garde. Chez Gallimard où le lancement dans la littérature de jeunesse a été difficile, Pierre Marchand crée le secteur jeunesse en 1972. Il apporte de nombreuses innovations techniques, notamment dans l'impression des images sur papier transparent ou avec des différenciations de textures d'encrage. Il crée en 1980 la collection Enfantimages, qui « confronte le langage plastique de ces jeunes illustrateurs aux textes littéraires des grands auteurs »[434]. Ces illustrateurs sont les mêmes qu'ont embauchés Harlin Quist et François Ruy-Vidal dans les années 1970 : Nicole Claveloux, Henri Galeron, Étienne Delessert, Patrick Couratin, …

Ces deux derniers éditeurs réagissent à la pédagogisation prude et prudente de l'image en créant leur propre maison d'édition. Dans celle-ci, ils proposent des ouvrages dont

> « […] les images rompent délibérément avec la fonctionnalité pédagogique. Face aux images dénotatives, copies du réel et supports d'apprentissage, émerge une image inattendue, aux nombreuses résonnances symboliques. » [435]

Entre 1968 et 1972, la maison d'édition produit près de trente albums, dont de nombreux livres de contes : *Contes n°1*[436] de Ionesco illustré par Étienne Delessert en 1969, *Les Aventures d'Alice au pays des merveilles*[437] en 1974 ou encore une édition du *Petit Poucet*[438] la même année, illustrée par Claude Lapointe et adaptée par François Ruy-Vidal. Si sa production n'est pas entièrement éditée dans sa propre maison d'édition (beaucoup d'ouvrages le sont chez Grasset Jeunesse), elle reste néanmoins

> « […] insolente et anticonformiste, […], très innovante, voire subversive, au point de déchaîner la colère de Françoise Dolto,

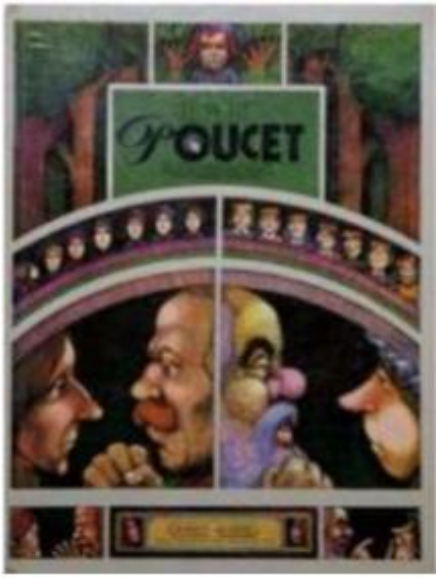

Figure 38 : Première de couverture du *Petit Poucet* illustré par Claude Lapointe (adapté par François Ruy-Vidal, Grasset, 1974)

[433] PERRIN, Raymond, *Littérature de jeunesse et presses des jeunes au début du XXI^e siècle, op. cit.*, p. 183.

[434] VAN DER LINDEN, Sophie, *Lire l'album, op. cit.*, p. 17.

[435] *Ibidem*.

[436] IONESCO, Eugène, *Contes n°1*, s. l., éd. Harlin Quist / Ruy Vidal, ill. Étienne Delessert, 1968, in-4, 32p.

[437] CARROLL, Lewis, PARISOT, Henri (trad.), *Les Aventures d'Alice au Pays des Merverilles* Paris, éd. Grasset et Fasquelle, ill. Nicole Claveloux, 1974, in-4, 96p.

[438] PERRAULT, Charles, RUY-VIDAL, François (ad.), *Le Petit Poucet*, Paris, éd. Grasset, ill. Claude Lapointe, 29 cm, 1974, 28p.

Droits d'auteur réservés.

> dénonçant un peu vite l'intrusion de fantasmes d'adultes dans l'univers enfantin. »[439]

Ces mêmes critiques seront dispensées à l'encontre de la collection d'albums très contemporains : Monsieur Chat chez Grasset.

De nouvelles collections pour de nouveaux albums : l'album contemporain

L'album contemporain se distingue entre autre par son ambition esthétique : on note une tension certaine du mot vers l'image et inversement de l'image vers le mot. Pour réaliser des ouvrages qui deviennent plus qu'un produit commercial, les éditeurs ont recours, pour acquérir leur légitimité, à la création de collections.

> « […] En créant des collections spécifiques et en sollicitant des artistes susceptibles de mettre en valeur les contes par leurs images, certaines maisons d'édition font cependant de très riches propositions, comme la filière française NordSud ou comme Grasset Monsieur Chat, dont la collection "Il était une fois" au tournant des années 1980, fournit un exemple remarquable. »[440]

Créée par Étienne Delessert après une rencontre marquante avec Anne Redpath, une éditrice américaine, la collection Grasset Monsieur Chat s'illustre par ses choix en terme de textes et d'images. Le créateur de la collection, secondé par Rita Marshall, directrice artistique

> « […] souligne leur désir de provoquer un "choc créatif" en s'éloignant des images "légères et lisses" qui dominent dans le secteur du livre pour la jeunesse, des "illustrations latérales et traditionnelles" qui ne stimulent en rien l'imagination du lecteur et ne l'aident pas dans sa recherche du monument électrique où il va comprendre que l'histoire contée par un inconnu est aussi la sienne. »[441]

D'un format relativement modeste et "à la française" (15,5 x 22 cm), les ouvrages de la collection "Il était une fois" sont des contes « où les images devaient rejoindre les textes dans le temps incertain et les brouillards de l'âme »[442]. Pour Étienne Delessert, « Ce ne sont, c'est sûr, pas que des livres pour les enfants »[443]. Entre 1983 et 1984 sont publiés une vingtaine de contes européens, dont la répartition est la suivante : neuf contes des frères Grimm, trois de Hans Christian Andersen et trois de Charles Perrault. Il s'agit du *Petit Chaperon rouge*[444], de *La Belle au bois dormant*[445] et de *Cendrillon*[446]. Par la suite, la

---

[439] PERRIN, Raymond, *Littérature de jeunesse et presses des jeunes au début du XXI^e siècle, op. cit.*, p. 180.

[440] CONNAN-PINTADO, Christiane, TAUVERON, Catherine, *Fortune des Contes de Grimm en France. Formes et enjeux des rééditions, reformulations, réécritures dans la littérature de jeunesse*, Clermont-Ferrand, éd. Presses Universitaires Blaise Pascal, coll. Mythographies et sociétés, 2013, p. 88.

[441] *Ibidem*, p. 191.

[442] *Ibidem*, p. 187.

[443] *Ibidem*.

[444] PERRAULT, Charles, *Le Petit Chaperon rouge*, Paris, éd. Grasset, coll. Monsieur Chat, ill. Sarah Moon, 23 cm, 1983, 36p.

[445] PERRAULT, Charles, *La belle au bois dormant*, Paris, éd. Grasset et Fasquelle, coll. Monsieur Chat, ill. John Collier, 23 cm, 1984, n. p.

[446] PERRAULT, Charles, *Cendrillon*, Paris, éd. Grasset, coll. Monsieur Chat, ill. Roberto Innocenti, 22 cm, 1983, 32p.

Droits d'auteur réservés.

collection se diversifie et accueille des contes roumains, islandais, norvégiens, anglais, *etc*. Pour rénover la littérature de jeunesse et dans un gage de qualité, Étienne Delessert s'efforce de faire correspondre chaque conte à un artiste, afin que l'histoire puisse résonner profondément et qu'elle puisse se développer en toute liberté dans un dialogue entre le texte et l'image. Pour cette raison, il propose à Roberto Innocenti d'illustrer *Cendrillon*, tandis que *Le Petit Chaperon rouge* échoit à Sarah Moon et *La Belle au Bois dormant* à John Collier. Nous évoquerons ces illustrations plus spécifiquement et dans le détail au cours de la partie suivante, centrée sur les illustrateurs d'albums pour la jeunesse.

La mise en page, quant à elle, à l'instar de celle des Albums du Père Castor à son époque, rompt totalement avec les formats traditionnels. Elle est décrite par Christiane Connan-Pintado et Catherine Tauveron dans leur ouvrage sur les *Formes et enjeux des rééditions, reformulations, réécritures dans la littérature de jeunesse* :

> « Aérée et vigoureuse, la mise en page délimite nettement la part du texte et celle de l'image, tous deux enserrés dans des cadres en première de couverture (sur fond blanc). Dans les pages intérieures, les cartouches blancs cassés sont réservés au texte, ainsi tenu à l'écart, respecté dans son intégrité et détaché sur la page blanche ou sur les images en double page. Plus ou moins abondant selon les contes, le texte a été découpé de manière à mettre en valeur les images qui se déploieront souvent en double page. La réédition des albums dans les années 2000 offre une présentation du texte plus lisible car le format agrandi permet d'aérer le pavé compact et de ménager un intervalle entre les lignes. Abondante, nettement prépondérante, l'image prend formes et tailles variées, de la vignette à l'image à fonds perdus en double page, parfois sans texte, pour mettre en scène les moments les plus intenses du récit. Divers ornements iconiques jalonnent les ouvrages, de l'image introductive qui joue un rôle d'épigraphe, au centre de la première page, avant même la page de titre, jusqu'à l'image de clausule. Ils reprennent motif ou détail significatifs de chaque conte, en écho au texte et aux grandes illustrations et peuvent parfois conduire à un récit parallèle ou traduire le sens symbolique du récit […]. »[447]

Ci-dessous, voici la page de couverture de *La Belle au Bois dormant*[448] illustrée par John Collier en 1984, ainsi qu'un exemplaire de cartouche et l'illustration, représentant la malédiction de la méchante fée lors du baptême de la princesse.

[447] *Ibidem*, p. 94.

[448] PERRAULT, Charles, *La belle au bois dormant*, Paris, éd. Grasset et Fasquelle, coll. Monsieur Chat, ill. John Collier, 23 cm, 1984, n. p.

Droits d'auteur réservés.

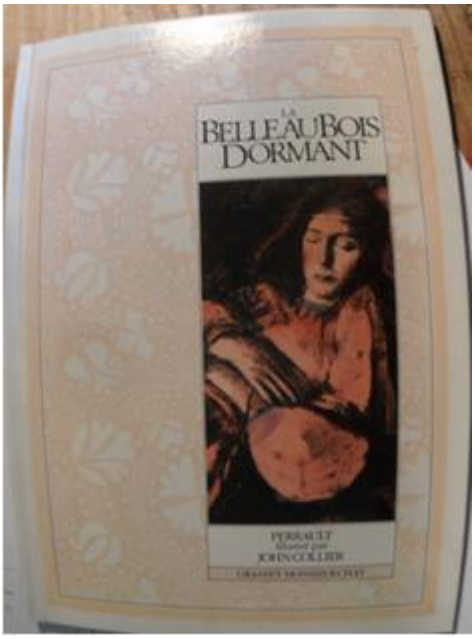

Figure 40 : Première de couverture de *La Belle au Bois dormant* illustré par John Collie (Grasset Monsieur Chat, 1984)

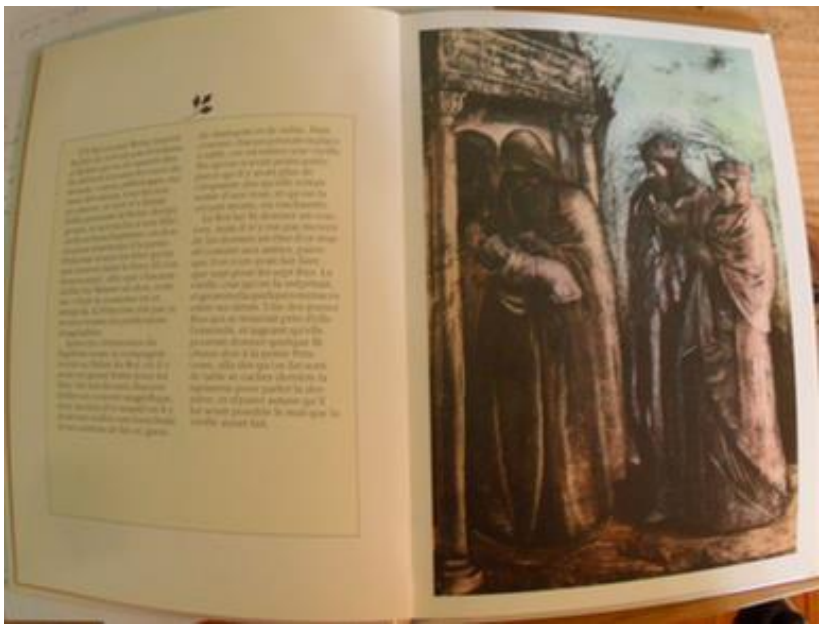

Figure 39 : Premières pages de *La Belle au Bois dormant* illustrées par John Collier (Grasset Monsieur Chat, 1984)

La collection "quasi-mythique" a une excellente réputation auprès de la critique qui célèbre notamment la version de Cendrillon de Roberto Innocenti. Mais elle se montre aussi extrêmement sévère à l'encontre de certaines interprétations qui sont jugées particulièrement violentes, inquiétantes, voire malsaines et totalement inadaptées aux yeux de jeunes enfants. Elle s'oppose ainsi aux illustrations prémâchées et stéréotypées de bon nombre d'éditions contre lesquelles les nouveaux auteurs-illustrateurs s'insurgent, préférant proposer des œuvres nouvelles et inédites.

QUELQUES ILLUSTRATEURS CELEBRES D'ALBUMS POUR LA JEUNESSE

Illustrer : pourquoi, pour qui, comment ?

> « Illustrer, dit le dictionnaire, c'est orner un texte. » On orne, c'est-à-dire qu'on fait de la décoration. On met le texte dans un écrin, on fait presque un paquet cadeau. […] Notre dictionnaire poursuit : « Illustrer, c'est rendre plus clair par un exemple ou une image. » Passer donc de l'abstrait, au concret visible ; comme si les mots, les concepts et les idées avaient besoin d'une matérialisation dans le réel pour être saisis, perçus et au bout du compte, compris et mémorisés. »[449]

L'image est ainsi à la fois décorative et explicative puisqu'elle permet de mettre en relief des paroles et des actes. Mais elle se fait également narration :

[449] MAJA, Daniel, *Illustrateur jeunesse : comment créer des images sur les mots ?*, Paris, éd. du Sorbier, éd. La Martinière, coll. La littérature de jeunesse, pour qui, pour quoi ?, 2004, p. 14-15

Droits d'auteur réservés.

> « […] elle raconte, elle dit, elle témoigne, elle se réfère à un texte ou les sous-entend. »[450]

L'illustration, qui est aujourd'hui la norme dans nos livres pour enfants, sert de pause dans le récit. Elle en souligne les temps forts et peut provoquer des troubles chez le lecteur ou une distanciation. Elle peut également augmenter l'illusion de proximité que ce dernier aurait avec l'œuvre. Elle n'est pas qu'un "habit du virtuel" : elle sert aussi à

> « montrer "quelque chose" de plus ou moins proche de ce qui est dit ; c'est faire une variation sur un thème, de la *commœdia dell'arte* sur un canevas. C'est s'éloigner du dire pour exprimer autre chose, tout en lui restant fidèle […] »[451].

