



**HAL**  
open science

## Hachette entre héritage et renouvellement (1920-1960) : comment “ faire collection ” face au défi des albums “ transmédiatiques ” ?

Julien Baudry, Marie-Pierre Litaudon

### ► To cite this version:

Julien Baudry, Marie-Pierre Litaudon. Hachette entre héritage et renouvellement (1920-1960) : comment “ faire collection ” face au défi des albums “ transmédiatiques ” ?. *Strenae - Recherches sur les livres et objets culturels de l'enfance*, 2016, La collection, fabrique éditoriale des œuvres pour la jeunesse: l'apport des archives, 11, 10.4000/strenae.1631 . hal-01390246

**HAL Id: hal-01390246**

**<https://hal.science/hal-01390246v1>**

Submitted on 1 Dec 2018

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



**Strenæ**

Recherches sur les livres et objets culturels de l'enfance

11 | 2016

La collection, fabrique éditoriale des œuvres pour la jeunesse : l'apport des archives

---

## Hachette entre héritage et renouvellement (1920-1960) : comment « faire collection » face au défi des albums « transmédiateurs » ?

Julien Baudry et Marie-Pierre Litaudon

---



### Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/strenae/1631>

DOI : 10.4000/strenae.1631

ISSN : 2109-9081

### Éditeur

Association Française de Recherche sur les Livres et les Objets Culturels de l'Enfance (AFRELOCE)

Ce document vous est offert par Université Bordeaux Montaigne



### Référence électronique

Julien Baudry et Marie-Pierre Litaudon, « Hachette entre héritage et renouvellement (1920-1960) : comment « faire collection » face au défi des albums « transmédiateurs » ? », *Strenæ* [En ligne], 11 | 2016, mis en ligne le 20 octobre 2016, consulté le 01 décembre 2018. URL : <http://journals.openedition.org/strenae/1631> ; DOI : 10.4000/strenae.1631

---

Ce document a été généré automatiquement le 1 décembre 2018.



Strenæ est mis à disposition selon les termes de la Licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International.

---

# Hachette entre héritage et renouvellement (1920-1960) : comment « faire collection » face au défi des albums « transmédiatiques »<sup>1</sup> ?

Julien Baudry et Marie-Pierre Litaudon

---

## Introduction

- 1 Si la maison Hachette s'est très tôt intéressée à l'éducation des enfants, elle s'est longtemps montrée prudente à l'égard de l'album. Si l'on entend par *collection* « un regroupement de titres en séries de format et de présentation uniformes procédant d'une idée directrice qui définit ses objectifs et les publics visés, et préside au choix raisonné de ses titres, auteurs et formes<sup>2</sup> », Hachette n'a publié jusqu'en 1897 que deux collections d'albums : les « Albums Trim », initiée en 1860 sur une proposition de l'auteur Louis Ratisbonne – collection qui se maintiendra jusqu'au milieu des années 1880<sup>3</sup> – et le « Magasin des petits enfants », à partir de 1869 et jusqu'en 1890, destinée à accueillir l'adaptation de *toybooks* anglais<sup>4</sup>. Hors ces deux ensembles, d'autres albums se trouvent intégrés tant bien que mal, au sein des « publications illustrées », dans des sections et/ou sous-sections, certaines subdivisées elles-mêmes en séries, en fonction du format, du prix et des finitions<sup>5</sup>.
- 2 Cela dit, une prise de conscience s'opère en 1898 : l'alphabétisation scolaire atteint son plein effet, les lectures populaires illustrées se développent, notamment grâce aux progrès techniques qui permettent désormais d'imprimer les ouvrages en couleurs à bas prix. Les jeunes enfants deviennent une nouvelle cible éditoriale, notamment en matière de lectures récréatives. Hachette, sans solide expérience dans le domaine de l'album, va

se lancer dans une vaste collecte auprès d'éditeurs étrangers : albums chromolithographiques illustrés par G. H. Thompson et édités par l'Allemand Ernest Nister (1903), livres en tissu de la maison londonienne Dean's Rag Book (1905), planches de bandes dessinées issues de la presse et réunies en recueils par l'éditeur américain Frederick A. Stokes (1906). La guerre stoppe ces partenariats et conduit Hachette à développer sa propre production autour d'abécédaires, de contes et d'historiettes destinés aux tout-petits.

- 3 Quelle est la situation au lendemain de la Première Guerre mondiale ? La collecte d'albums auprès d'éditeurs étrangers a permis à Hachette de remplir un de ses objectifs : entrer dans l'ère du marché de masse avec une maîtrise de l'ensemble de la chaîne du livre et une production à moindre coût. Plusieurs choix industriels vont dans ce sens (passage en société anonyme en 1919, acquisitions de papeterie et d'imprimeries<sup>6</sup>, développement du réseau des Messageries de Presse, modernisation du matériel de production<sup>7</sup>). Mais l'organisation rationnelle de ce fonds d'albums reste un défi de taille au moment où la maison crée au sein du département édition<sup>8</sup> un service dédié à la littérature de jeunesse sous la direction de Robert Meunier du Houssoy, lui-même secondé par Madeleine Arrigon, alias Magdeleine du Genestoux<sup>9</sup>. L'attention se déplace des tout-petits vers des enfants plus âgés, avec la section « Albums illustrés ». L'enjeu est d'autant plus crucial que celle-ci vient à accueillir de nouvelles formules, adaptées du dessin animé et de la bande dessinée de presse, qui connaissent un succès grandissant et bousculent les schémas traditionnels de l'album. Ils seront désignés dans cet article sous le terme d'« albums transmédiatiques<sup>10</sup> ».
- 4 Comment poursuivre l'expansion de ce secteur tout en structurant un fonds en pleine métamorphose, pris entre héritage et renouvellement ? La question des collections comme outil éditorial prend alors tout son sens. Nous nous proposons d'analyser dans quelle mesure les « Albums illustrés » édités par Hachette entre 1920 et 1960 sont parvenus à « faire collections ». Nous avons choisi un plan chronologique qui s'articule autour de choix éditoriaux majeurs. La date retenue pour clore cette analyse marque l'aboutissement d'une lente évolution. À travers cette étude de cas, ce sont les contours et les limites de la notion de collection que nous chercherons à interroger, en nous appuyant sur l'examen des catalogues, sur les albums eux-mêmes (bibliographie matérielle) et sur les archives de la maison Hachette, déposées à l'IMEC sous l'indice de cote HAC. Pour la période de l'entre-deux-guerres, celles-ci se réduisent pour l'essentiel aux services juridique (registres des contrats et quelques dossiers nominatifs) et iconographique ; en revanche la période qui suit la Seconde Guerre mondiale, mieux conservée, permet de suivre les orientations adoptées par le service éditorial.

## 1920-1933 : développer et organiser un fonds d'albums en métamorphose

- 5 L'analyse du fonds d'albums pour enfants de la maison Hachette témoigne dans les années 1920 de l'ambivalence de la stratégie de l'éditeur depuis le début du siècle : une collecte d'œuvres hétérogènes aux origines variées. Face à une volumétrie de plus en plus importante, mêlant anciens et nouveaux albums, la question de la structuration du fonds va se poser.

## Un fonds entre héritage et renouvellement

- 6 Les albums présents au catalogue d'Hachette se partagent entre des nouveautés et des titres publiés avant la guerre. La politique de collecte entreprise dès les années 1900 se poursuit de façon exponentielle pour conquérir un marché en pleine croissance.
- 7 Le fonds d'albums de la période d'avant-guerre connaît des fortunes diverses. Les « Albums Stahl », acquis lors du rachat de la maison Hetzel en 1914, constituent une formule éditoriale dépassée qu'Hachette se contente d'écouler<sup>11</sup> ; seuls cinq titres seront réédités jusqu'en 1939, dans une finition unique. En revanche, les « Albums Brès », débutés en 1891, demeurent un grand succès ; la collection, dont les illustrations sont actualisées en 1934, se maintiendra jusqu'à la Seconde Guerre mondiale.
- 8 Deux autres ensembles, nés avant-guerre et cette fois issus de la production anglo-saxonne, renaissent après 1919 : les albums de Richard Felton Outcault (Buster Brown) sont réédités à partir de 1920 et prolongés, la série étant toujours vivante aux États-Unis ; à partir de 1923, les albums de Thompson et Ostroga<sup>12</sup> sont relancés selon une formule nouvelle où la technique d'impression joue un rôle déterminant, la photogravure remplaçant la chromolithographie dont l'usage apparaît dépassé<sup>13</sup> (Ill.1).



Ill. 1. Les albums de « Thompson et Ostroga » : à gauche, *Les Animaux en train de plaisir, Véridique récit de la Grande excursion du Bateau « Le Crocodile » à l'île des crustacés [Les Animaux à la mer]*, texte de J. Jacquin, ill. G.H. Thompson, Paris, Hachette & Cie. Imprimerie E. Nister, [1903] ; à droite, *Les Animaux chercheurs d'or*, texte de J. Jacquin, ill. G.H. Thompson, Paris, Librairie Hachette, [1923]. IMEC, Bibliothèque historique Hachette.

- 9 Hachette poursuit par ailleurs le renouvellement de son fonds, s'essayant à différentes formules. La veine des albums animaliers d'origine britannique connaît de nouveaux développements avec les illustrateurs George Studdy (trois titres en 1924 ; textes de Yvonne Ostroga) et Cecil Aldin (quatre titres en 1925 ; textes de Magdeleine du Genestoux). C'est probablement le succès de *Buster Brown* qui encourage Hachette à poursuivre la publication de bandes dessinées de presse avec les premiers albums de *Bicot* de Martin Branner (1926), et *Zig et Puce* du Français Alain Saint-Ogan (1927).
- 10 Comme pour contrebalancer ces inspirations anglo-américaines, une place est faite au sentiment national. Dès la fin de la guerre paraissent des albums aux thèmes patriotiques et aux illustrateurs variés : *Sous les Cocardes* (1919) et *Les Plus Beaux Épisodes de l'histoire de France* (1922) de Jean-Jean, *Chansons de France* (1923) de Malo-Renault, *Nos gloires nationales* (1925), album de sept fascicules assemblés. Régulièrement réimprimés tout au long de la décennie, ils répondent au besoin de la propagande après la « victoire » sur les Allemands. Dans leur sillage paraissent, adaptés ou en extraits, de grands classiques

européens confiés au génie graphique de Félix Lorioux, illustrateur phare de la maison avant que n'entre en scène André Pécoud. Les *Fables de la Fontaine* (1925), les *Contes de Perrault* (1926), *Le Malade imaginaire* (1928), *Don Quichotte* (1929), *Robinson Crusoe* (1930), *Les Deux Nigauds* de Ségur (1931), abondamment illustrés, sont imprimés avec soin dans un format grand in-quarto et reliés sous cartonnage demi-toile. Il s'agit là d'albums de prestige.

- 11 Le catalogue des « Albums illustrés » d'Hachette témoigne d'une stratégie qui vise à couvrir la diversité des thèmes, des formes ou des formats les plus prometteurs de l'album. À un moment où ce type de livres connaît des mutations profondes, la stratégie adoptée permet à cet éditeur de se positionner sur le marché français comme principal acteur au sein d'une tendance globale marquée par le dynamisme de l'album<sup>14</sup>.

