



# **Contribution des archives privées à l'étude de l'acte éditorial : le cas des collections pour la jeunesse**

Marie-Pierre Litaudon

## **► To cite this version:**

Marie-Pierre Litaudon. Contribution des archives privées à l'étude de l'acte éditorial : le cas des collections pour la jeunesse. *Strenae - Recherches sur les livres et objets culturels de l'enfance*, 2016, 11, <10.4000/strenae.1679>. <hal-04842540>

**HAL Id: hal-04842540**

**<https://hal.science/hal-04842540v1>**

Submitted on 17 Dec 2024

**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.



Distributed under a Creative Commons CC BY-NC-ND 4.0 - Attribution - Non-commercial use - No  
Derivative Works - International License



**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**

---

## Contribution des archives privées à l'étude de l'acte éditorial : le cas des collections pour la jeunesse

Marie-Pierre Litaudon

---



### Édition électronique

URL : <http://strenae.revues.org/1679>

DOI : 10.4000/strenae.1679

ISSN : 2109-9081

### Éditeur

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

### Référence électronique

Marie-Pierre Litaudon, « Contribution des archives privées à l'étude de l'acte éditorial : le cas des collections pour la jeunesse », *Strenæ* [En ligne], 11 | 2016, mis en ligne le 20 octobre 2016, consulté le 27 octobre 2016. URL : <http://strenae.revues.org/1679> ; DOI : 10.4000/strenae.1679

---

Ce document a été généré automatiquement le 27 octobre 2016.



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

---

# *Contribution des archives privées à l'étude de l'acte éditorial : le cas des collections pour la jeunesse*

Marie-Pierre Litaudon

---

- 1 Qui songerait aujourd'hui à contester le rôle joué par l'éditeur dans la vie littéraire des sociétés contemporaines ? Que celui-ci cherche à imposer au public de nouvelles formes littéraires ou qu'il se conforme à des pratiques de lecture existantes ; que son intention soit intellectuelle, commerciale, ou qu'elle s'inscrive à l'intersection des deux, l'acte éditorial se définit d'abord comme une médiation culturelle : de la sélection des manuscrits et des illustrations, en passant par leur organisation formelle sur un support - l'objet-livre - conditionné par des impératifs technico-financiers comme par des représentations socioculturelles, jusqu'au choix et aux modalités de promotion et de diffusion des œuvres ainsi produites, l'éditeur organise un champ de lectures jugé propice à la réception de ses livres. La mise en évidence de cet acte éditorial par l'analyse critique s'inscrit historiquement au carrefour de plusieurs disciplines.

## **Étudier l'acte éditorial : au carrefour de l'histoire, de la sociologie et de la littérature**

- 2 Depuis les années 1970, nombreux sont les travaux d'historiens et de sociologues qui ont contribué à retracer l'émergence et le développement de la fonction éditoriale, au confluent de l'histoire du livre et de la lecture, en intégrant les méthodes de la bibliographie matérielle et de la sociologie de la littérature <sup>1</sup>. Si les premières monographies ont privilégié les figures d'éditeurs qui ont contribué à la promotion d'auteurs consacrés<sup>2</sup> - répondant sur ce point aux attentes de l'histoire littéraire classique, celle des grands auteurs censés incarner leur époque - les études portant sur des corpus d'ouvrages populaires, leurs modalités de fabrication et de diffusion, ont permis de dresser un panorama plus large de l'acte éditorial et de ses implications sur la

vie littéraire, ses protagonistes, ses lieux d'expression, ses valeurs et ses formes. Des entreprises collectives, à visée encyclopédique, en rendent compte, telle l'*Histoire de l'édition française*<sup>3</sup>, qui éclaire tout particulièrement les conditions sociales de réception des œuvres (et avec elles l'évolution du statut de l'auteur et de l'éditeur), accordant d'ailleurs une place neuve à l'édition pour la jeunesse ; ou plus récemment, le *Dictionnaire encyclopédique du livre*<sup>4</sup>, outil irremplaçable pour qui veut appréhender l'évolution des métiers, des arts et des techniques impliqués dans la production de l'objet-livre, générant de nouveaux modes de lecture. La diffusion de ces études d'envergure sur l'édition a ouvert la voie à d'autres. Pour le domaine qui nous occupe, citons l'ambitieux projet du *Dictionnaire du livre de jeunesse*<sup>5</sup>. L'ouvrage offre une synthèse des publications sur le sujet, balisant, avec les outils méthodologiques et les connaissances actuels, un « territoire » culturel en voie de reconnaissance. Les angles d'approche sont multiples (histoire, littérature, esthétique, économie, sociologie, éducation, médiologie, etc.) et se placent dans une perspective européenne qui permet d'appréhender la circulation des œuvres. À côté d'articles de fond, à visée panoramique (sur les techniques d'impression, les institutions, les prix, les salons, les bibliothèques, la censure, le discours critique, etc.), d'autres entrées sont plus spécifiquement dédiées aux auteurs, illustrateurs, éditeurs, collections et genres. Force est de constater que la structure alphabétique se révèle la forme discursive la plus appropriée pour faire acte d'énonciation dans le multiple. Ces « dictionnaires du livre » témoignent ainsi, non seulement du « maillage » disciplinaire qui se développe au sein des discours savants, mais simultanément des modalités nouvelles de leur exercice et, au-delà, de leur réception, à travers un libre parcours du lecteur dans le « savoir »<sup>6</sup>.