Elle permet une lecture à la fois parallèle et globale, voire synthétique de l'histoire. L'exploration des signes de l'image a une fonction palliative : elle donne une matérialité aux choses et aux personnages en même temps qu'elle calme les non-dits. Elle permet de donner du sens, malgré son autonomie, particulièrement dans le cas de l'album :

> « L'image n'est pas seulement une illustration du texte, mais comme instance narrative, elle prend en charge une partie du contenu informationnel du récit et engage le lecteur dans une multiplicité de voix, de points de vue parfois complexes à saisir. »[452]

C'est pour cette raison qu'un médiateur est bien souvent nécessaire dans la lecture des albums. Il permet de faire le lien entre le texte et l'image, dans le cas d'incompréhensions de la part de l'enfant qui, quant à lui, saisit entièrement le pouvoir évocateur de l'image. Celle-ci a aussi une fonction d'avertissement dans le cas du contes de fées. Puisque le texte la contient, cette fonction est

> « […] cristallisée dans l'image populaire qui la reprend à ces fins suivant cette puissance légitime qu'a l'image sur le mot. Plus l'image montre avec forces et détails les épisodes les plus violents du conte, plus l'impression auprès des enfants sera forte et plus l'avertissement sera compris et retenu. »[453]

De ce fait, les ogres et ogresses du *Petit Poucet*, de *La Belle au Bois dormant* et du *Chat botté*, tout comme le héros éponyme de *Barbe bleue* sont généralement représentés comme des géants impressionnants au regard cruel. Il en est de même pour le loup du *Petit Chaperon rouge*, dont les dents acérées ne font que très rarement défaut dans les illustrations des *Contes de ma mère l'oie*.

Depuis ses origines, l'illustration s'est très largement multipliée. Les vignettes in-textes sont alternées avec de grandes planches hors-texte, généralement situées sur la "belle page". Ces images s'inscrivent dans une tradition préalablement ancrée dans l'édition adulte. On les trouve sur les frontispices, dans les pages de titres, dans l'ouverture des chapitres – en bandeau –, ou à la fin de ces derniers, dans les culs de lampe. Au XIX^{ème} siècle, la vignette romantique fait son

---

[450] *Ibidem*, p. 154.

[451] *ibidem*, p. 35.

[452] ADRADOS, Claire, VIBERT, Anne (dir.), *Images et relectures des Contes de Perrault dans les albums pour la jeunesse*, Grenoble, éd. Université Seendhal (Grenoble 3), s. d., p. 39.

[453] *Ibidem*, p. 22.

Droits d'auteur réservés.

apparition et l'image envahit véritablement le livre. Aujourd'hui, la double page est de plus en plus usitée, particulièrement dans les albums. Il peut s'agir d'une image qui s'étend sur tout l'espace de ladite double page, ou de deux illustrations qui se confrontent sur les deux pages en miroir. Vignettes comme pages entièrement illustrées, l'insertion de ces éléments permet de casser le pavé typographique et d'aérer la page, puisque textes et images sont généralement séparés.

L'illustration possède aussi un principe ludique : elle devient un moyen d'échapper au récit comme de consolider son appréhension. Économie textuelle, elle absorbe les descriptions et allège ainsi le texte. Indispensable ou accessoire, l'image soulage l'apprenti lecteur lors de son travail visuel sur le texte et renforce également la séduction qu'exerce la fiction. De fait, l'image joue un rôle pédagogique : pour petits et grands, elle

> « […] permet de comprendre à demi-mot, elle économise le déchiffrement, elle accélère l'entendement des actions […] »[454]

L'image est surtout réservée aux enfants, mais certains livres peuvent aussi prétendre à une visée artistique. C'est à l'origine le cas pour Warja Lavater qui expose ses œuvres dans une galerie d'art, ainsi que pour Henry Lemarié, qui illustre *La Belle au Bois dormant*[455] et *Cendrillon*[456] (ainsi que *Barbe Bleue*, non présent dans nos notices) dans deux belles éditions luxueuses chez J. Porson, dont les tirages sont limités à 2 000 exemplaires imprimés sur vélin de Rives. Les 109 miniatures en couleurs ne sont pas, ici, destinées à des mains d'enfants, mais à celles d'adultes. Ces beaux livres, comme celui des éditions d'Art de la Roseraie[457] de 1922, tiré à 396 exemplaires sur un vélin d'Arches teinté, démontre un nouveau ressort pour cette œuvre, devenue patrimoniale, celui de la bibliophilie, consécration si l'on puis dire, puisque ces livres se retrouvent dès lors non seulement dans les bibliothèques adultes et enfantines pour une véritable lecture, mais également dans celles des collectionneurs, pour le simple plaisir des yeux. Les images du miniaturiste sont particulièrement recherchées, raison pour laquelle les exemplaires s'arrachent parfois à plus de 2 200€ dans les ventes privées[458].

---

[454] MIGOZZI, Jacques (dir.), *De l'écrit à l'image, Littératures populaires : mutations génériques, mutations médiatiques*, Limoges, éd. PULIM (Presses Universitaires de Limoges, coll. Littératures En marge, 2000, p. 414.

[455] PERRAULT, Charles, *La Belle au bois dormant*, Paris, éd. J. Porson, ill. Henry Lemarié, in-8, 1948, 47p.

[456] PERRAULT, Charles, *Cendrillon*, Paris, éd. J. Porson, ill. Henry Lemarié, in-4, 1950, 40p.

[457] PERRAULT, Charles, *Contes de Perrault : Cendrillon, Barbe-bleue, Peau d'âne, les Œufs, …,* Paris, éd. Éditions d'art de la Roseraie, préf. Henri de Régnier, notes d'Ernest Tisserand, ill. Drian, 42 cm, 1922, 68p.

[458] Livre-rare-books, consulté le 07/08.2016, disponible sur http://www.livre-rare-book.com/?l=en.

Droits d'auteur réservés.

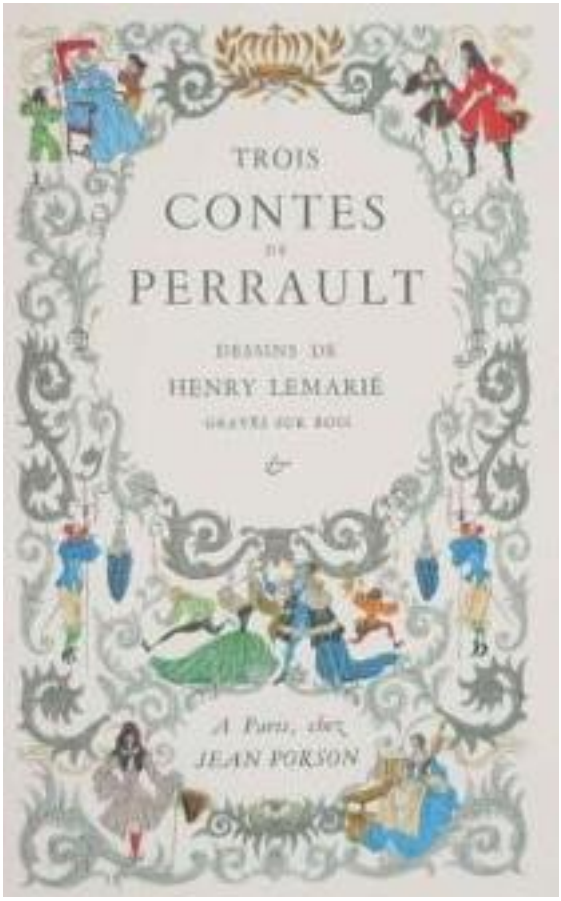

Figure 41 : Frontispice des *Contes de Perrault* illustré par Henry Lemarié (J. Porson, 1950)

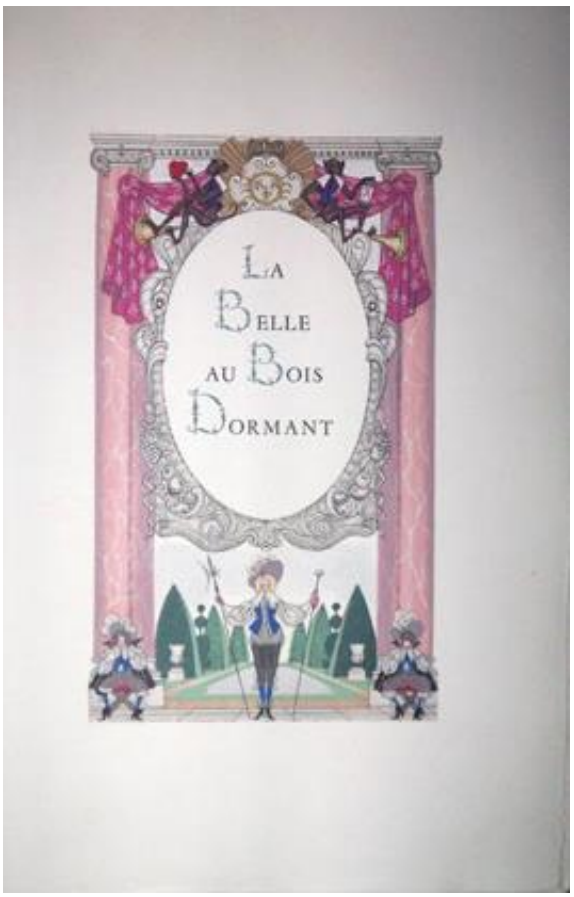

Figure 55 : Frontispice de *La Belle au Bois Dormant* illustré par Henry Lemarié (J. Porson, 1948)

Hormis ces illustrations d'exception, l'image, donc, est majoritairement destinée aux jeunes. Elle apparaît d'ailleurs dans les livres qui leur sont destinés, ainsi que dans la presse, jusqu'à prendre une place considérable. Les illustrations d'albums, si une partie d'entre elles sont réalisées à destination des adultes (on assiste depuis peu à un renouvellement de l'album et à la création d'albums destinés aux adultes), sont principalement créées pour les enfants qui sont alors les destinataires privilégiés de ces figures. Elles lui permettent, explique John Locke dès 1693, de se développer et sont une grande aide à l'apprentissage :

> « Les enfants entendent parler des objets visibles, vainement et sans aucune satisfaction, car ils n'en ont aucune idée. Ces idées ne peuvent venir des sons mais des choses elles-mêmes ou de leur image. Aussi je pense que, dès qu'ils commencent à lire, on devrait leur proposer toutes les images possibles d'animaux, avec leurs noms imprimés au-dessous, ce qui les invitera à lire et leur apportera information et savoir. »[459]

L'image, qui est entrée dans le livre à partir du texte et n'a possédé, à ses débuts, qu'une fonction purement décorative, a aujourd'hui beaucoup évolué. Elle devient

[459] ESCARPIT, Denise, *La Littérature de jeunesse, itinéraires d'hier à aujourd'hui*, Paris, éd. Magnard, 2008, p. 272.

Droits d'auteur réservés.

en effet à partir de 1968 plus symbolique et artistique, pour permettre à l'enfant d'exercer son imagination.

Aujourd'hui d'ailleurs, et depuis le début du XX^{ème} siècle, la très grande majorité des livres destinés aux enfants sont illustrés. C'est le cas pour les *Contes* de Charles Perrault comme l'indique le graphique suivant.

Figure 42 : Graphique représentant la part des éditions illustrées entre 1938 et 1979

De même, entre 1980 et 2014, rares sont les livres qui ne comportent aucune illustration ! Même les ouvrages destinés aux écoliers (collégiens et lycéens) en contiennent, de même que les textes plus savants (celui de la Bibliothèque nationale de France[460] inclut les gravures de Gustave Doré).

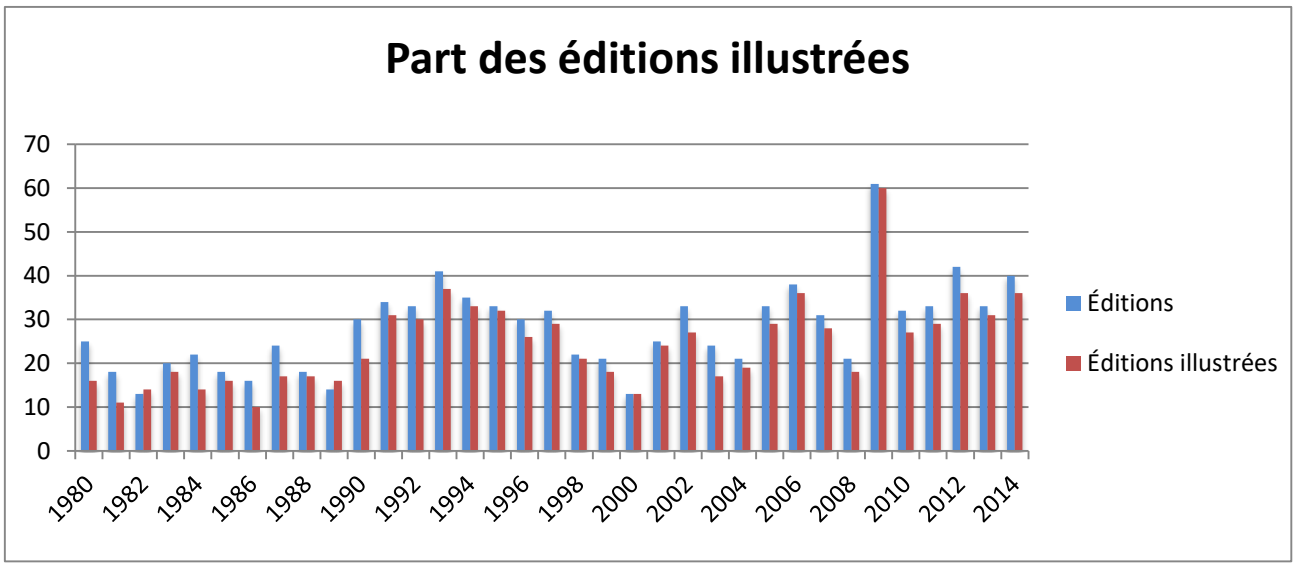

Figure 43 : Graphique représentant la part des éditions illustrées entre 1980 et 2014

[460] PERRAULT, Charles, *Contes illustrés par Doré*, Paris, éd. Bibliothèque nationale de France, préf. Marc Fumaroli, Jean-March Chatelain, ill. Gustave Doré, 28 cm, 2014, 165p.

Droits d'auteur réservés.

Les rares éditions non illustrées sont des éditions savantes destinées aux adultes et comprenant de multiples préfaces et dossiers. Ainsi les ouvrages à destination du secondaire (collège et lycée) sont illustrés, même s'ils ne le sont en noir et blanc pour la plupart. Par ailleurs, comme l'indique le tableau suivant, les ouvrages illustrés en noir et blanc restent minoritaires, et tendent presque à disparaître dans les années 2000, exception faites des années 2007 et 2009 où l'on retrouve 7 éditions en noir et blanc.