## À la recherche de nouvelles structurations

- 12 Le revers de cette politique commerciale expansionniste est assurément la difficulté à organiser une production aussi diversifiée, alors même que le nombre d'albums grandit tout au long de la décennie. Comment les regrouper en ensembles cohérents ? La consultation des catalogues généraux permet de déchiffrer les premiers choix opérés par Hachette.
- 13 Contrairement aux albums « Pour les tout petits » dont la refonte est plus ancienne et dont chaque collection porte un titre propre, la section des « Albums illustrés » se structure par tranches de prix. En 1923, elles sont au nombre de cinq : « Albums à 3fr », « Albums à 6fr90 », « Albums à 7fr », « Albums à 12fr », « Albums à 15fr » ; et ce, en dépit du contenu et de l'origine des ouvrages. Dans les « Albums à 12fr », *Buster Brown* côtoie *Sous Les Cocardes* de Jean-Jean, mais aussi les animaux anthropomorphes de Thompson et Ostroga ; des albums répondant à des concepts graphiques et thématiques totalement différents.
- 14 Selon toute vraisemblance, ce choix vise à toucher plus efficacement le consommateur en affichant un éventail de prix capable de correspondre aux moyens de chacun. En 1929, le nombre de tranches de prix a plus que doublé. Toutefois, cette structuration n'est pas stable car la forte inflation que connaît la période fait augmenter les prix d'une manière non homogène<sup>15</sup>. En conséquence, certains albums présentés dans une catégorie peuvent se retrouver l'année suivante dans une autre : en 1931, les albums de Thompson et Ostroga sont restés dans les « Albums à 12fr », mais ceux de *Buster Brown* sont passés à 15fr, remplacés par ceux de *Zig et Puce* (proposés à 10fr en 1927).
- 15 Peut-on dès lors parler de « collections », selon la définition du terme donnée en introduction ? Si le prix vaut comme « idée directrice » et justifie le regroupement des titres, ce critère se révèle aléatoire et fragilise la cohérence interne des sous-ensembles, souvent privés d'unité formelle et intellectuelle.
- 16 Il faut bien sûr nuancer le propos : la structuration par prix s'associe ponctuellement à un nom d'auteur, tels les traditionnels « Albums Stahl » et « Albums Brès », voire de façon plus contemporaine à celui d'un illustrateur, que ce soit explicitement avec les « Albums Studdy », ou implicitement avec les adaptations de classiques illustrés par Lorioux ou les albums de Cecil Aldin. Force est de reconnaître que ces albums partagent également un format identique et une même ligne graphique. Preuve que Hachette n'ignore pas ces principes organisateurs. Mais la maison reste tributaire de variables liées au destin



économique des séries initiées. C'est ainsi que s'explique l'évolution des couvertures des albums de grands classiques. Les *Fables* de La Fontaine avaient vu le jour sous la bannière graphique des *Plus Beaux Épisodes de l'histoire de France* et des *Chansons de France* (« Albums à 15fr » en 1923). Or dès 1925, la vogue des albums patriotiques s'épuise et Lorient cherche à s'émanciper de ce modèle trop classique. Avec les *Contes de Perrault*, l'illustration de couverture abandonne son cadre pour se déployer à fond perdu. Repensée l'année suivante, la couverture adopte sa ligne définitive et se pare d'or - généralement sous la forme d'un bandeau - soulignant ainsi tant le luxe de sa confection que le prestige de ses auteurs (Ill. 2).



Ill. 2. Évolution de la ligne des albums grand in-quarto (passés de 20 à 30 fr entre 1922 et 1931). IMEC, Bibliothèque historique Hachette.

- 17 En somme, s'il existe bien des stratégies de structuration du fonds d'albums, celles-ci ne sont encore que fort limitées dans les années 1920 : soit qu'elles répondent à des problématiques purement économiques, soit qu'elles ne concernent qu'une partie du catalogue.

### Les albums transmédiatiques : une contrainte supplémentaire à l'organisation du fonds

- 18 L'arrivée sur le marché du livre de jeunesse d'albums adaptés de bandes dessinées et de films d'animation joue un rôle crucial dans l'évolution de ce genre éditorial qu'il contribue à renouveler formellement et thématiquement<sup>16</sup>. Comme le souligne Sylvain Lesage, la bande dessinée « ne constitue pas une catégorie [éditoriale] pertinente <sup>17</sup> » avant 1950. Elle est donc appréhendée par Hachette comme une déclinaison de l'album illustré, révélant la malléabilité d'un concept éditorial encore en gestation.
- 19 Dès le début du siècle, puis de façon massive à partir de la fin des années vingt, Hachette édite des albums pour enfants adaptés de bandes dessinées et de films d'animation (plus de deux cents entre 1902 et 1958<sup>18</sup>). La maison entend répondre à une double concurrence. D'un côté, celle d'éditeurs qui pratiquent déjà la mise en recueils de bandes dessinées pour enfants parues dans la presse. De l'autre côté, celle d'un média récent comme le cinéma d'animation qui, à la fin des années vingt, en vient à imposer aux États-

Unis de nouveaux personnages et de nouveaux thèmes à la culture graphique enfantine. L'éditeur entend ainsi profiter de formules à la rentabilité éprouvée outre-Atlantique.

- 20 Le cas spécifique des albums transmédias permet de comprendre les raisons qui complexifient pour Hachette la structuration de son catalogue. En effet, si ces albums partagent une extériorité première par rapport au monde de l'édition, ils n'en constituent pas pour autant un ensemble homogène en raison de leurs sources que l'on peut classer en trois catégories. Figurent, d'une part, les bandes dessinées françaises paraissant dans la presse nationale, quotidienne ou hebdomadaire (les séries *Zig et Puce* et *Prosper* de Saint-Ogan, mais aussi *Pitche* d'Aleksas Stonkus et *Nimbus* d'André Daix); d'autre part, les *comic strips* créés pour la presse anglo-saxonne et republiés en France dans la presse généraliste ou dans des journaux pour enfants (*Buster Brown*, *Bicot*, *Félix le chat*, *Bonzo*, *Pim Pam Poum*, *Tarzan...*); enfin, la production des studios Disney, composée de dessins animés adaptés au format des *comic strips*. Tel est le cas de la série *Mickey*, initiée par Hachette en 1931, mais qui paraissait dans *Le Petit Parisien* depuis 1930.
- 21 À cette diversité des sources s'ajoute une hétérogénéité formelle et narrative, extérieure au monde de l'édition et aux traditions de l'album pour enfants. La présence de bulles porteuses de paroles manuscrites en lieu et place d'un texte dactylographié sous l'image est un des indices les plus patents de ce caractère exogène. Or, l'attitude d'Hachette à l'égard de ces formes de narration évoluera: dans un premier temps, la forme « moderne » des bandes dessinées avec bulles, à l'américaine, est conservée (pour *Buster Brown*, *Bicot* et *Zig et Puce*). Mais à partir de 1931, les nouvelles séries créées sont recomposées lorsqu'elles proviennent des États-Unis, sur le modèle plus ou moins adapté du « gaufrier », avec bande de cases de taille égale et texte typographié sous l'image (*Mickey*, *Félix*, *Bonzo* et *Pim, Pam, Poum*). Néanmoins, les séries *Pitche* et *Monsieur Poche* conservent leurs bulles, comme si leur origine française leur assurait une certaine respectabilité au moment où l'arrivée croissante de *comic strips* américains inquiète parfois les éducateurs. En d'autres termes l'hétérogénéité est intentionnelle et ne découle pas de la seule hétérogénéité des sources (Ill. 3 et 4).





III. 3. Recomposition d'une planche de *Bonzo et son ami Loto* (1938). En haut : 2 strips de la bande dessinée originale. © 1931 King Features Syndicate, Inc. Great Britain rights reserved ; en bas : même strips, agrandies et redécoupées par Hachette pour ôter les bulles et traduire l'inscription anglaise. IMEC, HAC 9007.



III. 4. Maquette finale de la même planche de *Bonzo et son ami Loto* (1938), avec texte rajouté sous les strips. IMEC, HAC 9007.

- 22 Pour tous ces albums transmédias, le processus de collecte de productions étrangères est en outre d'une grande complexité. En témoignent les registres de contrats issus du service juridique<sup>19</sup>. En l'absence de dossiers émanant de la direction éditoriale, ceux-ci permettent d'éclairer une partie de la politique suivie par la maison, notamment en matière de cessions de droits d'auteur, de rachats de collections et de contrats de licence.
- 23 Pour Hachette, la difficulté consiste à obtenir l'exclusivité des droits d'exploitation en recueil des bandes dessinées parues en planches dans la presse. Or, le cas de figure classique d'un auteur traitant directement avec l'éditeur n'est pas dominant pour ce genre d'ouvrages. Bien souvent, les contrats sont passés avec un intermédiaire dont l'identité reste variable. Dans de nombreux cas, il s'agit assez logiquement de l'éditeur de presse initial (ainsi de *Bicot* et *Zig et Puce* négociés avec *Dimanche-Illustré* en 1926-1927). Mais certaines œuvres sont gérées pour leur diffusion française par une agence de presse : le rôle d'intermédiaire joué par Opera Mundi, l'entreprise de Paul Winkler créée en 1928, est cruciale, surtout pour les *comic strips* anglo-saxons, mais pas uniquement<sup>20</sup>. S'agissant de contenus ayant eu des formes et des supports multiples, Hachette doit régulièrement négocier avec plusieurs acteurs différents. Le contrat pour l'édition en albums de *Félix le chat* en 1931 est parmi les plus complexes en termes d'interlocuteurs : il fait intervenir le producteur des films d'animation (Pat Sullivan), l'agence de presse américaine chargée de la diffusion des *strips* dans la presse (King Features Syndicates) et l'agence française chargée de les représenter (Opera Mundi)<sup>21</sup>.
- 24 L'imbrication des licences dans un contexte de création multimédia internationale complexifie l'intégration de ces albums dans des collections. Si contractuellement Hachette est souvent libre de les publier « en livres ou en albums », d'en fixer le format, le tirage et le prix de vente<sup>22</sup>, en période d'inflation, les redevances à verser aux intermédiaires constituent une variable difficilement ajustable aux conditions de production des albums de bande dessinée français ; et ce d'autant plus qu'à partir de 1931 Hachette préfère recomposer les planches de bande dessinée américaines pour en faire disparaître les bulles.
- 25 En somme si, à partir des années vingt, Hachette axe sa politique de développement sur les « Albums illustrés », la maison se trouve confrontée aux difficultés d'une période de transition. Elle doit gérer de nombreuses variables liées à la pérennité incertaine des séries créées comme au nombre croissant de partenaires impliqués dans les nouveaux contrats ; à quoi s'ajoute l'instabilité monétaire qui pourrait expliquer le choix d'une structuration par prix permettant, d'une année sur l'autre, des ajustements aisés en fonction des coûts de production. Il est difficile, en ces termes, de parler de collections. Cette organisation par prix est d'ailleurs propre aux catalogues et n'est pas reprise dans les albums eux-mêmes qui ne donnent que la liste des titres d'une même série organique. Certes, quelques séries tendent à former collection autour d'un auteur et/ou d'un illustrateur, mais la logique d'ensemble demeure fragile. C'est avec les années trente, qui voient les publications transmédias prendre une place déterminante dans la politique éditoriale, que des solutions vont progressivement s'imposer.

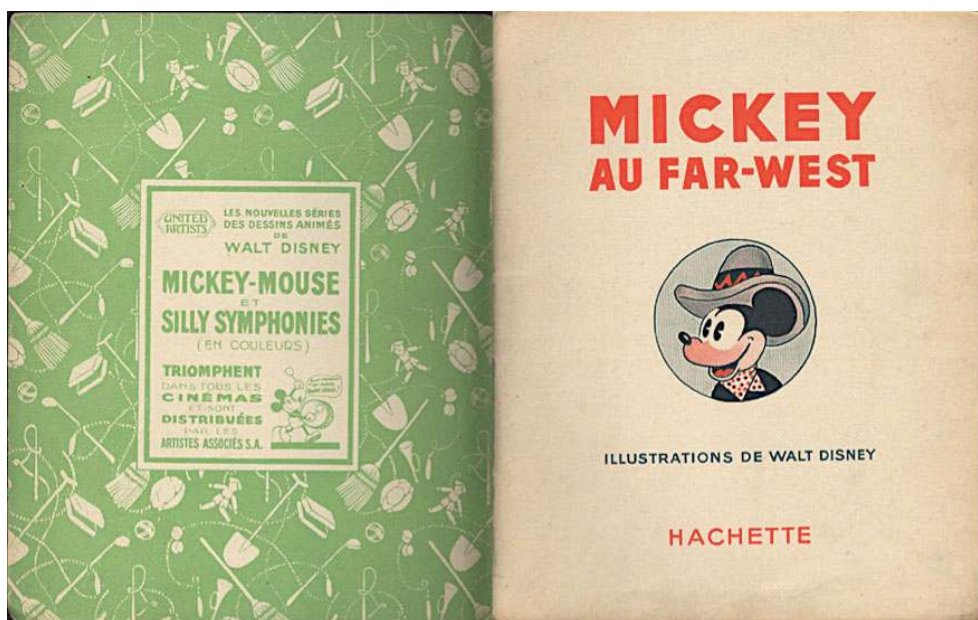
## 1934-1947 : penser la collecte des albums transmédiatiques pour mieux gérer ses collections

- 26 L'évolution des albums transmédiatiques est le véritable « opérateur » des changements à l'œuvre au sein des « Albums illustrés ». Ce nouveau type d'albums constitue en effet le cœur des nouveautés sur la période, notamment après l'arrivée de Walt Disney sur le marché international. Entrepreneur étranger *leader* des « nouveaux médias », il est au centre des transformations des publications d'Hachette à partir de 1934.

### Les contrats Disney et leur répercussion sur la structure des collections

- 27 La signature du premier contrat de diffusion entre Walt Disney<sup>23</sup> et Hachette a lieu le 17 novembre 1930, pour des albums qui paraîtront l'année suivante<sup>24</sup>. D'autres suivront, qui nous permettent de comprendre les conséquences directes de ce partenariat sur le processus de structuration des collections. Dans un premier temps, ces contrats impliquent quatre partenaires - Hachette, Disney, King Features Syndicate et Opera Mundi, selon la même logique que pour *Félix*. À partir de 1934, Opera Mundi et KFS disparaissent, dès qu'Hachette acquiert les droits des albums Disney directement tirés des dessins animés, les *Silly Symphonies*<sup>25</sup>. À compter d'un accord signé le 10 janvier 1937 par Hachette (mais qui court depuis 1936<sup>26</sup>), un contrat global de licences Disney résilie les contrats précédents et clarifie les rapports juridiques directs entre les deux entreprises. Hachette devient, sans que ce terme ne soit encore employé, un « licencié » de la WDSA. L'éditeur français doit se plier aux découpages éditoriaux de l'entreprise américaine, selon une logique de calque des collections : sont acquis, d'un côté, les albums tirés des

*Mickey Mouse comic strips*, et de l'autre, ceux tirés des films *Mickey Mouse* et *Silly Symphonies*<sup>27</sup> (ill. 5).



Ill 5. 2<sup>e</sup> plat et page de titre de *Mickey au Far-West*, Paris, Hachette, 1935. IMEC, Bibliothèque historique Hachette.

La collection « Albums Mickey » à laquelle appartient ce titre est tirée des *Mickey Mouse comic strips*. Sur le second plat est néanmoins fait mention des dessins animés de Walt Disney qui donneront naissance aux collections « Silly Symphonies » et « Les albums Hop-là ».

- 28 Outre le reversement annuel de droits d'auteur, fixés à 5 %, les contrats précisent un certain nombre d'obligations : si le prix, la taille et le nombre de pages sont laissés à l'initiative d'Hachette, ce dernier doit obtenir l'accord de Walt Disney pour tout changement (à partir du contrat signé le 6 mars 1934). Seul le tirage est laissé à l'appréciation de l'éditeur. De même, l'exclusivité d'exploitation française accordée par Disney a pour contrepartie l'obligation de publier X albums par an<sup>28</sup>. Bien des contraintes se rejoignent dans l'idée que la source demeure première dans la structuration des collections d'albums. Le cas des *Silly Symphonies* est le plus significatif puisqu'il s'agit de récits isolés, partageant parfois, mais non systématiquement, des personnages, et dont l'unité ne tient qu'à leur contexte de projection au public. Avec le nouveau contrat signé en 1936, Disney autorise Hachette à recourir aux termes de « Mickey Mouse » et de « Silly Symphonies » comme titres d'ensemble<sup>29</sup> - dans les ouvrages et dans la publicité faite pour eux, mais il s'oppose formellement à ce que ces ensembles puissent contenir d'autres personnages ou sujets que ceux correspondant aux *comics strips* et aux dessins animés du même nom. Cette contrainte, pour la première fois explicitement formulée, interdit à Hachette de réunir des séries sous un simple intitulé de prix et contribuera à l'émergence de collections conçues autour d'une identité forte (Ill.6). En 1936, Disney va jusqu'à refuser à son partenaire d'évoquer des albums concurrents des siens dans les ouvrages dont il possède le copyright : pas de publicité pour *Félix* dans un album *Mickey*<sup>30</sup>, où l'on peut en revanche trouver des renvois vers d'autres collections Disney.





Ill. 6. Catalogue général Hachette, janvier 1934. IMEC, Bibliothèque historique Hachette.

Dès 1931, Hachette prend la peine de ménager l'identité des séries promues par Walt Disney. Si la structuration principale des « Albums illustrés » reste par prix, des titres de séries apparaissent pour les « Albums à 10 fr » par exemple, où figure la série *Mickey*, qu'il s'agit de distinguer des albums *Pitche*, *Félix le chat* et *Brès*. Il n'en va pas de même pour les « Albums à 15 fr » où *Buster Brown* côtoie *Prosper*.

## Personnage et mise en série à l'origine de la collection

- 29 Les contrats d'albums transmédiatiques sont signés pour toute une série, et non à chaque nouvel album, et ce, dès le début. Dans le cas de *Bicot*, la cession des droits d'exploitation par *Dimanche-Illustré* vaut à la fois pour « le titre *Bicot président de club* » et « toute suite des aventures de *Bicot président de Club*<sup>31</sup> ». Plus qu'un droit d'exploitation, c'est, dans les faits, une licence d'utilisation d'un titre de série et d'un personnage qu'acquiert l'éditeur. Le cas est encore plus net lorsque le personnage est lui-même une marque déposée. Les albums de *Mickey* ou de *Félix* portent ainsi, en plus du « copyright<sup>32</sup> », la mention du dépôt de marque fait aux États-Unis. Dans ces cas, le nom de la série n'appartient pas légalement à Hachette qui doit, tous les ans, déboursier une redevance non seulement pour l'édition d'albums mais pour l'utilisation du nom.
- 30 L'attention que Disney porte à ses personnages, à travers les séries d'albums qu'il promeut en collections, ne fait que renforcer cette logique initiale et va fortement influencer la politique d'Hachette. Les contrats Disney formulent en effet implicitement combien ces derniers sont au cœur de l'entreprise américaine, mêlant aux courts métrages en série la logique feuilletonnesque des héros de publications périodiques, tous deux trouvant à conjuguer et prolonger leurs univers par le biais de déclinaisons transmédiatiques concertées. Aussi l'article 11 du contrat du 6 mars 1934 précise que « l'autorisation accordée [à Hachette] ne doit pas être considérée comme lui donnant un droit exclusif sur le personnage de Disney reproduit dans les livres en question mais seulement le droit d'utiliser le texte et les illustrations des livres eux-mêmes ».

- 31 Les personnages sont les vecteurs identitaires d'une production traduite en collections, même dans le cadre des *Silly symphonies*. Dès lors, l'organisation par prix perd de son importance dans les catalogues d'Hachette. En 1938, ceux-ci ne sont plus indiqués qu'en petit et dès l'année suivante, le renversement est accompli : le catalogue se structure par titre de séries portant chacune le nom du personnage qui l'incarne, « Albums Bicot », « Albums Mickey », « Albums Zig et Puce », etc. (Ill.7).



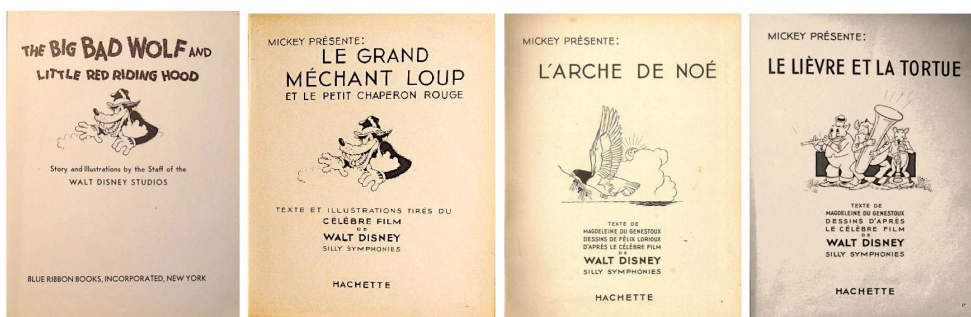
Ill. 7. Catalogue d'étrennes 1940. IMEC, Bibliothèque historique Hachette.

- 32 Cette structuration par nom de personnage dépasse le cadre des albums transmédiatiques : l'acquisition des titres de Jean de Brunhoff auprès du *Jardin des Modes* en 1936, donne naissance aux « Albums Babar » ; même si, dans ce cas, la poursuite des publications revient à Hachette seul. Cette logique éditoriale permet désormais d'identifier des corpus d'albums cohérents par leur contenu. Si elle constitue une première forme de mise en collections, elle relève néanmoins d'une stratégie plus passive qu'active, puisqu'elle n'est pas véritablement initiée par Hachette mais induite par les conditions d'acquisition et de commercialisation des albums Disney.

## Une problématique émergente : penser la collection au-delà de la mise en série

- 33 Avec la publication des albums tirés des *Silly symphonies*, Hachette avait bien fait une première tentative pour partager l'auctorialité de l'univers Disney. Entre novembre 1934 et avril 1935, l'éditeur français s'était permis de mentionner en page de titre de *L'Arche de Noé* et des *Petits Lapins et les œufs de Pâques* le nom de Félix Lorioux, qui en avait redessiné les illustrations, et celui de Magdeleine du Genestoux qui en avait écrit les textes. Mais dès septembre 1935, Walt Disney n'appréciant guère l'initiative, le nom de Lorioux disparaît des nouveaux albums<sup>33</sup>, ne laissant figurer un temps que celui de Magdeleine du Genestoux... évincée à son tour, à partir du nouveau contrat signé par Walt Disney en février 1936 (Ill 8).

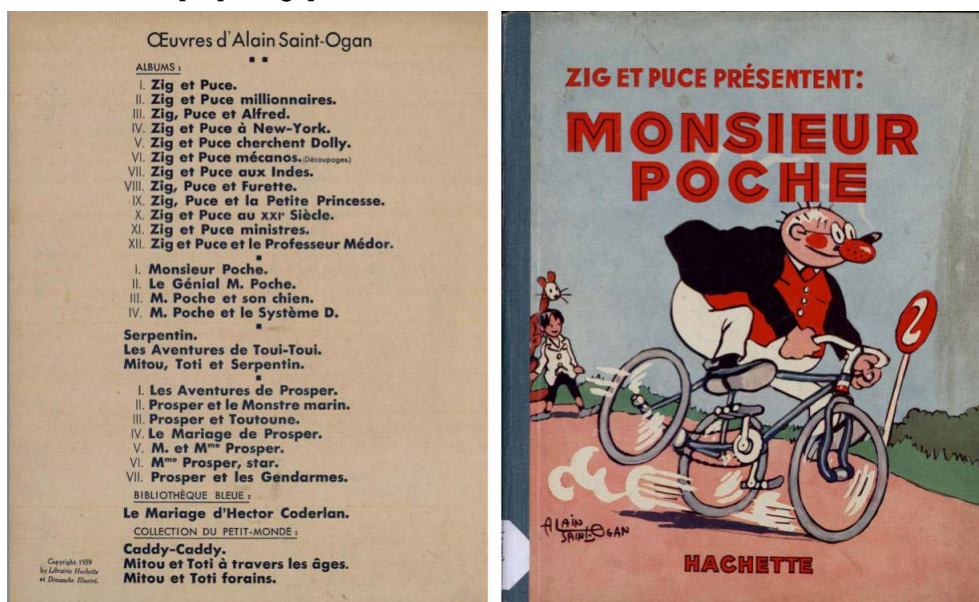




Ill. 8. De gauche à droite, pages de titres de : Walt Disney Studios, *The Big Bad Wolf and Little Red Riding Hood*, New York, Blue Ribbon Books Inc., 1934 ; Walt Disney, *Le Grand Méchant Loup et le petit chaperon rouge*, Hachette, 1934 (oct.) ; Magdeleine du Genestoux, *L'Arche de Noé*, ill. par Félix Lorioux, Hachette, 1934 (nov.) ; Magdeleine du Genestoux, *Le Lièvre et la tortue*, Hachette, 1935 (avr.). Collection privée et IMEC, Bibliothèque historique Hachette.