Date	Illustrations en couleur	Illustrations en noir et blanc
1938	6	2
1939	3	1
1940	1	1
1941	22	2
1942	8	4
1943	5	2
1944	11	1
1945	7	0
1946	6	0
1947	8	2
1948	7	1
1949	7	0
1950	14	3
1951	17	9
1952	10	2
1953	11	0
1954	20	5
1955	21	10
1956	18	9
1957	7	1
1958	13	4
1959	18	5
1960	12	4
1961	16	1
1962	12	1
1963	10	3
1964	20	0
1965	14	1
1966	1	0
1967	3	0
1968	10	0
1969	4	1
1970	12	1
1971	22	3

Date	Illustrations en couleur	Illustrations en noir et blanc
1972	12	0
1973	32	1
1974	16	2
1975	21	5
1976	27	5
1977	37	3
1978	18	5
1979	49	6
1980	12	0
1981	8	1
1982	10	1
1983	11	1
1984	9	2
1985	1	0
1986	2	0
1987	3	1
1988	11	1
1989	12	0
1990	20	0
1991	28	2
1992	23	1
1993	34	0
1994	30	1
1995	25	0
1996	23	0
1997	22	1
1998	19	1
1999	14	0
2000	12	0
2001	21	1
2002	21	2
2003	14	1
2004	15	0
2005	22	2
2006	24	7

Droits d'auteur réservés.

Date	Illustrations en couleur	Illustrations en noir et blanc
2007	24	1
2008	15	2
2009	41	7
2010	20	2
2011	22	2
2012	28	3
2013	28	2
2014	28	2

Figure 44 : Tableau des illustrations en couleurs ou en noir et blanc entre 1938 et 2014

L'image, pourtant autonome dans les livres illustrés de la fin du XIX^{ème}, prend une fonction utilitaire autant qu'artistique dans l'album, puisqu'elle sert la narration et fait office d'aide à la compréhension pour le jeune enfant. Elle explicite le texte, qu'il soit ou non sous-entendu et clarifie une histoire parfois complexe à assimiler pour le jeune public (tel que *Grisélidis* par exemple, ou encore les péripéties extraordinaires des contes : la transformation de l'ogre en lion puis en souris dans *Le Chat botté*, la transformation de la citrouille en carrosse dans *Cendrillon*, *etc.*). De fait, si, comme le texte, elle est jugée jusque dans les années 1960 pédagogiquement correcte et est emplie de préjugés iconographiques pour qu'elle puisse au mieux remplir son rôle pédagogique auprès des enfants, l'illustration pour la jeunesse subit une véritable révolution dans la seconde partie du XX^{ème} siècle, notamment dans son rapport au texte. L'après-guerre et les courants d'avant-garde enrichissent l'illustration de leurs nombreuses expériences et s'en suit

> « Une irrévérence à l'égard de la norme, une jubilation du trait, une insolence joyeuse, une fraîcheur d'humour, de cocasserie, une liberté de moyens et une variété d'expressions, en rupture avec l'académisme en vigueur. »[461]

On assiste au XX^{ème} siècle à une véritable floraison de styles d'illustrations, permettant de contrer les images lisses et aseptisées de l'empire disneysien, qui traite les contes comme une marchandise stéréotypée. Il s'agit de ressentir ainsi les limites de l'objet commercial par le biais de nombreuses techniques de dessins, toutes plus disparates et différentes les unes des autres. Couleurs et traits sont réalisés à l'aide de divers instruments qui ont tous leurs spécificités ; fusains, pastels, sanguines, ombres, bambous, plumes, feutres, stylos, craies, encres, peintures, vernis, *etc.* Tampons, gravures et collages sont aussi utilisés, de même que les nouvelles techniques 3D (modelage, sculpture, marionnette, …) et informatiques. Supports et techniques sont ainsi imbriquées et mélangées pour offrir aux lecteurs de nouvelles interprétations.

Malgré la présence d'un texte, l'illustration, quelle que soit sa richesse, n'en est pas esclave. Elle n'est ni domesticable ni contrôlable, d'où le besoin, pour les

[461] MAJA, Daniel, *Illustrateur jeunesse : comment créer des images sur les mots ?*, Paris, éd. du Sorbier, éd. La Martinière, coll. La littérature de jeunesse, pour qui, pour quoi ?, 2004, p. 103.

Droits d'auteur réservés.

critiques et les censeurs de l'époque précédente, de la restreindre au maximum et de la faire correspondre à certains critères, alors souvent religieux. Depuis 1945, justement, elle sort de ces carcans. Grâce à la multiplicité des supports et des techniques, l'image de littérature de jeunesse, et par extension du conte, recherche un certain anticonformisme et une originalité permise par les jeux graphiques. Elle devient plus importante que le conte lui-même, comme ça a été le cas avec les gravures de Gustave Doré au siècle précédent, et comme c'est le cas aujourd'hui avec certains illustrateurs qui dépassent le texte pour proposer une interprétation différente, et somme toute, juste.

> « L'illustration, c'est un texte intouché et, croit-on, intouchable ; la réalité, c'est la lecture d'une autre histoire, orientée par l'illustration qui raconte autre chose que le texte », note avec justesse Catherine Vallantin au sujet des *Contes* de Perrault. L'interaction des diverses illustrations avec le texte n'est rien d'autre qu'un jeu entre signifiant et signifié. Le conte, sous sa forme écrite, joue d'un savant dosage de mots et d'images, tout comme le ballet mêle habilement la danse et la musique. »[462]

L'illustration joue ainsi un jeu avec le texte qui n'est rien moins qu'un rapprochement avec l'histoire ou un écart plus ou moins subtil avec ce dernier. Dans le cas de l'illustration jeunesse, si cette dernière peut accepter toute originalité du point de vue de sa forme ou de son expression, elle reste néanmoins soumise dans son contenu

> « […] à l'image que la société (éditeurs, pédagogues, critiques …) se fait de l'acceptable, du souhaitable ou du pédagogiquement correct pour la jeunesse. »[463]

Si tous les courants se manifestent et se croisent, dans les *Contes* de Perrault comme dans d'autres productions, qu'ils soient contemporains ou au contraire hyper-réalistes, minimalistes ou caricaturaux, les contenus quant à eux sont régis par des normes : bon goût, crainte de la violence, *etc.* La liberté plastique dont fait preuve la majorité de l'édition jeunesse depuis la seconde partie du XX^{ème} siècle,

> « est le fruit d'audaces éditoriales, mais aussi des actuelles conditions de l'édition de jeunesse, économiquement en croissance. »[464]

Des illustrations contemporaines et renouvelées

On ne compte plus, aujourd'hui, le nombre d'illustrateurs qui se sont servis des contes de fées comme prétexte ou comme contexte à leurs œuvres. La liste, comme le dit Jean-Paul Gourévitch, « remplirait plusieurs pages d'un dictionnaire »[465]. Pour cette raison, nous n'aborderons ici que des artistes à la réputation internationale et à l'illustration bien souvent révolutionnaire. Les images du XX^{ème} siècle se veulent en effet

---

[462] PERROT, Jean (dir.), *Jeux graphiques dans l'album pour la jeunesse (Actes du congrès international organisé par le Laboratoire de recherches sur le jeu et le jouet de l'Université Paris-Nord en 1988 sous la direction de Jean Perrot)*, Paris, éd. CDRP de l'Académie de Créteil, Université Paris-Nord, 1991, p. 124.

[463] MAJA, Daniel, *Illustrateur jeunesse*, *op. cit.*, p. 20.

[464] *Ibidem*, p. 21.

[465] MARNY, Dominique, MARTIN-PIGALLE, Raphaëlle, ROCCA, Robert, *Contes de fées. De la tradition à la modernité*, Evian, éd. Snoeck, 2014, p. 18.

Droits d'auteur réservés.

> « […] davantages décalées, parodiques, impertinentes, pour entrer en connivence ou en confrontation avec le texte. »[466]

L'image du conte a aujourd'hui été dépoussiérée par de nombreux artistes, dont certains ont réalisé des illustrations pour de célèbres collections, telle que, par exemple, celle de Grasset Monsieur Chat. Roberto Innocenti et Sarah Moon en font partie. Les images de *Cendrillon*[467] prennent place dans un paysage urbain londonien situé quelque part dans les années vingt. Dans sa version du conte, déplacé dans l'espace et le temps, illustré dans un style de magazine de mode de l'époque, la marraine bonne fée de l'héroïne est une simple voisine. Quant à Cendrillon, ses souffrances sont criantes de vérité au vu de la robe de bure dont l'illustrateur l'affuble, et via le décor hyper réaliste dans lequel on retrouve Big Ben et Buckingham Palace. Le merveilleux est ici si discret que le lecteur ne peut qu'en douter tout au long du conte, et particulièrement lors de l'image finale qui semble nier le bonheur de la jeune femme :

> « Il montre l'héroïne en vieille femme solitaire, beauté déchue, cigarette à la bouche, bouteilles jonchant le sol, les yeux perdus dans le vague, son album de photos sur les genoux, ouverts sur la photo du mariage justement, bien loin des images édulcorées des fins de contes. » [468]

Il en est de même pour un autre ouvrage de cette même collection. *Le Petit Chaperon rouge*[469] de Sarah Moon (dont on sait peu de choses si ce n'est que cette photographe de mode réalise des clichés en noir et blanc particulièrement oppressants), est également transposé dans un autre décor urbain, mais situé quant à lui dans les années quarante. Le texte intégral (à l'exception des moralités) est repris et fragmenté en huit étapes qui sont autant d'heures que l'on retrouve sur l'horloge présente dans les sept photographies. Les textes et images se succèdent en alternance mais cette dernière domine, étalée sur l'ensemble de l'espace de la double page tandis que le texte est cantonné dans un cadre étroit. Le Petit Chaperon rouge, représenté en jeune écolière, baigne dans une atmosphère de film noir et se meut dans un espace qui semble abandonné, « […] comme en friche : rues et trottoirs pavés où l'herbe pousse, voies ferrées désaffectées, hauts murs de briques »[470] sous un éclairage dramatique. Le loup, quant à lui, est un personnage invisible, représenté par la seule menace du capot noir d'une Citroën, image de la peur de la Gestapo selon Isabelle Nières-Chevrel. Le message dominant de cet ensemble très sombre où seul le visage de l'héroïne

Figure 45 : Excipit de *Cendrillon* par Roberto Innocenti (Grasset Monsieur Chat, 1983)

[466] *Ibidem*.

[467] PERRAULT, Charles, *Cendrillon*, Paris, éd. Grasset, coll. Monsieur Chat, ill. Roberto Innocenti, 22 cm, 1983, 32p.

[468] PINTADO, Christiane, TAUVERON, Catherine (dir.) *Les Contes de Perrault à l'épreuve du détournement dans la littérature de jeunesse de 1970 à nos jours : de la production à la réception*, Rennes, éd. Université Rennes, 2006, p. 98.

[469] PERRAULT, Charles, *Le Petit Chaperon rouge*, Paris, éd. Grasset, coll. Monsieur Chat, ill. Sarah Moon, 23 cm, 1983, 36p.

[470] PINTADO, Christiane, TAUVERON, Catherine (dir.) *Les Contes de Perrault*, p. 100.

Droits d'auteur réservés.

en tablier semble capter la lumière est un message éternel et bien connu, celui du danger du viol, transféré dans un contexte contemporain, avec ce qu'il comporte de brutalité. La dernière scène en ombres chinoises semble en effet être le théâtre d'un viol plus que d'une scène de dévoration. Pourtant primée à Bologne, *Le petit Chaperon rouge*[471] de la collection Grasset Monsieur Chat a suscité de nombreuses réactions, positives comme négatives, dont le point de mire a justement été cette dernière scène. L'illustration est considérée comme dérangeante, inappropriée à un public de jeunes enfants, ou géniale selon les critiques. L'image est en effet

> « […] terriblement ambiguë, qui évoque davantage le viol des banlieues que l'histoire de la forêt et dont une dernière image montre les draps froissés, ce qui fait qu'on ne sait pas très bien comment le Petit Chaperon Rouge a subi l'initiation pendant l'interrogatoire. »[472]

Plus qu'une illustration du conte de Perrault, les photos polaroïd dans lesquelles le rouge est totalement absent, sont avant tout une interprétation de Sarah Moon :

> « Elles donnent à voir ce qui surgit pour elle dans les marges du conte […] »[473]

Figure 46 : Illustration du *Petit Chaperon rouge* par Sarah Moon (Grasset Monsieur Chat, 1983)

Il en est de même pour l'artiste Suisse Warja Lavater qui livre quant à elle une interprétation dépourvue de texte. Elle traduit en effet les contes populaires en un langage visuel. Ce code fait de symboles figure la narration. À l'origine, ses livres ne sont pas conçus pour les enfants.

> « Warja Lavater le dit elle-même, elle n'a pas visé spécialement le public enfantin, ses livres, au départ, sont vendus seulement en galerie d'art. Mais les enfants les découvrent et les adoptent. Pourquoi ? Le jeu esthétique, là, prime le jeu littéraire et il devient évident que la découverte des articulations

[471] PERRAULT, Charles, *Le Petit Chaperon rouge*, Paris, éd. Grasset, coll. Monsieur Chat, ill. Sarah Moon, 23 cm, 1983, 36p.

[472] CALAME-GRIAULE, Geneviève (dir.), CEVIN, Evelyne, *et alii*, *Le Renouveau du conte (The Revival of storytelling)*, Paris, éd. CNRS éditions, 2001, p. 258.

[473] NIÈRES-CHEVREL, Isabelle, *Introduction à la littérature de jeunesse*, Paris, éd. Didier Jeunesse, coll. Passeurs d'histoire, 2009, p. 75.

Droits d'auteur réservés.

> du récit visuel lié au texte initial, nécessite l'aide d'un médiateur adulte, dans un premier temps, pour être correctement comprise par un enfant. Cependant, les contes de Warja Lavater fonctionnent parfaitement par la voix de l'adulte qui en focalise les significations éparses dans l'image et en dissipe les ambiguïtés. Comme les enfants sont grands demandeurs d'albums de co-lecture à partager avec les adultes, quoi de plus normal qu'ils apprécient ceux-ci, gagnant par ailleurs souvent de vitesse leurs aînés dans le déchiffrement des symboles ; et leurs propres possibilités d'interprétation enrichissent singulièrement le dialogue. »[474]

Après avoir étudié le graphisme à Zurich et surtout après un voyage formateur aux États-Unis à l'issue duquel elle réfléchit aux signes et aux codes, impressionnée par le système de signalisation routière, elle publie en 1965 chez Adrien Maeght un livre d'art intitulé *Le Petit Chaperon rouge, une imagerie d'après un conte de Perrault*[475]. Dans ce *leporello*, ou livre accordéon, rangé dans une boîte transparente, on trouve une rubrique liminaire : grille du code permettant de déchiffrer l'histoire.

> « Un point rouge symbolise la fillette, une accumulation de points verts représente la forêt, un point sombre figure le loup. Des effets de zoom et des changements d'échelle accentuent une dramatisation savamment mise en scène. »[476]

Figure 47 : Illustration du *Petit Chaperon rouge* par Warja Lavater (Adrien Maeght, 1965)

À l'aide du "mode d'emploi" présent en début de scène, on peut suivre l'histoire du Petit Chaperon rouge, « tâche au milieu des tâches »[477], comme le dit N. Leconte. Avec ses signes non figuratifs et toujours géométriques,

> « Warja Lavater parvient ainsi à transposer, avec clarté et efficacité, les grandes lignes de l'histoire, et à éveiller les émotions intenses qu'elle suscite par l'intermédiaire d'un autre langage, celui de l'image. »[478]

---

[474] PERROT, Jean (dir.), *Jeux graphiques dans l'album pour la jeunesse (Actes du congrès international organisé par le Laboratoire de recherches sur le jeu et le jouet de l'Université Paris-Nord en 1988 sous la direction de Jean Perrot)*, Paris, éd. CDRP de l'Académie de Créteil, Université Paris-Nord, 1991, p. 82-83.