- 34 Pour l'éditeur français, la marge de manœuvre est donc faible ; néanmoins, il est à l'initiative en termes d'harmonisation graphique des collections<sup>34</sup>, par le biais d'autres éléments paratextuels, poursuivant par là une entreprise débutée au tournant des années 1930 avec les grands albums de luxe. Il s'agit pour Hachette de se créer une identité visuelle. Les couvertures des albums transmédiateurs ont ainsi en commun de comporter une image à fond perdu et aux couleurs vives. Le titre de l'album se trouve dans la partie haute, typographié en haut-de-casse et dans la majorité des cas de couleur rouge ; le nom de l'éditeur est en bas, également typographié en haut-de-casse. Tous les albums sont cartonnés et ont un dos toilé ou imitation toile. Enfin, la page de faux-titre est en général blanche et porte, outre le titre en haut et le nom de l'éditeur en bas, la reprise d'une image de l'album en son centre, parfois en médaillon<sup>35</sup>. Cette composition des albums, quel qu'en soit le format, varie peu entre 1926 et 1950 et tend à se renforcer au fil des années.
- 35 Les pages de garde, unifiées, constituent un relatif espace de liberté où sont établies des passerelles entre les titres d'une même collection - listés à l'intérieur d'un cadre, voire entre collections que réunit un même auteur-illustrateur. Ainsi, dans *Monsieur Poche et le système D* (1939), quatrième album de la série, le cadre en page de garde mentionne toutes les « Œuvres d'Alain Saint-Ogan », divisées en trois catégories : « Albums », « Bibliothèque bleue », « Collection du Petit Monde ». Les « Albums » sont eux-mêmes regroupés en fonction des quatre collections de l'auteur chez Hachette (*Zig et Puce*, *Monsieur Poche*, *Mitou et Toti*, *Prosper*). Il y a là un incontestable effort de structuration qui témoigne d'une stratégie éditoriale autour d'un auteur dont le succès dépasse celui de l'album (ill.9).
- 36 Cette mise en cohérence permet à Hachette non seulement d'articuler des collections mais de contourner les aléas juridiques d'une série acquise contractuellement et qui s'interrompt. Tel est le cas avec *Zig et Puce*. En 1927, la Librairie Hachette acquiert les droits d'exploitation « sous la forme de livres ou d'albums » de la série *Zig et Puce*<sup>36</sup> ; les droits sont acquis « pour toute suite des aventures de Zig et Puce ». Or, à partir de 1934, *Zig et Puce* cesse d'être publiée dans *Dimanche-Illustré* pour être remplacée par *Monsieur Poche* du même Saint-Ogan, mais qui constitue bien une œuvre toute autre. Comment Hachette réagit-il ? La série *Zig et Puce* que Saint-Ogan ne cesse pas pour autant de dessiner, fait l'objet de contrats séparés à partir de septembre 1938, titre par titre, directement entre Hachette et l'auteur<sup>37</sup>. Pour *Monsieur Poche*, un nouveau contrat est établi entre Hachette et *Dimanche-Illustré*, aux mêmes conditions, pour l'exploitation de la nouvelle série. Pour articuler les deux séries, Hachette aménage une continuité. Les prix

sont les mêmes (12 fr), de même que la forme en bande dessinée à cases et à bulles. Mieux encore, la nouvelle série *Monsieur Poche* est sur-titrée « Zig et Puce présentent », comme s'il s'agissait d'un dérivé de la série principale<sup>38</sup>, dans un même ensemble éditorial. Cette mention, passablement artificielle au regard des fortes différences thématiques entre les deux œuvres, est certes une stratégie circonstancielle pour poursuivre l'exploitation commerciale d'un titre à succès ; il s'agit de ne pas perdre les lecteurs de *Zig et Puce* en les faisant adhérer à la nouvelle série. Mais on peut également l'interpréter comme une première tentative de dépassement des deux logiques qui présidaient jusque-là la structuration des collections : le prix et le nom des personnages. Par la mention « Zig et Puce présentent », Hachette tente de s'appropriier les séries qu'il acquiert en y introduisant sa propre logique (Ill.10).



Ill. 9 et 10. À gauche : page de garde de *Monsieur Poche et le système D*, Hachette, 1939 ; à droite : 1<sup>re</sup> de couverture de *Monsieur Poche*, Hachette, 1936. Cité de la Bande Dessinée et de l'Image - cote FA-m-00014 et cote FA-m-00075 - Collections numérisées.

- 37 Les années 1930 sont ainsi marquées par la remarquable expansion des albums transmédiateurs. Cette dynamique amorce diverses tentatives de structuration du catalogue en collections. Induit par les conditions de production et de commercialisation des albums Disney, le principe fédérateur des collections émerge autour de personnages portés par des séries préexistantes, aux usages contraints, dont elles prennent le nom. D'autres stratégies matérielles d'harmonisation sont opérées, mais Hachette se trouve ramené sur ce segment de l'album, surtout à partir de 1936, à n'être qu'un « fabricant » de livre, et c'est par le paratexte et les éléments graphiques qu'il maîtrise qu'il apporte une identité visuelle à sa production. Couvertures et pages de garde en témoignent, comme pour certains albums, la reconstitution qu'opère le service iconographique sur les planches originales, afin d'en ôter les bulles et de leur substituer une bande de texte. Ce mode de composition s'affirme au cours de la période, jusqu'à s'introduire en 1937 dans la collection « Pages joyeuses », débutée un an plus tôt avec des albums de coloriage issus des productions Disney. Ces grands in-quarto de 16 pages accueilleront sous cette forme des fables de La Fontaine, mais aussi des personnages de bandes dessinées tels Bonzo, Pim, Pam, Poum, Peter Pat et Alice<sup>39</sup>. Apparaissent en 1938 « Les découpages Rey<sup>40</sup> », conçus soit autour des personnages de Disney, soit autour de thématiques telles que le

zoo ou le cirque. Hachette cherche manifestement à trouver d'autres moyens de « faire collection », hors des circuits imposés par Disney, ou du modèle des bandes dessinées de presse, de plus en plus critiquées par les différentes instances de protection de l'enfance.

- 38 La guerre mettra un coup d'arrêt brutal à nombre de collections, qui disparaissent du catalogue entre 1939 et 1942. Notons au passage que le dernier titre publié dans les « Silly symphonies » n'est pas une production disneyenne : *Pierre-qui-bafouille* (1942) est illustré par Pierre Simon sur un texte de Hans Fallada<sup>41</sup>. En période de pénurie de papier, Hachette se recentre sur quelques titres porteurs, dont les « Albums Babar » qui gagnent une position forte. Et si au sortir des conflits, Hachette reprend sa collaboration avec Disney et prolonge pour un temps ses anciennes collections, dans le domaine des bandes dessinées en revanche, seuls renaîtront à partir de 1947, à côté des « Albums Mickey », les albums « Zig et Puce » et « Tarzan »... avant de disparaître définitivement sous cette forme entre 1952 et 1954. De nouvelles logiques sont à l'œuvre grâce auxquelles Hachette entend rationaliser et assurer un meilleur contrôle de ses collections.

## 1947-1960 : rationaliser les collections d'albums et conquérir le marché de masse

- 39 Les premières années de l'après-guerre sont pour Hachette un moment décisif dans sa reprise en main éditoriale des albums issus d'autres médias, et particulièrement des albums Disney. Le tournant s'opère avec la signature d'un nouveau contrat avec WDSA, le 9 juillet 1947<sup>42</sup>.

### Hachette : un éditeur sous licence Disney en voie d'émancipation

- 40 Ce contrat reprend nombre de contraintes précédemment stipulées (concernant l'usage des personnages et sujets Disney, la conception des ouvrages soumise à autorisation, leur propriété comme la publicité afférente). Hachette doit toujours publier au moins trois livres ou albums tirés des longs métrages et trois des courts métrages, et s'engage dans l'édition de trois publications périodiques : deux hebdomadaires, *Journal de Mickey* (reprise du titre de 1934 interrompu par la guerre) et *Hardi Donald*, et un mensuel « *Walt Disney comics* » - finalement rebaptisé *Les Belles Histoires de Walt Disney*. Et cela, sans assurance quant à leur viabilité, l'éditeur n'étant pas certain d'obtenir l'autorisation gouvernementale de les publier<sup>43</sup>. La maison française doit s'acquitter pour l'ensemble d'une avance importante sur ses redevances annuelles (500 000 fr), somme définitivement acquise à WDSA, quel que soit le résultat final des ventes. Enfin, les tirages sont désormais contraints : pas moins de 30 000 exemplaires par titre et par an pour les albums<sup>44</sup>.
- 41 Des exigences d'un tel volume engagent Hachette dans une politique éditoriale plus populaire que dans l'entre-deux-guerres. Mais la reprise économique et le *baby boom* qui l'accompagne lui ouvrent le marché de masse.
- 42 Reste à comprendre en quoi l'accord passé avec WDSA assure à Hachette les moyens de son émancipation. En fait, l'éditeur entend « surfer » sur l'hégémonie croissante des productions Disney dont il est en France le partenaire éditorial attitré depuis l'entre-deux-guerres. S'il perd l'exclusivité sur les nouvelles productions, il la garde en revanche sur les publications d'avant-guerre, ce qui n'est pas négligeable, nous le verrons. Par ailleurs, Hachette se libère des publications américaines préexistantes, précédemment

imposées par Disney. L'éditeur prend licence pour des personnages (Mickey, Minnie, Pluto, Goofy, Donald Duck) et des titres de films, mais il lui revient de concevoir la maquette des albums à partir des dessins, illustrations ou épreuves fournis par la société américaine. Les contraintes imposées par le contrat s'exercent donc sur des titres publiés... et non sur les collections elles-mêmes. En d'autres termes, Hachette est libre de concevoir ces dernières à sa guise et d'y ajouter ses propres albums. C'est dans cet esprit qu'il va développer, à côté des traditionnelles collections « Albums Mickey » et « Silly Symphonies<sup>45</sup> », ses propres « Albums de coloriage et de découpage » ; suivront à partir de 1949 ses « Albums Hop-là », avec une nouvelle finition, puis ses « Grands albums Hachette » en 1951. Y figureront à côté des titres de Disney, ceux de Jean de Brunhoff ou d'Alain Saint-Ogan. Ainsi les collections tendent-elles à devenir le lieu de mise en scène d'un répertoire mutualisé, « interprété » en fonction des critères matériels et fonctionnels qui définissent chacune d'elles<sup>46</sup>. En somme, une stratégie comparable à celle des éditeurs imagiers optimisant un fonds d'images (porteur d'une trame narrative) que le texte et la mise en pages se chargent de renouveler.

- 43 Face à ces collections émergentes, les albums de bandes dessinées sont en voie d'extinction. Des trois périodiques lancés, seul « Les histoires de Walt Disney » sera jusqu'en 1952 présenté au catalogue comme une collection d'albums<sup>47</sup>, avant d'être cédé aux Éditions Colbert en 1954<sup>48</sup>, année où cesse d'ailleurs d'être alimentée la collection des « Albums Mickey ». La loi du 16 juillet 1949 - et sa méfiance envers les bandes dessinées étrangères - est passée par là<sup>49</sup>. Mais Hachette a déjà assuré sa reconversion. Dès 1950, la maison lance en effet les petits « Albums roses ».

### **Les « Albums Roses » : refonte et métamorphose des anciennes collections transmédias**

- 44 Les « Albums roses » relèvent d'un nouveau concept d'album, très bon marché mais attractif car tout en couleurs, lancé aux États-Unis en 1942 par Simon & Schuster - en partenariat avec la Western Printing and Lithographic Company - sous le titre de collection « Little Golden books ». Les ouvrages, d'un format petit in-quarto (17 x 20 cm) comptent 28 pages. Les cahiers rognés quatre faces sont insérés entre deux plats de carton fort, l'ensemble étant agrafé à plat. Le dos est ensuite recouvert d'une bande de couleur imitant le dos toilé des livres de qualité. Le procédé n'est pas totalement nouveau mais il va s'imposer après-guerre car il permet d'abaisser considérablement le coût de la reliure tout en assurant un bel effet.
- 45 Ce concept d'albums pénètre en France en septembre 1949 avec la collection « Un Petit livre d'or » des Éditions Cocorico, maison créée spécialement pour la diffusion en France des « Little Golden Books<sup>50</sup> ». L'extrême réactivité dont fait preuve Hachette avec ses « Albums roses », lancés dès 1950 à un prix légèrement inférieur, s'explique pour beaucoup par la source commune aux deux collections. Depuis 1933, en effet, la Western Printing Company a obtenu un contrat d'exclusivité pour la publication des livres inspirés de l'univers Disney ; univers qui, après-guerre, s'étend du cinéma à la télévision et dans lequel puisent largement les « Little Golden Books<sup>51</sup> ». Il ne fait guère de doute qu'Hachette a profité de ses liens avec la WDSA pour s'emparer de ce concept éditorial liant les sujets transmédias et les progrès techniques des chaînes de fabrication. Quoi qu'il en soit, par un courrier du 17 juin 1950, la WDSA donne son accord à Hachette pour la publication de « certains sujets Disney » dans sa collection « Albums Roses ».

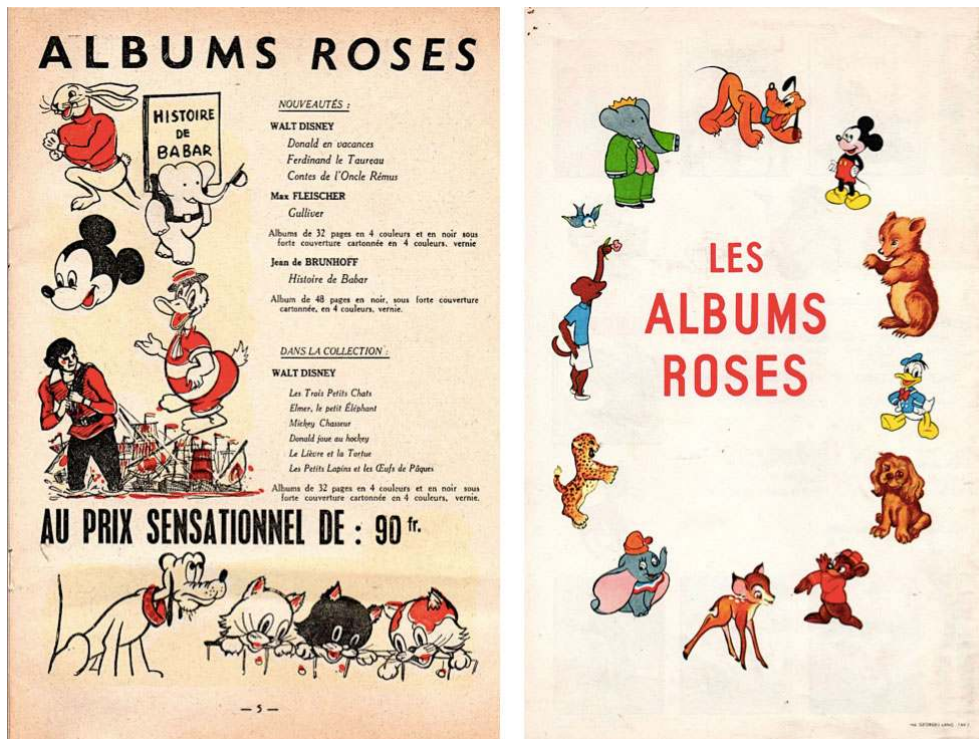


- 46 Celle-ci va d'abord servir à « recycler » les titres des anciennes collections Disney dont Hachette a gardé l'exclusivité<sup>52</sup>. La filiation est graphiquement assumée, même si la tranche d'âge vise désormais les tout-petits (ill. 11).



Ill.11. À gauche : *Les Trois Petits Chats*, Hachette, 1936 (coll. « Silly Symphonies »). À droite : *Les trois Petits Chats*, Hachette, 1950 (coll. « Les Albums roses »). Les premiers « Albums roses » disposent de gardes et d'une 4<sup>e</sup> de couverture ornées de roses. Le nom choisi fait écho à celui de la « Bibliothèque rose » dont le fonds romanesque évolue. Dans les années cinquante, il ne se distingue plus de la « Bibliothèque verte » par genres et par sexes (filles et garçons partageant désormais les mêmes lectures), mais par tranches d'âge (6-10 ans pour la rose).

- 47 Sur onze titres parus en 1950, neuf proviennent des productions Disney, un des Studios Fleischer (*Gulliver*, tiré du film *Gulliver's Travels*<sup>53</sup>), un des « Albums Babar ». Mais dès 1951, Hachette introduit de nouveaux personnages, dans la veine des récits animaliers qui depuis longtemps rencontrent un grand succès. L'auteur n'est autre que Didier Fouret<sup>54</sup>, qui prendra d'ailleurs la direction du département jeunesse en 1954. Fouret fait appel au talent d'illustrateur de Pierre Probst, à qui il confie le soin de concevoir ses animaux tels des jouets en peluche, mais avec la vie et le naturel enfantins. Ainsi voient le jour Pitou, Youpi, Boum et les autres<sup>55</sup>. Ceux-ci seront bientôt fédérés autour du personnage de Caroline, que Pierre Probst crée en 1953 et pour lequel il se met à écrire les textes (ill.12).



Ill. 12. À gauche : catalogue Hachette étrennes 1950 ; à droite : catalogue Hachette étrennes 1953. Ces publicités montrent combien la collection initiée par Hachette fédère des personnages à succès venus d'horizons différents. En 1953, ils forment symboliquement une famille dont la paternité revient aux « Albums roses », titre placé au centre de la ronde. Cette composition s'inspire de la 4<sup>e</sup> de couverture conçue pour les « Little Golden Books » en 1950.

- 48 Dès 1952, ces personnages ont été rejoints par ceux de Benjamin Rabier<sup>56</sup> et par Zig et Puce d'Alain Saint-Ogan<sup>57</sup>. D'autres suivront, sous le crayon de Romain Simon notamment.
- 49 Ainsi Hachette, tout en profitant de l'aura médiatique des productions américaines, parvient à reprendre la main sur ses collections et à esquiver les préjudices commerciaux que fait peser la censure française sur les albums de bandes dessinées. Si ceux-ci disparaissent de ses catalogues, leurs héros, en revanche, trouvent une nouvelle vie au sein de collections qui promeuvent une narration sans case ni bulle, mais où texte et image se conjuguent dans la page selon un principe « cinématographique ». Un manuscrit conservé dans les archives<sup>58</sup> - probablement de la main de Maurice Fleurent, responsable de la conception et de la fabrication des albums - nous donne une idée de la politique d'Hachette dans ce domaine :

L'image constitue le premier contact de l'enfant avec le monde. [...] Contrairement à ce que peut laisser supposer la place prise par les bandes dessinées destinées aux adultes - et dont ceux-ci font une grande consommation - un découpage élémentaire de l'action en « plans » de caractère cinématographique s'adresse essentiellement aux analphabètes. [...]

[L'image] ne se substitue pas seulement au texte ou à la parole, elle a un pouvoir d'évocation transcendante. [...] Le cadrage d'un plan cinématographique et l'échelonnement des plans relatifs entre les différents personnages leur donnent une importance particulière dans l'action, et plus directement, la composition d'une illustration doit évoquer ces rapports de valeur entre les différents protagonistes de l'action. [...] Si dans un album *Caroline*, par exemple, le tigre occupe une place de premier plan, nous mettons en valeur sa taille, sa puissance, et du même coup nous créons chez le « lecteur » un certain sentiment d'inquiétude. Le tigre est grand, le tigre est fort. Mais si à la page suivante nous le plaçons au plan le



plus éloigné, le tigre, tout en conservant les qualités que nous lui avons spontanément prêtées, en acquiert une autre. Il voit toute l'action que nous voyons nous-mêmes, il la surveille, il la contrôle. Et du même coup, nous sommes solidaires de tous les personnages qui sont en scène. [...]

L'album doit être un compagnon « actif ». L'enfant, intéressé au déroulement de l'histoire, lui apportera des prolongements personnels. J'ai parlé de *Caroline* où la nature des questions que l'enfant se pose est si l'on veut d'un ordre « facile ». Il en va tout autrement de *Nandor et Papillotte* où volontairement le caractère insolite de certaines compositions doit exiger de l'enfant une activité particulière, plus aigüe. [...]

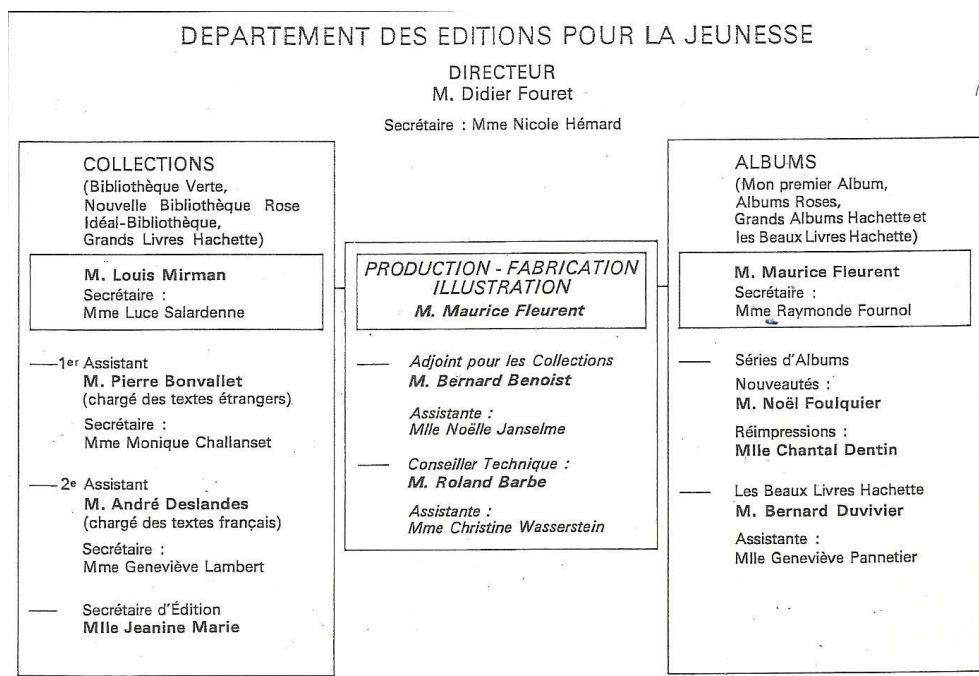
L'illustrateur et l'éditeur établissent donc un plan, un découpage, une mise en pages, en « scènes », où sont ici et là ménagés des éléments de suspense, et cela va de soi, une ou plusieurs appréciations de morale appliquée et de circonstance. [...]

L'illustrateur exécute ses planches, et de nouveau, les discute avec l'éditeur. Car ces planches destinées à la gravure offset et au tirage sont soumises à certaines servitudes que vous imaginez facilement. Tel bleu outre-mer, qui est parfait, ne viendra certainement pas, et cette coloration de peau, qui n'est pas uniquement à base de rouge mais où viendra inévitablement un point de jaune, de bleu, ou de noir, montera inévitablement à la gravure ou au tirage. C'est là que l'éditeur doit déployer tout son talent s'il en a, pour persuader l'artiste de changer de bleu, d'abandonner cette gouache qui « plombera », ce papier dont le grain est excessif, c'est l'éditeur qui fera admettre en usant de trésors de persuasion, toutes les modifications de fond ou de forme qu'il juge nécessaires.

- 50 Ce projet de discours, probablement écrit en 1958, laisse entrevoir, avec la ligne éditoriale suivie, le poids des techniques d'impression dans la conception des collections d'albums. Compte tenu de l'importance des tirages, toute erreur coûte cher. Comme le souligne Maurice Fleurent dans ce même discours, un « Album rose » représente plus de 3 millions d'investissement, un « Grand album Hachette » environ 6 millions et une encyclopédie, de 35 à 40 millions<sup>59</sup>. Conséquence de cette production de masse, les logiques de collections se plient d'abord à des impératifs technico-commerciaux.