[475] PERRAULT, Charles, LAVATER, Warja (ad.), *Le Petit Chaperon rouge*, Paris, éd. Ad. Maeght, ill. Warja Lavater, in-fol., 1965, n.p.

[476] NIÈRES-CHEVREL, Isabelle et PERROT, Jean (dir.), art. « Lavater, Warja », *Dictionnaire du livre de jeunesse. La littérature d'enfance et de jeunesse en France*, Paris, éd. Cercle de la Librairie, 2013, p. 577.

[477] Association nationale pour la formation et le perfectionnement professionnel dans les métiers de l'édition France, *Approche 85 : Le livre populaire aux XIX et XX siècles*, Paris, éd. Asfored, 1985, p. 68.

Droits d'auteur réservés.

L'album sans texte devient plus qu'une histoire : un jeu sémiotique dans lequel l'enfant comme l'adulte peuvent recréer leur propre récit et jouer à raconter leur propre histoire, dans un acte créateur. Malgré les dires de la critique qui dénonce le manque de lisibilité pour les non connaisseurs du conte, Adrien Maeght, son éditeur, lui demande de réitérer l'expérience. En effet, les censeurs jugent que le code n'est pas suffisant pour déchiffrer le conte sans accompagnement pédagogique :

> « *Le Petit Chaperon rouge* « prétend renoncer à l'auxiliaire du langage, mais en fait se réfère à un texte préexistant, dont la connaissance commande une lecture adéquate de l'enchaînement des images […]. Les mots absents jouent un rôle capital. »[479]

Du fait d'une diégèse bien plus complexe, les autres contes de Warja Lavater sont moins remarquables, leur transposition abstraite étant moins épurée. Outre des contes japonais, elle réalise à la demande de son éditeur cinq autres ouvrages issus des contes des frères Grimm ou de Charles Perrault : *La Fable du hasard*[480] (d'après *Les Souhaits ridicules*, 1968), *Blanche-Neige*[481] (1974), *Cendrillon*[482] (1976), *Le Petit Poucet*[483] et *La Belle au Bois dormant*[484] en 1982. Warja Lavater s'empare du signe pour faire évoluer la pensée. Elle utilise pour cela un code graphique, un symbole qui peut être compris par un même groupe culturel.

> « Les contes que Warja Lavater choisit d'interpréter visuellement sont des contes populaires qui font partie de notre mémoire collective (cette précision a son importance) et la grille du code adoptée par elle est donnée, en début d'une longue feuille qui va se déplier comme un leporello, au rythme de la lecture. Les signes symboliques sont des glyphes abstraits et colorés, la forme et la couleur étant à prendre en compte et présentés dans l'ordre de lecture de l'histoire. »[485]

Un autre artiste révolutionne les images du célèbre conte. Il s'agit de Rascal. Celui-ci transpose de manière totalement iconique le conte en 2002 à l'École des loisirs[486]. Reprenant

> « […] les données du conte de Perrault […] il les agence avec malice pour semer quelques problèmes de lecture au fil des pages : commencer par une paire de ciseaux, par exemple, éveille un écho du dénouement des frères

---

[478] PINTADO, Christiane, TAUVERON, Catherine (dir.) *Les Contes de Perrault à l'épreuve du détournement dans la littérature de jeunesse de 1970 à nos jours : de la production à la réception*, Rennes, éd. Université Rennes, 2006, p. 237.

[479] *Ibidem*, p. 238.

[480] [PERRAULT, Charles], [GRIMM, Jacob et Wilhelm], LAVATER, Warja (ad.), *La Fable du Hasard*, Paris, éd. A. Maeght, ill. Warja Lavater, 1968, n. p.

[481] [PERRAULT, Charles], LAVATER, Warja (ad.), *Blanche Neige*, Paris, éd. A. Maeght, ill. Warja Lavater, 1974, 43 p.

[482] PERRAULT, Charles, LAVATER, Warja (ad.), *Cendrillon*, Paris, éd. A. Maeght, ill. Warja Lavater, 16 cm, 1976, n. p.

[483] PERRAULT, Charles, *Le Petit Poucet*, s. l., éd. Adrien Maeght, ill. Warja Lavater, 1979, n. p.

[484] PERRAULT, Charles, LAVATER, Warja (ad.), *La Belle au Bois dormant*, Paris, éd. Adrien Maeght, ill. Warja Lavater, 16 cm, 1982, n. p.

[485] PERROT, Jean (dir.), *Jeux graphiques dans l'album pour la jeunesse*, *op. cit.*, p. 82.

[486] PERRAULT, Charles, *Le Petit Chaperon rouge*, Bruxelles, Paris, éd. Pastel, L'école des loisirs, ill. Rascal, 18 cm, 2002, [22]p.

Droits d'auteur réservés.

> Grimm, avec l'intention du chasseur ouvrant le ventre du loup, alors qu'il ne s'agit ici que de l'instrument qui permet à la grand-mère de découper la tenue de la fillette. »[487]

Avec ses images pixélisées et géométriques, Pascal Nottet qui a pris le pseudonyme de Rascal (anagramme de lascar) revisite les contes traditionnels. Auteur et graphiste publicitaire prolixe qui reçoit en 1993 le Prix Graphique de la Foire de Bologne, il propose au lecteur dans ses transpositions de « reconstruire lui-même le texte à partir des données de l'image »[488]. Le lecteur, comme dans le cas de Warja Lavater, doit ainsi faire appel à ses propres souvenirs du conte pour suivre le récit. Les images minimalistes de Rascal permettent de proposer une autre interprétation, ou bien de laisser cours à l'imagination du jeune lecteur. La représentation des personnages eux-mêmes, en revanche, n'est pas laissée libre, puisque

> « […] l'image vaut pour représentation : on ouvre l'album et aussitôt surgit figurativement le personnage avec ses couleurs et ses attributs définitoires. D'une certaine manière, nulle imagination n'est possible autour du personnage. »[489]

Ici, seules trois couleurs sont présentes. On trouve du blanc pour le fond et du noir pour les décors, les personnages et les objets. Le rouge quant à lui est placé sur tous les détails qui marquent la progression de l'histoire : le fil de couture, la maison, le mercure dans le thermomètre de la grand-mère malade, les yeux du loup. Rouge également est la dernière page, totalement monochrome, qui suggère le dénouement de l'histoire.

Figure 49 : Illustration du *Petit Chaperon rouge* par Rascal (L'École des loisirs, 2002)

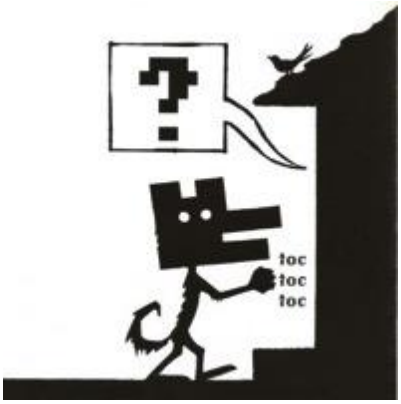

Figure 48 : Illustration *du Petit Chaperon rouge* par Rascal (L'École des loisirs, 2002)

Ce traitement si particulier de la couleur se retrouve chez Thierry Dedieu dans son grand album de *Barbe-Bleue*[490]. Auteur d'une quarantaine d'ouvrages aux éditions du Seuil Jeunesse, il joue ici sur la technique graphique des aplats et des papiers déchirés pour son album paru en 2005. La même année, il reçoit le Grand

[487] ESCARPIT, Denise, *La Littérature de jeunesse, itinéraires d'hier à aujourd'hui*, Paris, éd. Magnard, 2008, p. 304.

[488] *Ibidem*.

[489] PRINCE, Nathalie, *La littérature de jeunesse, Pour une théorie littéraire, 2ème édition,* Paris, éd. Armand Colin, 2010 (2015 pour 2ème édition), p. 91.

[490] PERRAULT, Charles, *La Barbe-bleue*, Paris, éd. Seuil jeunesse, ill.Thierry Dedieu, 34 cm, 2005, [36]p.

Droits d'auteur réservés.

Prix de la Société des Gens de lettres. Son œuvre engagée (contre les abus de pouvoir et la maladie) est emplie d'humour – parfois grinçant – et d'une grande légèreté. Dans cette adaptation très dépouillée, dans des tons ocre et bruns, le lecteur découvre des silhouettes en papiers découpés, où les attributs caractéristiques seuls apparaissent pour permettre l'identification. L'illustration minimaliste est réalisée à l'aide de collages et de superpositions dans une palette chromatique restreinte de cinq couleurs : ocre, brun, blanc, rouge et bleu. Le texte est réduit au minimum, tout comme les personnages qui deviennent très effacés sous la présence monstrueuse de Barbe-Bleue, grimé en ogre pour l'occasion. Les sentiments sont lisibles dans cette adaptation très travaillée, où prime la psychologie du conte, à travers les couleurs : le rouge sang et le blanc des décors (ou des squelettes du cabinet), ainsi que le bleu de la barbe, lors des apparitions ponctuelles du personnage éponyme.

Figure 50 : Page de couverture de *La Barbe-bleue*, illustré par Thierry Dedieu (Seuil Jeunesse, 2005)

Il en est de même pour Érice Battut. Cet illustrateur déjà primé une dizaine de fois (Octogone, Grand Prix de la Biennale de l'illustration de Bratislava, Grand Prix de la Société des Gens de lettres, Prix des Enfants de Daudet, *etc.*) travaille sur la couleur :

> « […] nombre de ses ouvrages peuvent être perçus comme une quête ou un travail autour d'une teinte ; ainsi dans sa série de contes, *La Barbe Bleue* met en scène le noir, *Blancheneige* est prétexte à des variations autour du blanc, *Le Petit Poucet* explore les propriétés du vert, *etc*. De très petits personnages, toujours en mouvement et qui évoluent dans des sites aux dimensions impressionnantes, des silhouettes fines mais fort lisibles, des éléments de décors stylisés et minimalistes, comme déséquilibrés : Éric Battut semble dessiner des scènes à l'issue incertaine aux protagonistes dans un état de quasi-fuite. »[491]

[491] NIÈRES-CHEVREL, Isabelle et PERROT, Jean (dir.), art. « Battut, Éric », *Dictionnaire du livre de jeunesse. La littérature d'enfance et de jeunesse en France*, Paris, éd. Cercle de la Librairie, 2013, p. 67.

Droits d'auteur réservés.

Ses images sont souvent en pleines pages et les couleurs de ses personnages contrastent généralement avec l'imagerie populaire. C'est le cas par exemple de son *Chat botté*[492] , animal vert aux bottes rouges. Ses personnages minuscules sont souvent perdus dans des décors théâtraux, tel qu'on peut le voir dans sa version de *Peau d'Âne*[493] chez Didier Jeunesse.

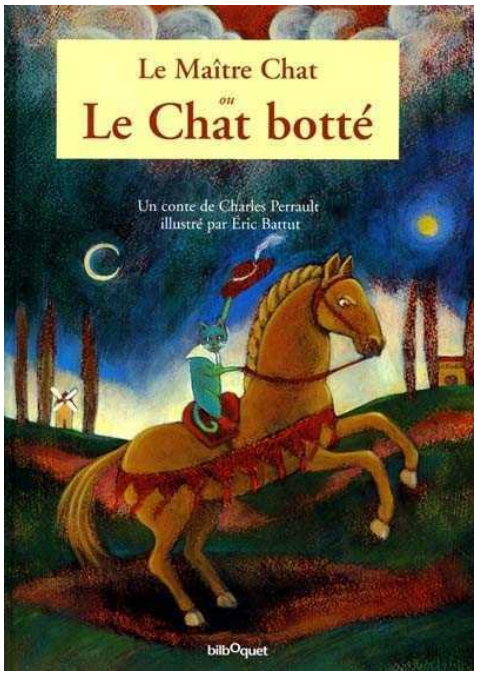

Figure 52 : Page de couverture de *Le Maître Chat ou Le Chat botté*, illustré par Éric Battut (Bilboquet, 2001)

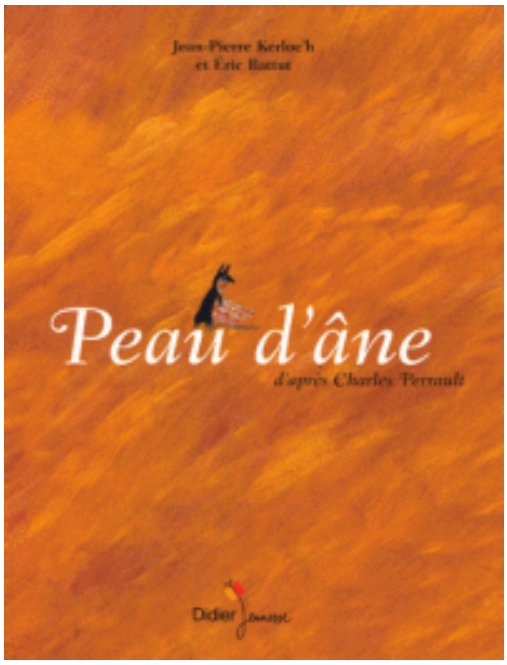

Figure 51 : Page de couverture de *Peau d'Âne*, illustré par Éric Battut (Didier Jeunesse, 2000)

Anne Romby illustre elle aussi *Peau d'Âne*[494]. Dans son cadre oriental, les décors envahissants et somptueux rappellent les miniatures du Moyen-âge : les illustrations hiératiques et étincelantes possèdent un trait délicat ainsi que des couleurs éclatantes. Le même conte est aussi repris par Claire Degans[495], Miss Clara ou encore Jean Claverie. La première utilise la peinture à l'huile, dans la lignée des écoles flamandes et hollandaises. Sur le même espace de la double page, le lecteur retrouve un décor uni où l'image et le texte sont associés, sans coupures. Alors que le problème de l'inceste et du mariage sont au cœur de cet album, celui de Miss Clara[496] est une relecture humoristique dans laquelle les images ont une seule portée évocatrice et non narrative. L'artiste utilise des collages de papiers, de cartons, mais aussi de divers matériaux : porcelaine, fer, *etc*., qu'elle photographie. Elle explique ainsi sa technique :

> « Je commence par des crayonnés, puis je construis un petit squelette en fil de fer, et sur ce squelette, je colle des bandelettes de papier de soie ou du

[492] PERRAULT, Charles, *Le maître chat ou Le Chat botté*, Mont-près-Chambord, éd. Bilboquet, ill. Éric Battut, 33 cm, 2001, 39p.

[493] PERRAULT, Charles, KERLOC'H, Jean-Pierre (ad.), *Peau d'Âne*, Paris, éd. Didier jeunesse, ill. Éric Battut, 32 cm, 2000, [34]p.

[494] PERRAULT, Charles, JONAS, Anne (ad.), *Peau d'Âne*, Toulouse, éd. Milan, ill. Anne Romby, 33 cm, 2002, [58]p.

[495] PERRAULT, Charles, *Peau d'Âne*, Champigny-sur-Marne, éd. Lito, ill. Claire Degans, 30 cm, 2005, 51p.

[496] PERRAULT, Charles, *Peau d'âne*, Paris, éd. Magnard jeunesse, ill. MissClara, 24 x 28 cm, 2007, 50p.

Droits d'auteur réservés.

> papier à cigarette. Les cheveux aussi sont en papier. Quand le personnage est modelé, je le peins et je l'habille avec … du papier. Je fais ensuite des photos de mes personnages et je les retravaille sur photoshop. »[497]

Jean Claverie, enfin, est un auteur-illustrateur bien connu. Il met en images entre autres *Peau d'Âne*[498] avec des traits arrondis et des couleurs tendres qui adoucissent le conte, *Riquet à la Houppe*[499], *Le Chat botté*[500] ou encore *Le Petit Chaperon rouge*[501] transposé à l'époque moderne :

> « […] la ville remplace la forêt, le loup est propriétaire d'un cimetière de voitures, la mère vend des pizzas dans un camion et la grand-mère regarde des films sur son magnétoscope ».[502]

ou encore *Barbe Bleue*[503]. Dans ce dernier conte, comme chez Elsa Oriol[504], l'image est revisitée pour donner avant tout le point de vue de l'épouse, notamment lors de l'ouverture du cabinet sanglant.

> « L'image nous laisse voir, dans l'album de Jean Claverie, les pieds pendants de femmes, projetant leurs ombres cadavériques sur le mur ensanglanté. Aucune tête tranchée ne transparaît dans l'image, mais l'évocation et la terreur qui s'en dégagent n'en sont que plus fortes. À l'épuration des mots dans le texte de Perrault répond l'absence de l'image, les couleurs douces et calfeutrées de l'illustration contrastant avec le rouge vif parsemé sur le mur, seul témoignage de l'horreur du châtiment perpétré et à venir ! »[505]

---

[497] DEGANS, Claire, résumé de *Peau d'Âne* sur le site de la Fnac, [en ligne], consulté le 23 juin 2016, disponible sur : http://livre.fnac.com/a2006238/Charles-Perrault-Peau-d-ane#ficheResume.

[498] PERRAULT, Charles, *Peau d'Âne*, Paris, éd. A. Michel jeunesse, ill. Jean Claverie, 28 cm, 2012, 40p.

[499] PERRAULT, Charles, *Riquet à la houppe*, Paris, éd. A. Michel, ill. Jean Claverie, 28 cm, 1988, 43p.

[500] PERRAULT, Charles, *Le Chat botté*, Paris, éd. Nord-Sud, coll. Un livre d'image Nord Sud, ill. Jean Claverie, 23 cm, 1982, 24p.

[501] Conte non présent dans les notices de la BnF et du Sudoc mais dont les illustrations sont incontournables.

[502] PERRAULT, Charles, *La Barbe-bleue*, Paris, éd. Gallimard jeunesse, coll. Folio cadet, ill. Jean Claverie, 18 cm, 2002, 39p.

[503] PERRAULT, Charles, *La Barbe bleue*, Paris, éd. Kaléidoscope, ill. Elsa Oriol, 39 cm, 2007, 34p.

[504] PINTADO, Christiane, TAUVERON, Catherine (dir.) *Les Contes de Perrault à l'épreuve du détournement dans la littérature de jeunesse de 1970 à nos jours : de la production à la réception*, Rennes, éd. Université Rennes, 2006, p. 198.

[505] ADRADOS, Claire, VIBERT, Anne (dir.), *Images et relectures des "Contes" de Perrault dans les albums pour la jeunesse*, Mémoire de Master professionnel Lettres et Arts, Métiers des bibliothèques, Grenoble, éd. Université Stendhal (Grenoble 3), UFR Lettres et Civilisations, s. d., p. 43.

Droits d'auteur réservés.

Figure 53 : Illustration de *Peau d'Âne* par Anne Romby (Milan, 2002)

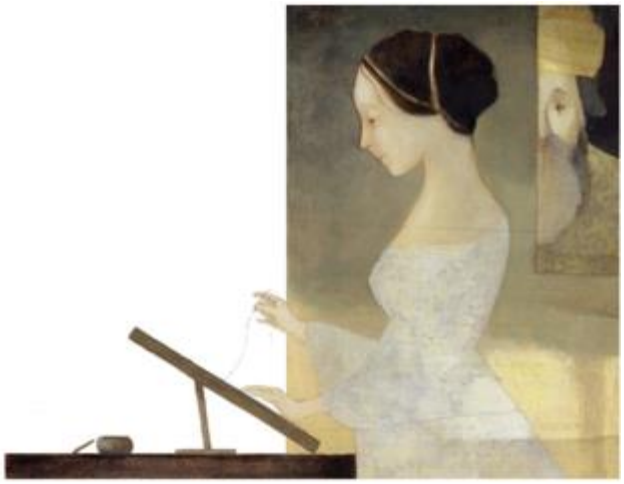

Figure 54 : Illustration de *Peau d'Âne* par Claire Degans (Lito, 2005)

Figure 55 : Illustration de *Peau d'Âne* par MissClara (Magnard, 2007)

Figure 56 : Illustration de *Peau d'Âne* par Jean Claverie (Albin Michel, 2012)

Droits d'auteur réservés.

Figure 57 : Illustration du *Petit Chaperon rouge* par Jean Claverie (Albin Michel Jeunesse, 1998)

Figure 58 : Illustration de *Barbe Bleue* par Jean Claverie (Gallimard Jeunesse, 2002)

Figure 59 : Illustration de *Barbe Bleue* par Elsa Oriol (Kaléidoscope, 2007)

Droits d'auteur réservés.

Illustrateur : un nouveau métier ?

Dans la culture de masse qui apparaît au cours du XX^{ème} siècle, l'image est banalisée. Elle n'en est pas moins profondément renouvelée après 1968. En effet, les effets de cette métamorphose sont mesurables dans l'album, particulièrement au niveau du statut de l'image, qui s'étale sur l'ensemble de la page et tend à prendre plus d'importance que le texte lui-même, parfois absent. La révolution graphique est supportée par Harlin Quist et François Ruy-Vidal, éditeurs associés aux albums inspirés par les membres du *Push Pin Studio*[506]. Dès lors, des maisons comme l'École des loisirs, fondée en 1965 par Jean Fabre et Arthur Huschmidt, ou comme les éditions du Rouergue avec leurs fameux formats carrés, décident de proposer aux enfants des albums de qualité. Pour ce faire, ils se tournent vers des artistes internationaux, tant auteurs qu'illustrateurs : Tomi Ungerer, Philippe Corentin, Grégoire Solotareff, Claude Ponti, mais aussi Danièle Bour, Frédéric Clément, Benjamin Lacombe ou encore Claude Lapointe. D'autres maisons proposent quant à elles des livres d'une qualité artistique supérieure, illustrés par les plus grands artistes de leur temps. Ce sont les ouvrages de luxe dont nous avons parlé précédemment, avec l'exemple d'Henry Lemarié (Cf. Figure 54 et 55). Tous ces illustrateurs aux styles et aux techniques variées se font aussi auteurs, que ce soit pour leurs propres textes, ou pour réaliser des adaptations de textes préexistants, y compris ceux des *Contes* de Perrault.

Si

> « "Illustrer" signifie sortir des yeux la vision qui s'y trouve contenue, à l'occasion du livre – soit que celle-ci s'appuie sur une forme gravée, dessinée, photographiée, soit qu'une description lui suffise, cette vision est soigneusement calibrée : elle est la réalisation des croyances que la personne demande – imposée ou pas. »[507],

l'illustration est donc un résultat individuel qui se rapporte – certes à un texte, dans le cas des *Histoires, ou contes du temps passé* –, mais avant tout à un artiste qui met dans le dessin sa propre touche : sa vision des choses.

C'est le cas de Danièle Bour. Dans la collection "Grands lecteurs" chez Grasset, elle propose une lecture toute personnelle de plusieurs auteurs de la littérature de jeunesse : Jean de La Fontaine, la Comtesse de Ségur, Hans Christian Andersen ainsi que les *Contes*[508] de Charles Perrault qu'elle retranscrit avec lyrisme et humour. Son style naïf et onirique, tout comme son trait méticuleux

> « […] se caractérise[nt] par une recherche dans le choix du détail, tout en mettant l'accent sur les sentiments des personnages, notamment à travers l'expression des visages et surtout des yeux. Le non-respect de la perspective ou des lois de la proportion du corps humain est chez elle un parti pris esthétique. Les illustrations des *Contes de Perrault* sont en ce sens très

[506] Le *Push Pin Studio* est fondé en 1954 par Milton Glaser, Reynold Ruffin et Seymour Chwasr. Il s'agit d'un atelier d'arts graphiques à la renommée internationale qui ne voit dans les images au graphisme épuré que le seul but esthétique de la communication. Utilisées comme moyen d'expression, les illustrations éclectiques sont réalisées dans un style incisif et stimulant, basé sur l'expérimentation des techniques contemporaines.

[507] MIGOZZI, Jacques (dir.), *De l'écrit à l'image, Littératures populaires : mutations génériques, mutations médiatiques,* Limoges, éd. PULIM (Presses Universitaires de Limoges), coll. Littératures en marge, 2000, p. 413.

[508] PERRAULT, Charles, *Les Contes*, Paris, éd. Grasset, préf. Marc Soriano, ill. Danièle Bour, Laura Bour, 29 cm, 1984, 77p.

Droits d'auteur réservés.

> significatives : elles offrent en même temps une puissance expressive et une poésie raffinée. On a l'impression d'une réalité rêvée, comme si un voile avait soudain arrêté le temps sur la scène du *Chat botté*, par exemple. La chaleur affective qui se dégage des images est due au raffinement des couleurs tendres et uniformes, et aux formes qui se détachent nettement tout en restant parfaitement intégrées à l'ensemble. »[509]

Utilisant une gouache opaque et épaisse, Danièle Bour préfère l'intensité de la couleur à sa transparence. Dans sa version du *Chat botté*[510], la force lumineuse de la couleur jaune domine, un jaune profond et solaire qui influence toutes les couleurs environnantes : jaune du soleil, des blés, mais aussi du chat et de son maître. Elle exprime ainsi les idées par le biais de la couleur et de leur rapport les unes entre les autres (luminosité, surface). De ce fait,

> « Une chaleur se dégage de l'ensemble de l'image, une certaine douceur à cause des nuances de la couleur, enfin une certaine tendresse à travers le style naïf de l'image. Mais chaleur et tendresse du maître ou chaleur et tendresse des contes ? »[511]

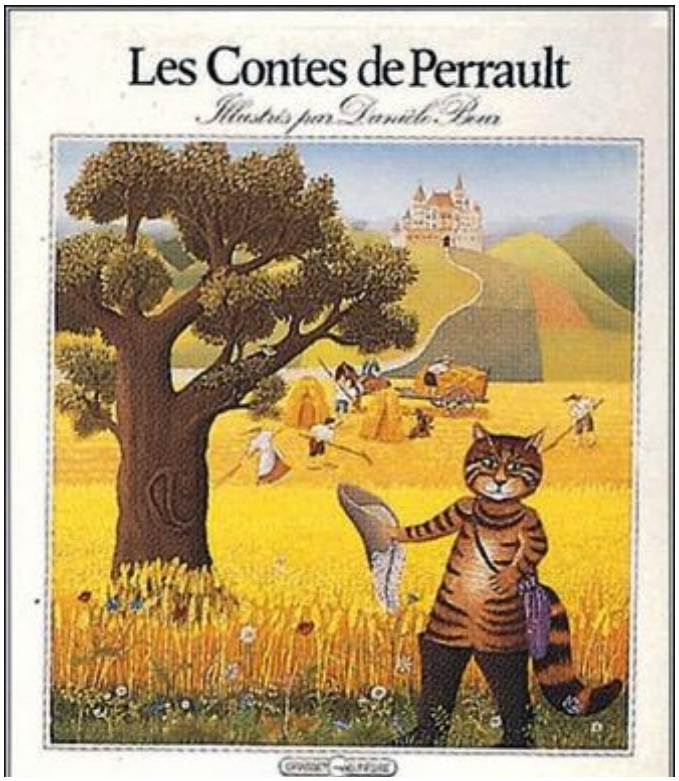

Figure 60 : Page de couverture des *Contes de Perrault* illustrés par Danièle Bour (Grasset, 1984)

[509] ESCARPIT, Denise, *La Littérature de jeunesse, itinéraires d'hier à aujourd'hui*, Paris, éd. Magnard, 2008, p. 285.

[510] PERRAULT, Charles, « Le Chat botté », *in Les Contes*, Paris, éd. Grasset, préf. Marc Soriano, ill. Danièle Bour, Laura Bour, 29 cm, 1984, 77p.

[511] PERROT, Jean (dir.), *Jeux graphiques dans l'album pour la jeunesse (Actes du congrès international organisé par le Laboratoire de recherches sur le jeu et le jouet de l'Université Paris-Nord en 1988 sous la direction de Jean Perrot)*, Paris, éd. CDRP de l'Académie de Créteil, Université Paris-Nord, 1991, p. 107.

Droits d'auteur réservés.