## Contraindre sa production pour mieux conquérir son autonomie

- 51 Le virage décisif de cette politique éditoriale se met en place en 1954, avec le changement de direction et la restructuration du département jeunesse. C'est à la nouvelle équipe qu'il revient de prendre en main la rationalisation des collections débutée avec les albums et bientôt étendue aux collections romanesques (Ill. 13).



Ill. 13. Organigramme présenté dans le cadre d'un article rétrospectif sur l'histoire de ce département. *Hachette information* n°3, juillet 1969, p. 10. IMEC, Bibliothèque historique Hachette. On observe que le service de production-fabrication-illustration est au centre du dispositif éditorial du département jeunesse.

- 52 Dès 1954, un conseiller technique fait un voyage d'études aux États-Unis pour étudier le matériel des chaînes de production américaines, entre autres pour la fabrication des « Albums roses<sup>60</sup> ». Il s'agit pour Hachette de renouveler son parc de presses afin d'accélérer la fabrication et d'abaisser les coûts de production, notamment des couvertures ; et ce, dans la perspective générale d'un regroupement et d'une standardisation des opérations. Les conclusions tirées à l'égard de la production des « Album roses » sont sans appel :

L'étude de prix de revient effectuée (sur la base d'un achat de matériel de 10 millions de francs amortis sur 30 millions d'albums) ramènerait, par couverture, la valeur de main d'œuvre net de 1,013 à 0,20 ; le prix de revient par couverture de 3,54 à 1,07, sans tenir compte des gains de manutention.

- 53 Les illustrateurs de l'écurie Hachette sont eux aussi formés pour obéir aux lois de l'édition moderne<sup>61</sup>. Leur recrutement se voit même soumis à un impératif de proximité : l'illustrateur doit habiter la région parisienne et être prêt à suivre à tout moment les étapes délicates de la fabrication<sup>62</sup>. Passé ce premier critère, les motifs invoqués pour refuser un manuscrit sont toujours les mêmes : le projet ne rentre pas dans les collections existantes, les dessins ou les textes sont trop poétiques ou humoristiques. Hachette privilégie le réalisme du quotidien, conformément aux recommandations de la loi du 16 juillet 1949, et ne manque pas d'en souligner les vertus pédagogiques non seulement en direction des parents, mais du corps enseignant, à l'heure où les écoles maternelles se développent<sup>63</sup>. En fait, des albums comme *Nandor et Papillotte* (1958) font exception. La sérialisation prévaut au sein des collections, autour de succès avérés comme ceux des personnages de Pierre Probst, rapidement revendus à l'étranger<sup>64</sup>. Hachette se félicite d'ailleurs de cette autonomie acquise sur la conception et la gestion de ses collections, qui se révèle de plus en plus lucrative, en dépit des contraintes exercées par Disney sur ses albums, et les avances sur redevances annuelles qui lui sont versées (passées de 100 000 fr

en 1936, à 500 000 fr en 1947, puis à 7 000 000 fr en 1951, et enfin à 15 000 000 fr<sup>65</sup> en vertu du nouveau contrat du 1<sup>er</sup> octobre 1958<sup>66</sup>). Hachette y trouve largement son compte.

- 54 Grâce à ce partenariat, la puissance éditoriale acquise sur le secteur de l'album amène Hachette à fonder le 11 mars 1960 une société anonyme avec la Western Publishing Co., éditeur américain des adaptations de Disney, ayant pour objet l'édition d'ouvrages pour la jeunesse. Les Éditions Graphiques Internationales (EGI) voient ainsi le jour, à participations égales entre Hachette et les éditions des Deux Coqs d'or (anciennement dénommées Cocorico), filiale française de la Western présidée par Georges Duplaix, initiateur de la collection « Un petit livre d'or », modèle des « Albums roses »...
- 55 Les Deux Coqs d'or (dont les actionnaires et les membres du conseil d'administration sont pour la plupart attachés à la maison Flammarion) représentait la maison la plus concurrentielle pour les collections d'albums d'Hachette. Ces deux maisons se retrouvent donc partenaires sous l'enseigne des EGI pour la création d'albums et d'ouvrages illustrés ; son nouveau directeur n'est autre que Didier Fouret. Plus encore : afin de faciliter l'activité de la société EGI, Hachette et la Western fondent l'année suivante à Genève, à parts égales, une autre société anonyme, la Western Publishing Hachette International (WPHI) ayant pour objet l'acquisition et l'exploitation de tous droits d'édition d'ouvrages en toutes langues, véritable centrale d'achat pour des coéditions européennes et/ou américaines d'ouvrages conçus en partie par EGI<sup>67</sup>. C'est le début d'une nébuleuse de sociétés d'édition aux actionnariats partenaires, mise en place pour créer des liens commerciaux étroits entre les pays. Au début des années 1960, Hachette est parvenu à imposer, au travers de ses collections, sa propre production d'albums sur le marché international<sup>68</sup>.

## Conclusion

- 56 Comprendre les étapes de la politique éditoriale d'Hachette et de sa mise en collections des albums entre 1920 et 1960 impliquait, sur le plan méthodologique, de croiser des informations venues des objets eux-mêmes (les albums publiés), des publications commerciales parallèles (les catalogues) et des archives primaires de l'éditeur (conservées à l'IMEC). En effet, l'étude des seuls albums ne permet pas d'affirmer les intentions de l'éditeur et d'y voir clair quand les méandres juridiques et économiques internationaux des circuits de production sont complexes. Le passage par la bibliographie matérielle permet de combler certaines lacunes de l'archive en examinant le résultat même du processus éditorial. L'exemple analysé ici autour de la notion de « collection » a permis de montrer le balancement entre deux modes de structuration des albums qui s'articulent tantôt de façon harmonieuse, tantôt de façon conflictuelle : celui qui est originel et externe à l'éditeur transparait dans les contrats ; celui qui est conçu par Hachette est visible dans les catalogues et la facture des ouvrages. L'évolution des collections d'albums chez Hachette est l'histoire d'une autonomisation progressive de contraintes structurelles extérieures ; elle témoigne d'un véritable processus éditorial qui combine des aspects juridiques, socio-économiques et matériels.
- 57 Cette étude met en lumière l'indéniable apport d'une complémentarité des sources ; il nous a également donné à mesurer l'apport d'une complémentarité des cultures et des points de vue. Si l'édition de bandes dessinées constitue aujourd'hui un secteur éditorial distinct, tel n'était pas le cas au début de la période étudiée. Ainsi, la jonction entre deux

champs d'études souvent disjoints, l'histoire de la bande dessinée et l'histoire de la littérature pour la jeunesse, est d'une grande richesse pour l'étude d'une période où une telle séparation n'existe pas réellement. Là aussi, il nous faut souligner en guise de conclusion, non pas tant une autonomisation qu'une forme de différenciation éditoriale entre deux modalités distinctes de rapports entre le texte et l'image, dans la page et la double page. Le cas des collections d'Hachette offre un exemple saisissant du processus de séparation qui s'opère durant les années 1950. La publication *Les Belles Histoires de Walt Disney*, d'abord envisagée dans les catalogues comme une collection périodique d'albums brochés, puis évincée du fonds « d'albums illustrés » avant de disparaître, témoigne du reflux de la bande dessinée venue de l'édition de presse, tandis que l'édition livresque, notamment avec le développement des « Albums Roses », se recentre sur d'autres formes d'albums ou de petits romans illustrés, non sans récupérer toutefois certains personnages issus de la bande dessinée, voire avant tout, du cinéma. Nous avons avancé plusieurs explications (méfiance à l'égard de la bande dessinée que manifeste la loi du 16 juillet 1949, volonté d'autonomie par rapport aux collections américaines), mais cette question mériterait à elle seule d'être creusée, au-delà du cadre des collections.

- 58 Il n'en demeure pas moins que la collection s'affirme comme un puissant outil d'autonomisation et de rationalisation éditoriale venant accompagner le processus d'industrialisation des albums. Nous en avons souligné les ambiguïtés et les hésitations chez l'éditeur Hachette, passant d'une structuration sommaire et fluctuante par prix (années 1920) à la définition d'une véritable cohérence formelle et éditoriale que symbolise la collection des « Albums Roses » (années 1950).
- 59 Tout aussi intéressante est, pour cette période, la rencontre des collections livresques avec un autre type de structuration éditoriale, celui de la « sérialisation » d'un personnage aux aventures indépendantes les unes des autres. Dans le cas d'Hachette, ce sont les albums transmédiateurs venus de la presse, et surtout des différents accords passés avec Disney, qui introduisent ce mode de fiction sérielle décliné en différentes narrations. La centralité du personnage offre une identité forte aux albums, qui amène à confondre un temps série et collection. Nous touchons là encore à un enjeu dont l'analyse pourrait être élargie afin de mieux comprendre les évolutions de la notion de « collection » dans le cadre d'une production de masse, et dans l'articulation avec différents médias<sup>69</sup>.

---

## BIBLIOGRAPHIE

Sont référencées les séries et/ou collections accueillant des albums transmédiateurs. Les fourchettes chronologiques portent sur les dates de première publication. Mais les albums peuvent rester au catalogue, soit parce qu'ils ne sont pas écoulés, soit parce qu'ils sont réimprimés. Ont été mentionnées à titre complémentaire, pour les collections d'après-guerre, des séries portées par des illustrateurs phares, bien qu'elles ne soient pas d'origine transmédiateur (albums de Jean de Brunhoff, Pierre Probst et Romain Simon).

« **Albums Buster Brown** » de Richard Outcault : 1902-1929 (10 albums, avec des interruptions de 3 à 4 ans entre le 3<sup>e</sup> et 6<sup>e</sup> album - soit entre 1903 et 1918)

*Le petit Sammy éternue* de Winsor McCay, 1906 (1 album, série abandonnée)

« **Albums Bicot** » de Martin Branner : 1926-1939 (14 albums)

« **Albums Zig et Puce** » d'Alain Saint-Ogan : 1927-1941 (11 albums) ; puis la collection prend le nom de « Albums A. Saint-Ogan » et enfin « Zig et Puce », 1947-1952 (5 albums)

« **Albums Félix le chat** » d'Otto Messmer et Pat Sullivan : 1931-1940 (19 albums)

« **Albums Mickey** » de Walt Disney : 1931-1941 (20 albums) ; puis 1947-1954 (10 albums)

« **Albums Bonzo** » de George Studdy : 1932-1939 (8 albums)

« **Albums Pitche** » d'Aleksas Stonkus : 1932-1937 (6 albums)

*Pim, Pam, Poum* d'Harold Knerr, 1933 (1 album, série abandonnée). Cette bande dessinée est reprise en 1938 dans le *Journal de Mickey*.

Dans le catalogue étrennes 1938, est artificiellement créée une collection « **Albums Pim, Pam, Poum** » qui disparaîtra l'année suivante. Elle regroupe le titre de 1933 et celui de 1937 *Pam, Poum, et le capitaine Pim* qui fait en réalité partie de la collection « Pages joyeuses ».

« **Albums Prosper** » d'Alain Saint-Ogan : 1933-1940 (7 albums)

*Fred et Tim en Afrique* de Lyman Young, 1934 (1 album, série abandonnée). Cette bande dessinée est reprise en 1936 dans le *Journal de Mickey*.

« **Silly Symphonies** » de Walt Disney : 1934-1942 (19 albums) ; puis collection renommée

« **Albums Walt Disney** », 1945-1950 (13 albums Disney + 4 albums hors production Disney).

« **Les Albums Hop-Là** » de Walt Disney : 1934-1938 (6 albums) ; puis 1949-1953, selon une nouvelle fabrication (7 albums dont 1 *Babar* et 1 *Zig et Puce*).

N.B. : la collection s'intitule « Mickey Hop-là » pour le seul titre *Une partie de polo* (1936).