L'illustration, dans son intégralité, est ainsi un choix d'interprétation de l'illustrateur qui peut décider de montrer ou non certains détails du texte, voire de faire des rajouts ou de supprimer des éléments. Claude Lapointe, qui illustre *Le Petit Poucet*[512] pour François Ruy-Vidal chez Grasset se réapproprie totalement les codes du conte. Jean Perrot explicite l'ouvrage en question dans *Jeux graphiques pour l'album* :

> « Le récit de Charles Perrault, interprété par François Ruy-Vidal à partir de l'exégèse de Marc Soriano, déploie, en effet, le scénario même : on remarquera ainsi sur la page de l'écrivain – plume d'oie aiguisée d'où s'écoule un peu d'encre rouge – et le bec de l'oiseau marquant l'enfance d'une prise cruelle à un endroit délicat de ses corps (un souvenir de ces oies qui, d'après Marc Soriano, ont inspiré la satire de Perrault à l'égard de ce "castrat" de Boileau, malmené par des oies dans son enfance ?). Le morcellement des illustrations et l'évocation de la forêt aux pattes de monstres griffus correspond dans ce cas à une multiplication des pointes dangereuses sur lesquelles se jouent la partie et le sens du livre : Claude Lapointe, en lecteur informé des théories de l'anthropologie de Marc Soriano, a réalisé une œuvre nouvelle exprimant une obsession du double et du reflet narcissique, ainsi qu'une fine conscience des antagonismes gémellaires. Ces pointes deviennent ensuite le motif dominant de la lutte entre l'ogre et le Poucet : dague impressionnante du géant ou piques assassines multiples retournées contre lui en un cercle meurtrier au moment de sa mort soulignent l'insistance volontairement et grotesquement obsessionnelle du fantasme. D'une manière assez significative, la coïncidence de la réussite agressive financière (du Poucet) et cette mise à mort techniquement réussie se trouve représentée par la dernière illustration qui est une reprise de la page de titre[513] : on voit, comme en filigrane sur un billet de banque, le visage grossi de Charles Perrault, et à l'avant-scène, son énorme plume d'où s'écoule toujours un peu d'encre. L'équivalence de la pointe nécessaire du héros (la cruauté du Poucet) et de la gloire de l'artiste est ici explicitement scellée par la réunion des destins qui englobe celui de l'illustrateur même

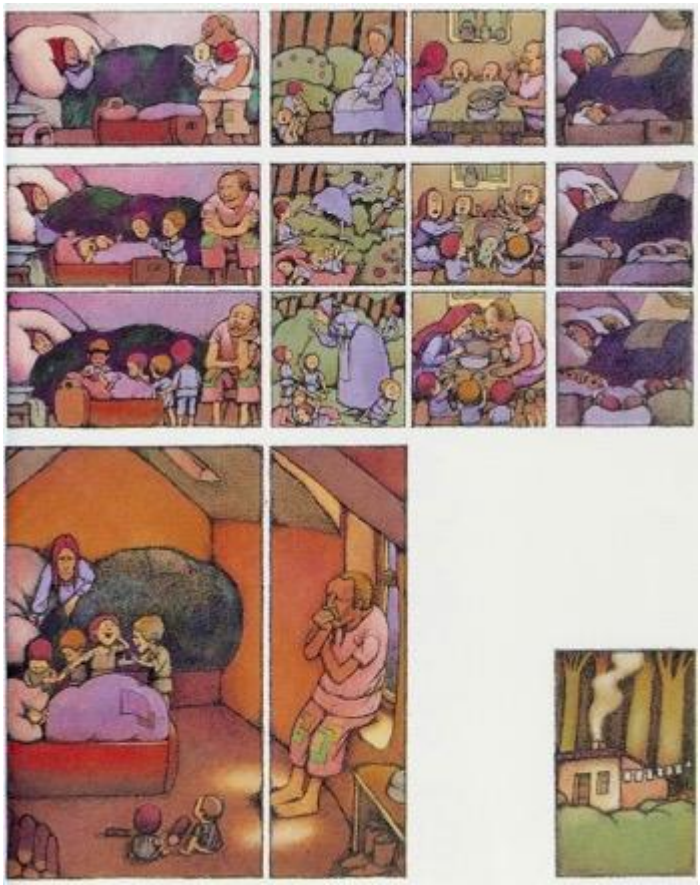

Figure 61 : Illustration du *Petit Poucet* par Claude Lapointe (Grasset, 1974)

[512] PERRAULT, Charles, RUY-VIDAL, Françoise (ad.), *Le Petit Poucet*, Paris, éd. Grasset, ill. Claude Lapointe, 29 cm, 1974, 28p.

[513] Cf. Figure 51.

Droits d'auteur réservés.

impliqué par la manipulation féroce de l'outil auquel il doit son succès. »[514]

L'illustrateur s'inspire de la bande dessinée pour proposer une version du *Petit Poucet* extrêmement riche en significations. De fait, la page est ici déconstruite en une multitude d'images dans une mise en page très libre où l'on voit – dans l'image ci-dessus – les enfants envahir peu à peu l'espace de la page, tout comme l'espace familial, ce qui va déterminer le couple à les abandonner dans la forêt.

Dans les albums contemporains, les illustrateurs deviennent donc également des auteurs ou, dans notre cas, des adaptateurs. Le terme même qui désigne pourtant, selon Jean Perrot « […] tout artiste qui unit texte et image dans sa création […] »[515], est récusé depuis les années 1970, car considéré comme trop réducteur par rapport au travail réalisé par ces créateurs. Aujourd'hui, lorsque des textes sont confiés à de véritables artistes, ils sont inscrits dans l'univers plastique, graphique – et souvent textuel puisque les textes eux-mêmes sont réécrits et agencés en lien avec l'illustration – de l'artiste qui peut même aller jusqu'à procéder à une totale reconfiguration iconique. Par exemple, Frédéric Clément propose dans *Songes de la Belle au bois dormant*[516] quelques interventions allusives sous forme textuelle comme illustrée, d'après le texte original présent dans l'œuvre. L'artiste contemporain aux nombreux prix (Prix de la Biennale de Bratislava en 1983, Octogone d'honneur pour l'ensemble de son œuvre en 1995 et Prix Graphique de la Foire de Bologne l'année suivante pour *Magasin Zinzin*[517]) imagine les cent ans de sommeil de la belle endormie. La plume de Frédéric Clément fait naître un petit éphémère qui s'abreuve des larmes de la princesse et voyage ainsi dans ses songes. Le doux pastel des images entraîne le lecteur à Venise où se déroule le rêve de la belle. Dans son œuvre, la poésie, la photographie et l'illustration se croisent dans une atmosphère onirique très sombre, comme en témoigne le bandeau vertical de la page de titre, représentant la Belle au Bois dormant dans son sommeil.

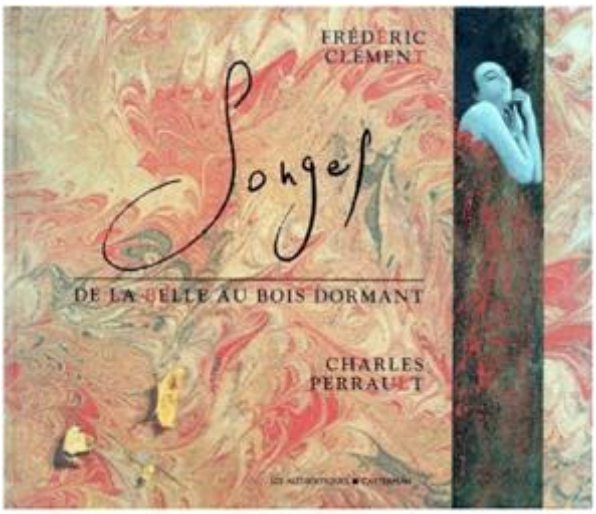

Figure 62 : Page de titre des *Songes de la Belle au Bois dormant*, illustré par Frédéric Clément (Casterman, 1997)

[514] PERROT, Jean (dir.), *Jeux graphiques dans l'album*, *op. cit.*, p. 258-259.

[515] PERROT, Jean *in* CONNAN-PINTADO, Christiane, TAUVERON, Catherine, *Fortune des Contes de Grimm en France. Formes et enjeux des rééditions, reformulations, réécritures dans la littérature de jeunesse*, Clermont-Ferrand, éd. Presses Universitaires Blaise Pascal, coll. Mythographies et sociétés, 2013, p. 197.

[516] PERRAULT, Charles, CLÉMENT, Frédéric (ad.), *Songes de la Belle au Bois dormant*, Paris, éd. Casterman, coll. Les authentiques, Les albums Duculot, ill. Frédéric Clément, 27 x 31 cm, 1997, n. p.

[517] CLÉMENT, Frédéric, *Magasin Zinzin : pour fêtes et anniversaires*, Paris, éd. Ipomée-Albin Michel, ill. Frédéric Clément, 1995.

Droits d'auteur réservés.

La mise en images permet d'interpréter et de commenter de manière graphique un texte, souvent préexistant dans la littérature de jeunesse. L'illustrateur n'est pas que le faire-valoir ou l'exégète du texte : il se doit de proposer, particulièrement dans le cas des artistes contemporains, une nouvelle interprétation, complémentaire, voire supplémentaire par rapport au texte. L'artiste a en effet la possibilité d'inventer une nouvelle image en regard d'une œuvre écrite qu'il a ou non retouchée. Comme l'explique Claire Adrados,

> « L'album permet la réappropriation du texte par l'image et fait résonner texte et image, dans un chassé-croisé qui met en valeur autant le texte que l'illustration qui en est donnée. L'image se fait « interprète du texte en se livrant à une relecture du conte ». L'adaptation par l'image doit alors être appréhendée comme une œuvre nouvelle qui s'offre au lecteur. L'illustration permet l'ouverture de l'espace de fiction figé par le texte. Par son "pouvoir d'évocation", l'image « dépasse celui du texte qui l'accompagne ». Les ressorts d'expressivité offerts par l'album permettent l'ouverture d'un espace de représentation consacré à l'imagination du lecteur. »[518]

Les illustrations permettent de différencier les albums entre eux et de les rendre plus attractifs, raison pour laquelle les illustrateurs ne manquent pas d'inventivité en ce qui concerne les images de contes.

Aujourd'hui, l'album donne la possibilité aux jeunes illustrateurs de reconfigurer les contes. Daniel Maja définit d'ailleurs l'album comme étant « […] un lieu d'expérimentation pour l'illustrateur, lui laissant une liberté presque totale. C'est un champ d'essai pour l'éditeur : audace, nouvelles tendances, introduction de l'art très contemporain, naissance d'artistes, de mondes inconnus, appel convivial au lecteur. »[519]. De fait, de plus en plus de jeunes auteurs-illustrateurs s'intéressent aux *Contes* de Perrault, dont l'illustration constitue aujourd'hui un passage obligé dans le monde de l'édition. Les jeunes créateurs sont très inspirés par ces contes, comme on peut le voir à travers les concours organisés par les instances du monde du livre. Ainsi, en 2004, le salon du livre de jeunesse de Montreuil laisse libre cours à l'inventivité des artistes en proposant un concours sur les versions du *Petit Chaperon rouge*[520], qu'elles soient issues du conte de Perrault, de celui des frères Grimm ou de diverses traditions populaires. La même année, les écoles d'art de Metz et d'Épinal publient *C'est pour mieux te voir mon enfant*[521] *:* un ensemble d'illustrations qui se basent sur un workshop réalisé par les étudiants sur les *Contes* de Perrault.

---

[518] ADRADOS, Claire, VIBERT, Anne (dir.), *Images et relectures des "Contes" de Perrault dans les albums pour la jeunesse*, Mémoire de Master professionnel Lettres et Arts, Métiers des bibliothèques, Grenoble, éd. Université Stendhal (Grenoble 3), UFR Lettres et Civilisations, s.d., p. 43.

[519] PERRIN, Raymond, *Littérature de jeunesse et presse des jeunes au début du XXI^ème^ 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, éd. L'Harmattan, 2007, p. 171.

[520] PODEROS, Jean (dir.), *Figures futur 2004, jeunes et nouveaux illustrateurs de demain*, Seine-Saint-Denis, éd. Centre de promotion du livre de jeunesse-Seine-Saint-Denis, coll. Abums Dada, 2004, 125 p.

[521] Écoles supérieures d'art de Metz et d'Épinal, *C'est pour mieux te voir mon enfant*, Metz, Épinal, éd. École municipale supérieure des Beaux-Arts, ill. s. n. , 40 x 30 cm, 2004, 31p.

Droits d'auteur réservés.

CONCLUSION

Dès leurs premières parutions dans le *Mercure Galant*[522] en 1693, les *Histoires, ou Contes du temps passé* de Charles Perrault se sont démarquées. Écrites d'après des contes oraux, ces histoires devenues de véritables objets patrimoniaux, tant littéraires que populaires (quel enfant, aujourd'hui, ne connaît pas l'histoire de *La Belle au Bois dormant*, ou la formulette de *Barbe Bleue*, « Anne, ma sœur Anne, ne vois-tu rien venir ? » ?), sont dès l'origine transcrites dans une volonté de transmettre un patrimoine culturel. C'est ce qu'indique en effet le conteur dans la morale de *Peau d'Âne* :

> « […] Mais tant que dans le Monde on aura des Enfants,
>
> Des Mères et des Mères-grands,
>
> On en gardera la mémoire. »[523]

Nous avions terminé notre mémoire[524] de Master 1 de Culture de l'Écrit et de l'Image sur l'histoire des éditions des *Contes* de Perrault au début du XX^{ème} siècle. La situation de ces ouvrages dès la Première Guerre mondiale se trouve être en totale rupture avec l'augmentation éditoriale que nous avions alors constatée. La rareté des *Contes* s'explique par la période de conflit survenue en ce début de siècle. Malgré la pénurie de papier et un contexte économique pour le moins complexe, la parution de ces contes de fées a augmenté dans l'après-guerre, suite à la multiplication des collections pour enfants chez les divers éditeurs étudiés.

Les plus jeunes ont par ailleurs été durablement marqués par les nombreuses années de belligérance, tant dans la vie courante qu'au sein des histoires illustrées qu'on leur destinait. Plusieurs institutions ont rapidement réglementé la littérature de jeunesse, que ce soit pour glorifier leurs origines, dans le cas du III^{ème} Reich, ou de la Mère patrie pour la France de Vichy. La censure exercée sur ces publications, dans le but de prémunir les enfants contre la violence des productions américaines, n'a pas été légalement abrogée aujourd'hui, bien qu'elle ne soit plus respectée. Au contraire, les contes – pourtant longtemps décriés par certains critiques de par leur violence et leur cruauté – ont été repris dans des éditions spécialisées pour la jeunesse (comme les Albums du Père Castor, pour ne citer qu'eux), et même par l'École, permettant de fait leur légitimation.

Devenus véritablement patrimoine littéraire et culturel à l'occasion de la sortie des listes officielles, les *Contes* de Charles Perrault ont fait l'objet de très nombreuses publications dans la seconde partie du XX^{ème} siècle et au début du XXI^{ème} siècle. Les beaux livres de la tradition bibliophilique héritée du siècle dernier ont bien vite cédé le pas à des publications savantes, destinées à un public davantage érudit, mais surtout à de nombreux albums. L'exploitation éditoriale des *Histoires, ou Contes du temps passé* a permis l'émergence de nombreux artistes illustrateurs, ainsi que la mise en pratique d'un marché de masse, qui rend accessible la culture lettrée. La domination, dans les années 1970, de l'industrie

[522] PERRAULT, Charles, « Les Souhaits ridicules, conte », dans *Mercure Galant*, novembre 1693, p. 39-50.

[523] PERRAULT, Charles, *Contes, suivi du Miroir ou la Métamorphose d'Orante, de La Peinture, poème et du Labyrinthe de Versailles*, Paris, éd. Gallimard, coll. Folio, préf. Jean-Pierre Collinet, 18 cm, 1981, 374p.

[524] BERCEGEAY, Marie-Sophie, MARTIN, Philippe (dir.), *Histoires, ou Contes du temps passé, Charles Parrault*, Mémoire de master 1 en Sciences de l'Information et des bibliothèques, Villeurbanne, Enssib, 2015, 189p.