*Agent secret X9* d'Alex Raymond, 1935, (3 albums, série abandonnée). Il s'agit de fascicules brochés, numérotés, ne figurant pas au catalogue ; sur leur couverture papier est mentionné le prix de vente, contrairement aux autres albums, et la mention en haut à gauche « Aventures et mystères », précisant en dessous « publication mensuelle ». La bande dessinée américaine a été totalement remaniée pour ne conserver que trois cases à bulles par page, surplombant le texte présenté en deux colonnes.

« **Albums Saint-Ogan** » d'Alain Saint-Ogan : 1935-1936 (3 albums).

« **Albums Poche** » d'Alain Saint-Ogan : 1936-1939 (6 albums).

« **Albums Nimbus** » d'André Daix : 1936-1939 (6 albums).

« **Albums Tarzan** » d'Harold Foster puis Burne Hogarth : 1936-1940 (7 albums) ; puis 1947-1953 (13 albums).

« **Pages joyeuses** » : 1936-1939 (15 albums). Collection débutée avec des albums de coloriage et poursuivie avec des albums de bande dessinée à cases avec texte au-dessous. Le titre de la collection figure, en petit, au bas de la 4<sup>e</sup> de couverture, mais n'est jamais mentionné dans les catalogues : soit les albums sont répartis entre une rubrique « divers » et d'autres collections (1936-1938) ; soit ils sont regroupés, sans aucun intitulé, avec 4 autres albums : *Bonzo et son ami Loto*, *Bonzo II le Farceur*, *Fred et Tim en Afrique* et *Pim, Pam, Poum* (1939-1941).

- *Alphabet de Mickey* : 1936

- *Coloriages de Mickey* : 1936
- *Le Cirque de Mickey* : 1937
- *Le Lièvre contre la tortue* : 1937
- *Chez le père Noël* : 1937
- *Fables de La Fontaine I* (BD) : 1937
- *Bonzo alpiniste* (BD) : 1937
- *Pam et Poum et le capitaine Pim* (BD) : 1937
- *Peter Pat, de Mo'Leff* (BD) : 1937
- *Alice au pays des merveilles*, d'O. Ray Scott et E. Kuekes d'après L. Carroll (BD) : 1937
- *Mickey dompteur* (BD) : 1938
- *Un petit désobéissant* [suivi d'histoires de Mickey] (BD) : 1938
- *Alice au pays des rêves*, d'O. Ray Scott et E. Kuekes d'après L. Carroll (BD) : 1938
- *Peter Pat et la petite impératrice*, de Mo'Leff (BD) : 1938
- *Fables de La Fontaine II* (BD) : 1939

« **Les Découpages Rey** » : 1938 (4 albums, dont 2 titres de Disney)

« **Albums de coloriage et de découpage** » : 1948-1951 (5 albums de Disney) ; ces premiers albums forment l'« ancienne série » lorsqu'est lancée la nouvelle série « Je sais peindre », 1953-1956 (12 albums, dont 5 titres de Disney, 1 *Babar* et 1 *Zig et Puce*), dans la collection « **Coloriage et découpage** ».

« **Les Belles Histoires de Walt Disney** » : 1948-1953 (60 fascicules) ; cette collection périodique continue en 1954 aux Éditions Colbert (voir note 48).

« **Les Albums roses** » : 1950-1980 (127 albums dans le catalogue étrennes 1958, dont 53 titres de Disney, 23 titres de Pierre Probst, 11 de Romain Simon, 8 de Benjamin Rabier, 4 titres *Babar* et 2 *Zig et Puce*)

« **Grands albums Hachette** » : 1951-1972 (31 albums jusqu'en 1960, dont 8 titres de Disney, 7 de Pierre Probst, 3 de Romain Simon et 2 *Babar*)

« **Les Albums Lamorisse** » : série tirée des films d'Albert Lamorisse, débutée en 1952 dans les « Albums divers » et constituée en collection à partir de 1956, puis dénommée « **Albums photos** » l'année suivante, lorsque s'y ajoutent d'autres types d'albums photographiques, (6 albums jusqu'en 1960).

« **Albums passe-temps** » : 1956 (4 albums, dont 2 titres de Disney).

## NOTES

1. Cet article est né de la mise en commun de deux recherches, celle de Julien Baudry sur l'intégration des albums issus de la bande dessinée dans les collections d'Hachette jusqu'à l'après-guerre ; et celle de Marie-Pierre Litaudon pour sa conférence « Hachette et la conquête du marché de masse : paramètres de développement des collections jeunesse (1853-1969) », séminaire « Archives et littérature de jeunesse » - IMEC, 10 octobre 2014.
2. Annie Renonciat, « Collections, émergence des », *Dictionnaire du livre de jeunesse*, Cercle de la Librairie, 2013, p. 205.
3. Date à laquelle ce corpus est associé à d'autres titres sous l'intitulé « Albums divers ». Les derniers albums de Trim disparaissent du catalogue en 1909.
4. Hachette s'associe avec l'éditeur parisien Shoemaker qui est à l'origine de l'entreprise. Ce dernier résilie son contrat avec Hachette en 1885. La collection disparaît du catalogue en 1890.



5. À titre d'exemple, en 1891, les « Publications illustrées » proposent à la section 3 : « Ouvrages et albums à l'usage de la jeunesse et de l'enfance ». Cette section regroupe trois sous-sections dont deux contiennent des albums : les « Ouvrages divers », au format in-4 à prix variable (y figure l'album d'Anatole France illustré par Boutet de Monvel, *Nos enfants*) ; d'autre part, les « Albums pour les petits enfants » aux formats in-4 et in-8, sous-section subdivisée elle-même en trois séries : une à 4 fr (où figurent les albums de Bertall et Greenaway), une à 3 fr (s'y trouvent entre autres les albums de Trim) et une à prix divers, qui accueille deux albums de Melle Brès, inspectrice générale des écoles maternelles. Ce qui deviendra la collection des « Albums Brès », ne forme une série spécifique qu'à partir de 1897, sous l'intitulé « 3<sup>e</sup> série à 2 fr » ; cette série acquiert un titre de collection en 1911 : « Les albums de H. E. Brès », transformé après-guerre en « Albums Brès ».

6. Brodard, Taupin puis les ateliers Stanislas. En 1936, les ateliers Stanislas sont fermés, le matériel transféré et les locaux agrandis pour réaliser 50 % des impressions de Hachette et 80 % des cartonnages.

7. Sur le modèle des éditeurs Nelson en Écosse et Ullstein en Allemagne, Hachette fait l'acquisition en 1920, puis à nouveau en 1930, de deux rotatives offset ultramodernes réalisant des tirages très rapides tout en assurant le pliage, ce qui réduit le prix de revient.

8. Département placé sous la direction de Maurice Labouret et Robert Meunier du Houssoy.

9. Son premier roman, *Noémie Hollemchette : journal d'une petite réfugiée belge* (1918), publié par Hachette, fut couronné par l'Académie française. Elle deviendra un auteur phare de la maison, fournissant de nombreux romans pour la « Bibliothèque rose » et réalisant les réécritures des albums Disney. Elle décède en 1942.

10. L'adjectif « transmédiatique » entend donc caractériser un récit faisant l'objet d'un transfert médiatique, autrement dit passant d'un média originel à un autre ; il est relatif à la circulation des œuvres par le biais de différents supports. L'étude de ces transferts se fera ici moins en termes de modalités narratives que de *geste éditorial*, l'article portant sur la construction des collections et non sur les œuvres proprement dites. Pour une définition du *geste éditorial*, voir Brigitte Ouvry-Vial : « L'acte éditorial : vers une théorie du geste », *Communication et langages*, n° 154, 2007, p. 67-82.

11. Initiée en 1862 avec *La Journée de Mademoiselle Lili*, cette collection comptera jusqu'à 136 titres imprimés en noir et 63 en couleurs, proposés en 1914 en deux finitions : cartonné bradel à 2 fr et relié toile à biseaux à 4 fr. C'est sous cette forme qu'on les retrouve en 1919 au catalogue Hachette, aux prix respectifs de 3 et 5 fr.

12. Illustrations de G. H. Thompson (pseudonyme de Louis Wain), sur un texte traduit par Yvonne Ostroga.

13. Hachette, qui a acquis avant-guerre la propriété de trois albums chromolithographiques de cet illustrateur auprès de l'éditeur-imprimeur Ernest Nister, va tenter de les revendre, mais sans succès. La réponse d'un des éditeurs est particulièrement intéressante. Elle prouve que la technique d'impression qui, en son temps, en fit la nouveauté, date désormais ces ouvrages : « *Gentlemen, We would thank you for submitting to us the two volumes : Les Animaux à la mer et Les Animaux à la campagne [...] We would say that whilst we are attracted by the humor and the drawings of the artist, the old fashion printing is not worthy of the artist, and it would be impossible, we think, to make a success of books produced in the style of the German book of twenty five years ago . We understood from M. Dominick that two other books were being produced in which you are using a more modern process of printing. If that is so, we shall like to see these books when ready.* ». Lettre de George G. Harrap & Co. Ltd à Hachette & Co., succursale londonienne d'Hachette (15 mars 1921), IMEC, cote HAC 17.6 (Les passages en italiques sont de nous).

14. Annie Renonciat, *op. cit.*, p. 378-379. « Les albums semblent concentrer le dynamisme créatif de l'édition pour la jeunesse de l'époque. [...] chez Hachette, ils sont en nombre aussi élevé que les autres livres ».

15. Les écarts ont tendance à se creuser. En 1929, les prix s'échelonnent de 4 fr à 30 fr.
16. Annie Renonciat, *op. cit.*, p. 481-499.
17. Sylvain Lesage, *L'Effet codex : quand la bande dessinée gagne le livre. L'album de bande dessinée en France de 1950 à 1990*, thèse de doctorat sous la direction de Jean-Yves Mollier, Université Versailles Saint-Quentin-en-Yvelines, 2014, p. 94.
18. Sylvain Lesage, *op. cit.*, p. 108.
19. S'y trouve retranscrite l'intégralité des termes du contrat, même s'il manque des documents renseignant sur les conditions de la transaction (correspondances, notes préalables, etc.).
20. Opera Mundi possède par exemple les droits d'exploitation de *Nimbus* d'André Daix (IMEC, HAC 89, « Registre : copies des traités », vol. 11). Contrat signé et enregistré le 2 juillet 1936.
21. Paul Winkler est spécifiquement mentionné comme « représentant de Pat Sullivan et de KFS » (IMEC, HAC 89, « registre : copies des traités », vol. 11). Contrat signé le 18 novembre 1930 et enregistré le 24 août 1931.
22. Pour *Félix le chat* néanmoins, le prix de vente ne doit pas excéder 12 fr et le nombre de pages est limité à quarante.
23. D'abord auprès de ses studios new-yorkais, puis de sa filiale londonienne Walt Disney Mickey Mouse Ltd ; enfin, de sa filiale parisienne Walt Disney Mickey Mouse SA (WDSA).
24. IMEC, HAC 89, « Registre : copies des traités », vol. 11. Contrat pour la cession des droits de *Mickey Mouse*, signé le 17 novembre 1930 et enregistré le 24 août 1931.
25. IMEC, HAC 89, « registre : copies des traités », vol. 11. Contrat signé le 6 mars 1934, enregistré le 20 mars 1935. Opera Mundi reste néanmoins un intermédiaire essentiel entre Hachette et Disney jusqu'aux années 1960, et ce, pour tout ce qui concerne l'édition de presse. C'est ensemble qu'ils créent le *Journal de Mickey* en 1934.
26. L'accord passé fut signé dès le 17 février 1936 par les studios hollywoodiens de Walt Disney, pour le compte de la WDSA ; il ne fut contresigné par Hachette que le 10 janvier 1937 et enregistré le 18 mai 1937 (HAC 89, vol. 11). Ce contrat mentionne que Walt Disney Mickey Mouse Ltd a cédé à Walt Disney Mickey Mouse SA les droits exclusifs précédemment concédés à Hachette pour la France.
27. Séries correspondant chez Hachette aux albums « Mickey » et, à partir de 1934, aux albums « Silly Symphonies » et « Les albums Hop-Là », équivalents des *Pop-up Mickey Mouse* parus chez Blue Ribbon Books aux États-Unis.
28. Deux albums par an pour le premier contrat « Mickey » en 1931, par exemple. Puis, le contrat général de 1937 impose au moins six albums par an, dont deux tirés des *comic strips* et quatre des films.
29. Ce qui sera en effet le cas, alors que les versions en bandes dessinées paraissant dans le *Journal de Mickey* porteront le titre de *Symphonies Folâtres*.
30. Disney s'oppose ainsi à une pratique antérieure d'Hachette. En 1934 par exemple, la jaquette de *L'Arche de Noé* (« Silly Symphonies ») présentait sur son revers, avec les autres titres de la série, les albums « Mickey » mais aussi « Félix le chat ».
31. HAC 88, « Registre : copies des traités » vol. 9, signé et enregistré le 22 mars 1926. Ce contrat fixe le format (in-8), le nombre de pages (50 à 60), tandis que le tirage et le prix sont établis d'un commun accord.
32. Dans bien des cas, le *copyright* mentionne surtout les intermédiaires (éditeurs et agences de presse) et non les auteurs. Tel est le cas des albums *Zig et Puce* qui portent un *copyright* « Dimanche-Illustré et Librairie Hachette » ; le nom de Saint-Ogan n'apparaît pas.
33. Il reste cependant l'illustrateur des *Jouets de Noël* (sept. 1935) et de *Le Lièvre et la Tortue* (nov. 1935), au même titre qu'André Pécoud avec *La Cigale et les fourmis* (oct. 1935). Les illustrations cesseront ensuite d'être redessinées.