Droits d'auteur réservés.

américaine, avec les nombreuses adaptations de *Cendrillon* et de *La Belle au bois dormant* (tirées des films d'animation du studio hollywoodien), ne se fait pas au détriment du patrimoine, mais favorise au contraire sa compréhension, comme l'explique Christian Chelebourg dans *Les Fictions de jeunesse* :

> « On assiste à ce que l'on pourrait appeler une synthèse générationnelle des cultures ; autrement dit, les œuvres pour la jeunesse globalisent un *melting pot* des contenus dont les origines nationales tendent à s'estomper au profit de leur partage par une même classe d'âge. »[525]

De fait, ces contes si connus sont aujourd'hui de véritables aubaines pour les auteurs-illustrateurs. En effet, le recyclage des personnages et de leurs représentations est devenu si courant de nos jours qu'il serait impossible de recenser toutes les versions réutilisant motifs et protagonistes des histoires de Perrault, devenues matière première pour la fiction. On ne compte plus, en effet, les romans, bandes dessinées, albums, expositions artistiques ou tous autres supports parodiques, horrifiques, pornographiques ou fantaisistes exploitant nos célèbres héros. Recycler ces classiques permet, outre la remise en question du discours de ces contes merveilleux, d'éviter qu'ils ne tombent définitivement dans l'oubli.

[525] CHELEBOURG, Christian, *Les fictions de jeunesse*, Paris, éd. Presses universitaires de France, coll. Les littéraires, 2013, p. 198.

Droits d'auteur réservés.

SOURCES

Voir l'Annexe 1.

Droits d'auteur réservés.

BIBLIOGRAPHIE

Histoire du livre et de l'édition

BLASSELLE, Bruno, *Histoire du livre*, Paris, éd. Gallimard, 2008, 319 p.

BOULAIRE, Cécile (dir.), *Mame. Deux siècles d'édition pour la jeunesse*, Rennes, Tours, éd. Presses universitaires de Rennes, coll. « Histoire », éd. Presses universitaires François-Rabelais de Tours, coll. « Perspectives historiques », 2012, 563 p.

BOYER-VIDAL, Marie-Françoise, MANSON, Michel, RENONCIAT, Annie, *et alii*, *Trois siècles de publications pour la jeunesse (du XVIII^e^ au XIX^e^ siècle) au Musée national de l'Éducation,* Rouen, éd. Institut national de recherche pédagogique, Musée national de l'Éducation, 2008, 163 p.

CERISIER, Alban, DESSE, Jacques, *De la jeunesse chez Gallimard. 90 ans de livres pour enfants. Un catalogue*, Paris, éd. Gallimard, Chez les Libraires associés, 2008, 255 p.

CERISIER, Alban, FOUCHÉ, Pascal, KOPP, Robert, *Gallimard 1911-2011. Lectures d'un catalogue. Les entretiens de la fondation des Treilles, textes réunis par Pascal Fouché,* Paris, éd. Gallimard, coll. Les cahiers de la NRF, 2012, 463p.

CONNAN-PINTADO, Christiane, TAUVERON, Catherine, *Fortune des « Contes » des Grimm en France, Formes et enjeux des rééditions, reformulations, réécritures dans la littérature de jeunesse*, Clermont-Ferrand, éd. Presses Universitaire Blaise Pascal, coll. « Mythographies et sociétés », 2013, 466 p.

DELBARD, Claire, *Le Père Castor en poche (1980-1990) ou comment innover sans trahir ?*, Paris, éd. L'Harmattan, 2007, 300 p.

FOUCHÉ, Pascal, *L'édition française sous l'occupation 1940*1944*, Paris, éd. Bibliothèque de littérature française contemporaine de l'université Paris 7, coll. L'édition contemporaine, 1987, 453 p.

PERRIN, Dominique, MERCIER-FAIVRE, Anne-Marie (dir.), *Christian Bruel, auteur-éditeur, une politique de l'album. Du Sourire qui mord à Être éditions (1976-2011)*, Paris, éd. Cercle de la Librairie, 2014, 299 p.

MISTLER, Jean, *La librairie Hachette de 1826 à nos jours*, Paris, éd. Hachette, Paris, 1964, 407 p.

PINHAS, Luc (dir.), *Situations de l'édition francophone d'enfance et de jeunesse*, Paris, éd. L'Harmattan, coll. « Références critiques en littératures d'enfance et de jeunesse », 2008, 343 p.

PIQUARD, Michèle, *L'édition pour la jeunesse en France de 1945 à 1980*, Villeurbanne, éd. Presses de l'enssib, coll. Références, 2004, 391 p.

RAYMOND, René, *Introduction à l'histoire de notre temps. 3 : Le XX^e^ siècle de 1914à nos jours*, Paris, éd. Seuil, coll. Points histoire, 2002, 288 p.

Droits d'auteur réservés.

Histoire et théorie du conte et de la littérature populaire

ADRADOS, Claire, VIBERT, Anne (dir.), *Images et relectures des Contes de Perrault dans les albums pour la jeunesse*, Grenoble, éd. Université Seendhal (Grenoble 3), s. d., 105p.

Association nationale pour la formation et le perfectionnement professionnel dans les métiers de l'édition France, *Approche 85 : Le livre populaire aux XIX et XX siècles*, Paris, éd. Asfored, 1985, 191 p.

CALAME-GRIAULE, Geneviève, CEVIN, Evelyne, *et alii*, *Le Renouveau du conte*, Paris, éd. CNRS, 2001, 449 p.

CONNAN-PINTADO, Christiane, TAUVERON, Catherine, *Fortune des « Contes » des Grimm en France, Formes et enjeux des rééditions, reformulations, réécritures dans la littérature de jeunesse*, Clermont-Ferrand, éd. Presses Universitaire Blaise Pascal, coll. « Mythographies et sociétés », 2013, 466 p.

MARNY, Dominique, MARTIN-PIGALLE, Raphaëlle, ROCCA, Robert, *Contes de fées De la tradition à la modernité*, Evian, éd. Snoeck, 2014, 167 p.

PERROT, Jean (dir.), *Tricentenaire Charles Perrault, Les grands contes du XVIII^e^ siècle et leur fortune littéraire*, Paris, éd. Press Edition, coll. Lectures d'enfants, 1998, 390 p.

ZIPES, Jack, *Les contes de fées et l'art de la subversion : étude de la civilisation des mœurs à l travers un genre classique : la littérature pour la jeunesse*, Paris, éd. Payo, coll. Bibliothèque historique, 1986, 278 p.

Illustrations et illustrateurs

BERTRAND, Gérard, DURAND, Marion, *L'image dans le livre pour enfants*, Paris, éd. L'École des Loisirs, 1975, 220 p.

CLAVERIE, Jean, CLERC, Christiane, DELESSERT, Etienne, *et alii*, *Images à la page, une histoire de l'image dans les livres pour enfants*, Paris, éd. Gallimard, 1984, 128 p.

MAJA, Daniel, *Illustrateur jeunesse : comment créer des images sur les mots ?*, Paris, éd. du Sorbier, éd. La Martinière, coll. La littérature de jeunesse, pour qui, pour quoi ?, 2004, 171 p.

MERCADAL, Thierry (réalisateur), *Au rayon de Jean Claverie*, éd. On Stage, Cap Canal, 2007, 24 min (DVD).

MERCADAL, Thierry (réalisateur), *Benjamin Lacombe et Pascal Moguéro*, éd. On Stage, Cap Canal, coll. Histoires d'illustrateurs, n°5, 2010, 52 min (DVD).

MIRABEL, Annie, LORTIC, Elisabeth, *et alii*, *Quand les artistes créent pour les enfants des objets livres pour imaginer*, Paris, éd. Autrement, hors série de *Le Mook autrement*, 2008, 93 p.

PARMEGIANI, Anne-Claude, *Les petits français illustrés, 1860-1940: l'illustration pour enfants en France de 1860 à 1940, les modes de représentation, les grands illustrateurs, les formes éditoriales*, préf. d'Isabelle JAN, Paris, éd.

Droits d'auteur réservés.

Cercle de la librairie, coll. Bibliothèques, 1989, 303 p.

PERROT, Jean, *Carnets d'illustrateurs*, Paris, éd. Cercle de la Librairie, 2000, 236 p.

PERROT, Jean (dir.), *Jeux graphiques dans l'album pour la jeunesse (Actes du congrès international organisé par le Laboratoire de recherches sur le jeu et le jouet de l'Université Paris-Nord en 1988 sous la direction de Jean Perrot)*, Paris, éd. CDRP de l'Académie de Créteil, Université Paris-Nord, 1991, 279 p.

PODEROS, Jean (dir.), *Figures futur 2004, jeunes et nouveaux illustrateurs de demain*, Seine-Saint-Denis, éd. Centre de promotion du livre de jeunesse-Seine-Saint-Denis, coll. Abums Dada, 2004, 125 p.

SALISBURY, Marin, TORDO, Hélène (ad. et trad.), *Illustrer des livres pour enfants. Imaginer, créer, se faire éditer,* Paris, éd. Eyerolles, 2007, 144 p.

VAN DER LINDEN, Sophie, *Lire l'album*, Le Puy-en-Velay, éd. L'Atelier du poisson soluble, 2006, 166 p.

VÉDRINE, Hélène, *Le Livre illustré européen au tournant des XIX^{e} et XX^{e} siècles. Passages, rémanences, innovations. (Actes du colloque international de Mulhouse des 23 et 14 juin 2003),* Paris, éd. Kimé, 2005, 352 p.

Littérature de jeunesse

ABSCAT, Michel, BEN SOUSSAN, Patrich, BLAIS, Marie-Claude, *et alii, Enfants et littérature : encore beaucoup à dire ! (Actes du colloque organisé par le Salon du livre et de la presse jeunesse en Seine-Saint-Denis à l'Académie Fratellini, les 4 et 5 avril 2005)*, Montreuil, éd. Salon du livre et de la presse jeunesse en Seine-Saint-Denis, 2005, 148 p.

BENAMEUR, Jeanne, BRAVO, Émile, BRICOUT, Bernadette, BRUEL, Christian, *et alii, La littérature jeunesse, une littérature de son temps ? (Actes du colloque organisé par le Salon du livre et de la presse jeunesse en Seine-Saint-Denis au CNAM, à Paris, le 6 février et les 15, 29 et 30 mars 2007),* Montreuil, éd. Salon du livre et de la presse en Seine-Saint-Denis, 2007, 221 p.

CHELEBOURG, Christian, *Les Fictions de jeunesse*, Paris, éd. Presses universitaires de France, coll. Les littéraires, 2013, 231 p.

ESCARPIT, Denise, *La Littérature de jeunesse, itinéraires d'hier à aujourd'hui*, Paris, éd. Magnard, 2008, 473 p.

MILOVITCH-RIOUX, Catherine (dir.), SONGOULLASHVII, Catherine, HERVOUËT, Claudine, VIDAL-NAQUET, Jacques, *Enfants en temps de guerre et littératures de jeunesse (XX^{e} – XXI^{e} siècles)*, Paris, éd. Bibliothèque nationale de France, Centre national de la littérature de jeunesse et Presses universitaires Blaise Pascal, 2013, 200 – XV p.

NIÈRES-CHEVREL, Isabelle, *Introduction à la littérature de jeunesse*, Paris, éd. Didier Jeunesse, coll. Passeurs d'histoire, 2009, 240 p.

Droits d'auteur réservés.

NIÈRES-CHEVREL, Isabelle et PERROT, Jean (dir.), *Dictionnaire du livre de jeunesse. La littérature d'enfance et de jeunesse en France*, Paris, éd. Cercle de la Librairie, 2013, 898 p.

OLIVIER-MESSONNIER, Laurence, *Guerre et littérature de jeunesse (1913-1919). Analyse des dérives patriotiques dans les périodiques pour enfants*, Paris, éd. L'Harmattan, 2012, 409 p.

OTTERVAERE-VAN PRAAG, Ganna, *La littérature pour la jeunesse en Europe occidentale (1750-1925). Histoire sociale et courant d'idée d'Angleterre . France . Pays-Bas . Allemagne . Italie*, Berne, Francfort-s. Main, New York, Paris, éd. Peter Lang, 1987, 493 p.

PERRIN, Raymond, *Littérature de jeunesse et presses 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 mange, les journaux et les publications destinées à la jeunesse*, Paris, éd. L'Harmattan, 2007, 555 p.

PERROT, Jean, *Jeux et enjeux du livre d'enfance et de jeunesse*, Paris, éd. Cercle de la Librairie, coll. Bibliothèques, 1999, 414 p.

PERROT, Jean, *Mondialisation et littérature de jeunesse*, Paris, éd. Cercle de la Librairie, coll. Bibliothèques, 2008, 381 p.

PRINCE, Nathalie, *La littérature de jeunesse. Pour une théorie littéraire*, Paris, éd. Armand Colin, 2015, 247 p.

Réécritures et adaptations

DISNEY, Walt, *Walt Disney*, prés. BESSY, Maurice, Paris, éd. Seghers, coll. Cinéma d'aujourd'hui, 1970, 185 p.

DURRENMATH, Laurie, COHEN, Évelyne (dir.), *L'adaptation d'un conte de fées littéraire au cinéma : l'exemple de la Belle et la Bête de Walt Disney,* Lyon, Villeurbanne, mémoire de recherche, éd. Enssib, 2011, 150 p.

FLOWER, Joe, *Disney, les managers du rêve*, ad. DERVILLE, Stéphane, trad. BLONDEL, Tamara, COLLAS, Anne, *et alii.*, Boulogne, éd. Maxima Laurent du Mesnil, 1992, 314 p.

LAVAULT-OLLÉON, Elisabeth (dir.), *Les Cahiers de l'ILCEA numéro 6 – 2004. Traduction / adaptation des littératures et textes spécialisés*, Grenoble, éd. Institut des langues et des cultures d'Europe et d'Amérique, université Stendhal-Grenoble 3, 2004, 288 p.

MERCIER, Andrée, PELLETIER, Esther, (dir.), *L'Adaptation dans tous ses états. Passage d'un mode d'expression à l'autre*, Québec, éd. Nota Bene, coll. Les cahiers du centre de recherche en littérature québécoise n°24, 259 p.

MIGOZZI, Jacques (dir.), *De l'écrit à l'image, Littératures populaires : mutations génériques, mutations médiatiques*, Limoges, éd. PULIM (Presses Universitaires de Limoges, coll. Littératures en marge, 2000, 870 p.

Droits d'auteur réservés.

PINTADO, Christiane, TAUVERON, Catherine (dir.), *Les Contes de Perrault à l'épreuve du détournement dans la littérature de jeunesse de 1970 à nos jours : de la production à la réception*, s. l., éd. Université Rennes 2, 2006, 909 p. (4 vol.)

RAGUET, Christine (dir.), *Palimpsestes n°16 (Revue du Centre de recherche en traduction et communication transculturelle anglais-français/français-anglais (TRACT)) De la lettre à l'esprit : traduction ou adaptation ?*, Paris, éd. Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2004, 181 p.

SERCEAU, Michel, *L'adaptation cinématographique des textes littéraires. Théorie et lectures*, Liège, éd. du Céfal, coll. « Grand écran Petit écran » - Essais, 1999, 206 p.

Webographie

Catalogue de la Bibliothèque Diderot de Lyon, consulté le 10/02/2016, disponible sur http://www.bibliotheque-diderot.fr/.

Catalogue de la Bibliothèque municipale de Lyon, consulté le 09/10/2015, disponible sur https://catalogue.bm-lyon.fr/.

Catalogue de la Bibliothèque nationale de France, consulté le 5/10/2015, disponible sur http://catalogue.bnf.fr/index.do.

Catalogue du Catalogue Collectif de France, consulté le 08/10/2015, disponible sur http://ccfr.bnf.fr/portailccfr/jsp/public/index.jsp.