34. À cet égard, les archives du service iconographique sont particulièrement précieuses et permettraient de mener un travail très complet sur la question de la « fabrication » matérielle des albums des années 1930.
35. Cette homogénéité des couvertures fait écho à celle, beaucoup plus ponctuelle, de la typographie des albums recomposés qui, quelle que soit leur origine (*Mickey, Félix, Bonzo*), déploient une police toujours identique marquée par un texte en noir avec initiale rouge.
36. IMEC, HAC 88, « Registre : copies des traités », signé et enregistré le 24 mai 1927.
37. La série se poursuit jusqu'en 1952 sur ce principe, ce qui signifie que Saint-Ogan n'a pas de garantie de voir ses albums acceptés par Hachette, contrairement au système précédent.
38. Un procédé initié par Disney aux États-Unis (mais de façon non systématique) et repris par Hachette pour introduire en France les albums tirés des *Silly Symphonies*. Ceux-ci étaient surtitrés « Mickey présente ». Cf. Ill. 8.
39. Hachette contrevient ainsi au contrat passé avec Disney en 1936, qui lui interdit de réunir dans une même collection des personnages extérieurs à sa production. Mais il semble que l'éditeur français ait suffisamment bien conçu sa collection, et sa présentation dans les catalogues, pour échapper à la vigilance de Disney (voir la bibliographie). Vendue à bas prix (4 fr contre 12 fr pour les « Albums Mickey », dans le catalogue d'étrennes 1938 dont elle fait la couverture avec les *Fables de La Fontaine*) elle s'avère très lucrative : l'exercice des ventes pour 1937-1938 mentionne un chiffre d'affaires de 147 843 fr contre 133 408 fr pour les « Albums Mickey », IMEC, HAC 6489.
40. Albums conçus en partie par H. A. Rey. L'une des maquettes (*La Rue*, 1938, inédite) se trouve conservée dans la De Grummond Children's literature collection - McCain Library and Archives, The University of Southern Mississippi. La collection trouvera une nouvelle forme après-guerre avec les « Albums de coloriage et de découpage » où ne figureront d'abord que des personnages issus de l'univers Disney.
41. Déjà en juin 1939, Hachette avait publié dans cette collection *Petite Princesse*, indiquant en couverture « Shirley Temple, d'après le roman de Frances Hodgson Burnett » et précisant en page de titre : « Récit et illustrations d'après le film "Petite Princesse" Production Darryl F. Zanuck » ; s'y trouvait également reproduit le logo de la 20th Century Fox.
42. IMEC, HAC 4284.
43. De fait, l'éditeur officiel de *Hardi Donald* sera Opera Mundi et non Hachette, même si ce dernier finance la publication par accord avec Paul Winkler. Ce périodique paraîtra de 1947 à 1953.
44. Pour les périodiques, la moyenne des exemplaires vendus doit s'élever à au moins 100 000 par quinzaine pour *Hardi Donald*, à 150 000 par quinzaine pour le *Journal de Mickey* et à 150 000 par mois pour *Les Belles Histoires*. Les redevances sont par contre moins élevées que pour les albums (6 %) : 2 % pour *Hardi Donald* et *Journal de Mickey*, 4 % pour *Les Belles Histoires*.
45. La collection prend le nom d'« Albums Walt Disney » - avec la précision « du format "Silly Symphonies" ». Sous ce même format 18 x 23 cm, et avec un même dos bleu imitation toile, paraissent d'autres titres propres à la production d'Hachette : *La Belle et la Bête* (1947), *Les Contes du Nain Roumpel* (1948), *Jour de fête* de Jacques Tati (1950) ; mais celui-ci prendra soin dans son catalogue de les isoler des « Albums Walt Disney ».
46. Citons encore, sur ce principe, le lancement des « Albums passe-temps » en 1955, proposant des jeux, avec quatre pages d'images détachables et à recoller aux endroits prévus.
47. Il s'agit pourtant de fascicules brochés obéissant à la logique des illustrés de presse. Notons que les numéros publiés, sans être des inédits aux États-Unis, ne correspondent pas à une série de *comic books*, de *comic strips* ou de films préexistante. Cf. *Le Collectionneur de bandes dessinées*, n°47, 1985, p. 20-24.

48. Les Éditions Colbert sont une filiale d'Hachette qui garde dans les faits le contrôle de cette publication. C'est d'ailleurs sur décision du directeur du département jeunesse d'Hachette qu'en février 1962 cette collection périodique sera arrêtée (HAC 6819, dossier « Fouret »).
49. Voir Thierry Groesteen, « La mise en cause de Paul Winkler », dans Thierry Crépin et Thierry Groesteen (dir.), *On tue à chaque page ! La loi de 1949 sur les publications destinées à la jeunesse*, Paris, Éditions du temps ; Angoulême, Musée de la bande dessinée, 1999, p. 53-60. Le 5 février 1965, « le matériel [clichés] Tarzan, Mickey et Zig et Puce en deux couleurs » sera liquidé sur instruction de M. Fleurent, directeur de la production et de la fabrication par une lettre adressée à son conseiller technique, M. Barbe. IMEC, HAC 4712, dossier D2.
50. Voir Cécile Boulaire, *Les Petits Livres d'or. Des albums pour enfants dans la France de la Guerre froide*, Tours, Presses universitaires François Rabelais, Coll. « Iconotexte », 2016.
51. Cécile Boulaire, *op. cit.*, p. 100 et p. 115-117. Lorsqu'en 1954, Hachette lance ses « Albums enchantés », il ne fait que traduire des titres de la collection « A Big Golden Book » de Simon & Schuster. Cette fois cependant, il ne s'agit pas d'albums transmédias.
52. Exclusivité d'autant plus intéressante que jusqu'à 50 000 exemplaires vendus, les redevances ne s'élèvent qu'à 3 % (6 % au-delà, ramenés à 4 % en 1951). Le contrat d'octobre 1951 mentionne néanmoins que cette exclusivité tombera au 31 décembre 1954.
53. Ce titre avait connu une 1<sup>re</sup> édition chez Hachette en 1945, dans le fameux « format Silly Symphonies ».
54. Fils de Jacques Fouret et petit-fils de l'ancien PDG de la librairie, Edmond Fouret.
55. Pour les étrennes de 1957, Hachette se lance dans les produits dérivés avec la reprise « en jouets et en peluche » des héros de Pierre Probst, Youpi et Boum, et de Romain Simon, Picotin.
56. Hachette signe à cet effet avec l'éditeur Tallandier, passé sous son contrôle en 1931, un contrat en « compte à demi » (Rabier étant mort en 1939). IMEC, HAC 91, « registre : copies des traités » vol. 20, signé et enregistré le 1er novembre 1952). Dans la mesure où les personnages créés par Rabier pour Tallandier, dans le cadre de ses « Contes en couleurs », s'inspirent de sa production pour la presse et le dessin animé, nous considérons ses albums comme transmédias.
57. IMEC, HAC 91, vol. 20, contrat signé et enregistré le 13 novembre 1952, pour le titre *Zig et Puce et Alfred*.
58. IMEC, HAC 6829, « Divers collections ».
59. Il s'agit ici de la collection « Encyclopédie en couleurs ». Elle accueillera un volume consacré aux personnages de Walt Disney : *Les Trésors de Walt Disney* (1956).
60. IMEC, HAC 6838.
61. IMEC, HAC 6829 : dossier « Réorganisation » : « Conseils aux illustrateurs. Juin 1953 ».
62. Voir par exemple le dossier relatif aux « Manuscrits renvoyés : 1955-1958 », IMEC, HAC 6838.
63. Voir « Notes pour M. de Tallance, concernant les albums. 18 novembre 1958 ». IMEC, HAC 6838.
64. L'exploitation anglaise des « Albums roses » conçus par Probst est vendue dès 1954 à l'éditeur Hackett's qui les publiera dans sa collection « Little Gift Books », avec une traduction d'Enid Blyton. À partir de 1955, l'éditeur Collins prend la relève.
65. Il faut néanmoins tenir compte des dévaluations successives du franc durant la période.
66. IMEC, HAC 6816. Les redevances passent à 5 % pour le premier tirage des titres, toutes collections confondues, et à 7,5 % pour les tirages suivants. Le premier tirage des « Albums roses » est fixé à 60 000 et celui des « Grands Albums Hachette » à 30 000.
67. IMEC, HAC 6816, dossier « Affaire Leblic ». Les EGI seront néanmoins dissoutes en 1965, lorsque Hachette se retire de la WPHI pour fonder d'autres sociétés (ses parts sont rachetées par la Western le 30 juin 1965). Hachette prend soin de récupérer les droits français et étrangers des albums de Pierre Probst.

68. « Nous vendons déjà, et nous désirons vendre de plus en plus nos positifs à l'Étranger ». Tapuscrit « Différences d'illustration entre livres et albums », v. 1959-1961. (IMEC, HAC 6829). Parmi les ouvrages revendus à l'Étranger, figurent, à côté des albums de Probst, ceux tirés des films d'Albert Lamorisse et la collection « Encyclopédie en couleurs » qui relève pour Maurice Fleurent des albums.

69. Voir sur cette question : Matthieu Letourneux, « séries, collections et sérialité dans la littérature de jeunesse », *La Revue des livres pour enfants*, n°256, déc. 2010, p. 91-98 ; Matthieu Letourneux, « Architextualité et séries culturelles », *Cahiers Robinson*, n°39, 2016, p. 21-33.

---

## RÉSUMÉS

À partir des années 1920, la librairie Hachette s'engage dans une politique active d'édition d'albums pour enfants issus de médias extérieurs au livre : les histoires en images de la presse et les films d'animation viennent s'ajouter aux albums déjà existants. Les décennies suivantes sont occupées à structurer un catalogue parvenu à une diversification forte des sources et des formes. Mais cette construction éditoriale ne va pas de soi et suit, au fil des années, plusieurs pistes avant d'arriver à la mise au point de collections cohérentes, tant par leur contenu que par leur forme. À travers leur élaboration progressive, s'éclairent les stratégies mises en œuvre par Hachette pour s'imposer sur le marché français de l'album jeunesse, jusqu'à promouvoir, à terme, ses propres créations à l'international. L'analyse menée s'appuie sur une double méthodologie : le recours aux archives éditoriales d'une part, et la bibliographie matérielle d'autre part.

## INDEX

**Index chronologique** : 1920-1960

**Mots-clés** : Hachette, Disney (Walt), Opera Mundi, intermédialité, album, collection, série, archives, stratégie éditoriale, international

**Index géographique** : France, États-Unis

## AUTEURS

**JULIEN BAUDRY**

Conservateur des bibliothèques, Université Bordeaux Montaigne

**MARIE-PIERRE LITAUDON**

Université Rennes 2 - Laboratoire CELLAM

Chercheuse associée à l'IMEC