Catalogue du SUDOC, consulté le 08/10/2015, disponible sur http://www.sudoc.abes.fr/.

CONNAN-PINTADO, Christiane, *« De Boule de neige » au « Prince Perce-Neige ». Réception de « Blanche-Neige » en France dans les ouvrages destinés à la jeunesse*, Les cahiers de l'ILCEA, [en ligne], 2014, mis en ligne le 08/12/2014, consulté le 24/11/2015, disponible sur http://ilcea.revues.org/2750.

Conservatoire Contemporain de la Littérature Orale, consulté le 14/03/2016, disponible sur http://www.clio.org/.

Favret Jeanne. Soriano M., *Les Contes de Perrault, culture savante et traditions populaires.* « Table ronde sur les Contes de Perrault », Annales. Economies-Sociétés-Civilisations., *dans Revue française de sociologie*, 1971, 12-1. pp. 124-127. [en ligne], consulté le 31/03/2016, disponible sur www.persee.fr/doc/rfsoc_0035-2969_1971_num_12_1_1958.

Gallica, Bibliothèque numérique de la Bibliothèque nationale de France, consultée le 12/11/2015, disponible sur http://gallica.bnf.fr/.

Institut International Charles Perrault, consulté le 12/03/2016, disponible sur http://www.institutperrault.org/.

Imagerie d'Épinal, consulté le 08/02/2016, disponible sur http://www.imagerie-epinal.com/.

Livres-rare-book, consulté le 07/07/2016, disponible sur http://www.livre-rare-book.com/?l=en.

Droits d'auteur réservés.

Musée de l'Illustration de Jeunesse, consulté le 13/10/2015, disponible sur http://www.mij.allier.fr/.

Syndicat national de la Librairie Ancienne et Moderne, consulté le 29/06/2016, disponible sur http://www.slam-livre.fr/.

Droits d'auteur réservés.

ANNEXES

Table des annexes

ANNEXE 1 : SOURCES 168

Droits d'auteur réservés.

ANNEXE 1 : SOURCES

Pour les Annexes, merci de se reporter au second document intitulé « Annexe 1 ». Vous y trouverez la bibliographie des sources consultées pour la réalisation de ce mémoire. Il s'agit d'un corpus de notices issues des catalogues de la Bibliothèque nationale de France et du Système Universitaire de Documentation (SUDOC).

Le Catalogue Collectif de France, du fait de son système de tri malcommode et des nombreux doublons qui résultent de l'inscription de nombreuses bibliothèques de France sur ce catalogue n'a pas été utilisé. En outre, avec l'institution du dépôt légal obligatoire pour les livres de jeunesse en 1949 (soit au milieu de la période étudiée), la majorité des ouvrages se trouve inscrit dans le catalogue de la Bibliothèque nationale de France. Au sein des notices issues de la BnF et du SUDOC, les doublons et notices incomplètes ont été supprimés. Seuls les ouvrages édités sur un support de livre papier ou cartonné ont été pris en compte. Ainsi les images fixes et animées ainsi que les ressources électroniques et multimédia n'ont pas été comptabilisées. De même, l'aspect de « spectacle » n'a pas été pris en compte, excluant ainsi les comédies musicales et les livres d'opéra, ou de ballet ainsi que les partitions. L'exception a été faite pour les pièces de théâtre, majoritairement textuelles, proposant ainsi une lecture en solitaire et n'incluant pas de partition musicale, obligatoire dans le cadre d'un ballet, d'un opéra ou d'un spectacle musical. Sont donc inclus : les rares pièces de théâtres, les éditions savantes sur les *Contes* et non sur leur auteur et les éditions destinées à la jeunesse et aux adultes, sous toutes formes livresques (livres papiers, livres objets, livres d'art, etc.). Les éditions en langue françaises (y compris publiées à l'étranger) et celles en langue régionales ont été conservées, du fait de leur caractère important pour l'apprentissage du français, souvent réalisé à l'aide de ces contes, et parce qu'elles participent donc d'une volonté éditoriale et étatique. Les livres en langue étrangères (russe, japonais, espagnol, allemand, *etc.*) n'ont pas été étudiés dans le cadre de ce mémoire.

Droits d'auteur réservés.

TABLE DES ILLUSTRATIONS

Figure 1 : Les éditions des *Contes* au début du XX^{ème} siècle 14

Figure 2 : Tableau des éditeurs des *Contes* de Perrault entre 1914 et 1924 15

Figure 3 : Illustration de Bertall pour *Le Petit Poucet* (Hachette, 1871) 16

Figure 4 : Tableau des éditeurs entre 1924 et 1938 17

Figure 5 : Page de couverture des *Contes* de Perrault illustrés par Raymond De La Nézière (Mame, 1921) 18

Figure 6 : Tableau des éditions de contes d'Hachette entre 1914 et 1930 20

Figure 7 : Couverture du *Petit Chaperon rouge* illustré par Félix Lorioux en 1920 chez Hachette 21

Figure 8 : la grand-mère à son rouet dans Le Petit Chaperon rouge illustré par Félix Lorioux (Hachette, 1920) 22

Figure 9 : l'ogresse sur son porche dans Le Petit Poucet illustré par Lorioux (Hachette, 1920) 22

Figure 10 : Tableau des éditions de contes de Garnier Frères entre 1914 et 1938 25

Figure 11 : Couverture illustrée par André Jourcin (Bias, 1944 (similaire à celle de 1936) 26

Figure 12 : Graphique des adaptations des Conte de Perrault de 1914 à 1938 28

Figure 13 : Graphique de la part des éditions illustrées et non illustrées entre 1914 et 1938 29

Figure 14 : Nombre d'éditions des Contes de Perrault au cours de la Seconde Guerre mondiale 30

Figure 15 : Page de titre et planche illustrée par Charles Robinson (Crès et Cie, 1914) 36

Figure 16 : Carte postale illustrée par Morinet en 1915 (Nantes) 39

Figure 17 : Charles Moreau-Vauthier, *Le Petit Chaperon rouge*, illustré par Guy Arnoux (Hachette, 1917) 40

Figure 18 : Graphique de la part des éditions parues dans le contexte d'une collection entre 1914 et 1938 44

Figure 19 : Graphique de la part des éditions parues dans le contexte d'une collection entre 1939 et 1960 45

Figure 20 : couverture des *Contes de fées* de la Bibliothèque rose illustrée (Hachette, 1920) 47

Figure 21 : Illustration de Cendrillon (Hachette, 1977, p. 32-33) 51

Figure 22 : Illustration de Cendrillon (Hachette, 1977, p. 46-47) 51

Figure 23 : Frontispice illustré par Jacques Viotte (Mame, 1938) 53

Figure 24 : Frontispice illustré par L. Métivet (Mame, 1934) 53

Figure 25 : Frontispice illustré par Marie-Madeleine Franc-Nohain (Mame, 1930) 53

Droits d'auteur réservés.

Figure 26 : Page de titre illustrée par Malo Renault (Larousse, 1923) 54

Figure 27 : Tableau des éditeurs entre 1939 et 1945 59

Figure 28 : Graphique du nombre d'éditions au cours de la Deuxième Guerre mondiale 62

Figure 29 : Tableau des formats entre 1939 et 1945 71

Figure 30 : Indications légales de *Peau d'âne* adapté par Baudoin (Gallimard, 2010). 76

Figure 31 : Graphique de la part des éditions contenant une préface entre 1970 et 1990 86

Figure 32 : Graphique des parts des adaptations dans les éditions de Contes entre 1950 et 2014 93

Figure 33 : Graphique des éditions A. Mame et Fils entre 1921 et 1951 94

Figure 34 : Illustration du Chat Botté par Robida (Bauche, [1905-1910]) 96

Figure 35 : Illustration du Petit Chaperon rouge par Candide (E. Tapissier, Bauche, [1905-1910]) 96

Figure 36 : Première de couverture illustrée par Gianni De Conno (Gallimard Jeunesse, 2009) 103

Figure 37 : Illustration du *Chat Botté* par l'imagerie Pellerin d'Épinal (Ministère de l'Éducation nationale, 2011, p. 60) 105

Figure 38 : Illustration du *Chat Botté* par Hans Fischer (Delpire, 1958) 108

Figure 39 : Graphique des éditions des contes de Perrault parus entre 1945 et 2014 110

Figure 40 : Illustration de *La Barbe bleue* par Elsa Oriol (Kaléidoscope, 2007) .111

Figure 41 : Illustration de *Barbe bleue* par Edna Bednářová (Gründ, 1978) 112

Figure 42 : Diagramme du nombre de pages par éditions entre 1946 et 2014 113

Figure 43 : Première de couverture du Petit Poucet illustré par Michael Fiodorov (Deux coqs d'or, 1994) 114

Figure 44 : Illustration du Petit Poucet par Michael Fiodorov (Deux coqs d'or, 1994) 114

Figure 45 : Illustration du *Chat botté* par Pierre Belvès (Flammarion, coll. Les Albums de Père Castor, 1955) 121

Figure 46 : : Illustration du *Chat botté* par Pierre Belvès (Flammarion, coll. Les Albums de Père Castor, 1955) 121

Figure 47 : Illustration du *Chat botté* par Gérard Franquin (Flammarion, coll. Les Albums du Père Castor, 1979) 122

Figure 48 : Graphique des histoires de *Peau d'Ân*e éditées entre 1914 et 2014 ... 123

Figure 49 : Graphique du nombre d'éditions parues entre 1946 et 1979 124

Figure 50 : Tableau du nombre de pages des ouvrages édités entre 1946 et 1979 125

Figure 51 : Première de couverture du *Petit Poucet* illustré par Claude Lapointe (adapté par François Ruy-Vidal, Grasset, 1974) 130

Figure 52 : Première de couverture de *La Belle au Bois dormant* illustré par John Collie (Grasset Monsieur Chat, 1984) 133

Droits d'auteur réservés.

Figure 53 : Premières pages de *La Belle au Bois dormant* illustrées par John Collier (Grasset Monsieur Chat, 1984).....133

Figure 54 : Frontispice des Contes de Perrault illustré par Henry Lemarié (J. Porson, 1950).....136

Figure 55 : Frontispice de La Belle au Bois Dormant illustré par Henry Lemarié (J. Porson, 1948).....136

Figure 56 : Graphique représentant la part des éditions illustrées entre 1938 et 1979.....137

Figure 57 : Graphique représentant la part des éditions illustrées entre 1980 et 2014.....137

Figure 58 : Tableau des illustrations en couleurs ou en noir et blanc entre 1938 et 2014.....139

Figure 59 : Excipit de *Cendrillon* par Roberto Innocenti (Grasset Monsieur Chat, 1983) 141

Figure 60 : Illustration du *Petit Chaperon rouge* par Sarah Moon (Grasset Monsieur Chat, 1983).....142

Figure 61 : Illustration du *Petit Chaperon rouge* par Warja Lavater (Adrien Maeght, 1965).....143

Figure 62 : Illustration du *Petit Chaperon rouge* par Rascal (L'École des loisirs, 2002) 145

Figure 63 : Illustration *du Petit Chaperon rouge* par Rascal (L'École des loisirs, 2002) 145

Figure 64 : Page de couverture de *La Barbe-bleue*, illustré par Thierry Dedieu (Seuil Jeunesse, 2005) 146

Figure 65 : Page de couverture de *Le Maître Chat ou Le Chat botté*, illustré par Éric Battut (Bilboquet, 2001).....147

Figure 66 : Page de couverture de *Peau d'Âne*, illustré par Éric Battut (Didier Jeunesse, 2000) 147

Figure 67 : Illustration de *Peau d'Âne* par Anne Romby (Milan, 2002) 149

Figure 68 : Illustration de *Peau d'Âne* par Claire Degans (Lito, 2005) 149

Figure 69 : Illustration de *Peau d'Âne* par MissClara (Magnard, 2007) 149

Figure 70 : Illustration de *Peau d'Âne* par Jean Claverie (Albin Michel, 2012)...149

Figure 71 : Illustration du *Petit Chaperon rouge* par Jean Claverie (Albin Michel Jeunesse, 1998) 150

Figure 72 : Illustration de *Barbe Bleue* par Jean Claverie (Gallimard Jeunesse, 2002) 150

Figure 73 : Illustration de *Barbe Bleue* par Elsa Oriol (Kaléidoscope, 2007).....150

Figure 74 : Page de couverture des *Contes de Perrault* illustrés par Danièle Bour (Grasset, 1984).....152

Figure 75 : Illustration du *Petit Poucet* par Claude Lapointe (Grasset, 1974) 153

Figure 76 : Page de titre des *Songes de la Belle au Bois dormant*, illustré par Frédéric Clément (Casterman, 1997).....154

Droits d'auteur réservés.

Table des illustrations

Droits d'auteur réservés.

TABLE DES MATIERES

SIGLES ET ABREVIATIONS 7

INTRODUCTION 9

LA SITUATION DE L'EDITION POUR LA JEUNESSE AU DEBUT DU SIECLE 13

Des éditions qui se font rares 13

La période guerrière : 1914 - 1918 13

L'immédiat après-guerre : les années 1920 20

Les années 30 : une hausse des éditions malgré la crise 23

L'édition en temps de guerre 30

Le ralentissement de l'édition 30

Le patriotisme ambiant 33

L'utilisation de l'enfant : cible et héros de la littérature de guerre 36

Le début des collections 41

Bibliothèques, collections et séries 41

Les collections des éditions Hachette 45

La multiplication des éditions chez les éditeurs 51

LA CENSURE ET LA LITTERATURE DE JEUNESSE : QUAND L'ETAT, L'ECOLE ET LA CRITIQUE S'EMPARENT DES CONTES 57

La littérature de jeunesse sous l'égide de la censure 57

La censure de guerre 57

L'aryanisation et ses conséquences sur les contes de fées 64

La peur de l'américanisation 72

La critique littéraire et les contes : du folklorisme à la psychanalyse 77

Bettelheim et les fondements de la psychanalyse des contes de fées 77

La critique littéraire des contes 82

Les débuts d'une critique spécialisée 86

La redécouverte des contes par l'école éléméntaire 91

Les prémices de l'entrée des contes à l'école 91

Les listes officielles 97

Quelques exemples de livres à destination scolaire 101

LA SPECTACULAIRE PROGRESSION DE L'ALBUM 107

Qu'est-ce que l'album ? 107

Entre texte et image 107

L'album : un nouveau mode de lecture 113

L'exemple des albums du Père Castor 116

Droits d'auteur réservés.

L'omniprésence des albums à partir des années 1950 123
La multiplicité des éditions 123
Entre tradition et avant garde 128
De nouvelles collections pour de nouveaux albums : l'album contemporain 131
Quelques illustrateurs célèbres d'albums pour la jeunesse 133
Illustrer : pourquoi, pour qui, comment ?.....133
Des illustrations contemporaines et renouvelées.....140
Illustrateur : un nouveau métier ?.....151
CONCLUSION 157
SOURCES.....159
BIBLIOGRAPHIE.....161
ANNEXES.....167
TABLE DES ILLUSTRATIONS.....169
TABLE DES MATIERES.....173

Droits d'auteur réservés.