- 3 C'est dans ces conditions de transdisciplinarité qu'une histoire culturelle, entendue comme une « histoire sociale des représentations<sup>7</sup> », a pu émerger en se donnant pour terrain d'analyse les phénomènes de *médiation* des biens et des objets culturels. L'histoire culturelle est affaire de passage, s'attachant au mode de transmission des savoirs, lesquels sont toujours impliqués dans une praxis sociale où l'éditeur - quel que soit le medium retenu pour ses productions - joue le rôle de médiateur.
- 4 L'histoire littéraire s'en est trouvée profondément affectée<sup>8</sup>, au point de se concevoir aujourd'hui, autour des travaux d'Alain Vaillant, comme une *poétique historique*. L'ambition est de réinscrire l'œuvre dans son contexte de production culturelle, porteur d'une pluralité de formes d'expression concurrentielles, afin de mieux évaluer la nature et le sens de sa « littérarité ». La poétique historique reprend à l'histoire culturelle sa triple dimension méthodologique, lui faisant obligation d'aborder tout à la fois le domaine de la production matérielle, celui de la diffusion des œuvres et celui de leur réception.
- 5 Dans ce même mouvement, la pragmatique textuelle a été repensée pour prendre en charge, au-delà du texte lui-même, l'analyse de son support, prolongeant les notions construites par Gérard Genette dans *Seuils* (1987) autour du paratexte<sup>9</sup>. Emmanuël Souchier rappelle qu'« il n'est pas de texte qui, pour advenir aux yeux du lecteur, puisse se départir de sa livrée graphique » et pose les bases théoriques d'une « poétique de l'image du texte » qu'il nomme *énonciation éditoriale*<sup>10</sup>, avec pour ambition d'identifier et de « questionner les instances de savoir et d'énonciation qui parlent à travers le discours de l'autre<sup>11</sup> ». L'analyse opère à partir des traces que cette énonciation laisse dans l'objet-livre : « sa matérialité (couverture, format, papier...), sa mise en pages, sa typographie ou son illustration, ses marques éditoriales variées (auteur, titre ou éditeur), sans parler des

marques légales ou marchandes (ISBN, prix ou copyright)..., bref à travers ces éléments observables qui, non contents d'accompagner le texte, le font exister<sup>12</sup> ». Nous pourrions ajouter : « et le font signifier ». Car si l'énonciation éditoriale se veut médiatrice, « elle ne *transmet* pas, au sens technique du terme, mais *trans-forme*<sup>13</sup> ». Emmanuël Souchier précise plus loin :

Si je reprends analogiquement le décalage sémiologique pratiqué par Roland Barthes [dans *Mythologies*] je peux définir l'énonciation éditoriale comme un « texte second » [chronologiquement parlant] dont le signifiant n'est pas constitué par les mots de la langue, mais par la matérialité du support et de l'écriture, l'organisation du texte, sa mise en forme, bref par tout ce qui en fait l'existence matérielle. Ce « signifiant » constitue et réalise le « texte premier », il lui permet d'exister. Le « texte premier » n'est autre que le texte de l'auteur à proprement parler, pour peu qu'il y ait un auteur au sens où nous l'entendons depuis le XVIII<sup>e</sup> siècle.

La fonction du « texte second » consiste à donner à lire le « texte premier », sa signification (la connotation) [...]. Les signifiés de connotation sont les effets de légitimité textuelle liés aux usages qui se sont constitués au fil de l'histoire<sup>14</sup>.

Cette théorie de l'énonciation éditoriale a fait l'objet d'un dossier thématique, « L'énonciation éditoriale en question », publié en 2007 dans la revue *Communication et langages*. La contribution de Brigitte Ouvry-Vial à ce dossier, « L'acte éditorial : vers une théorie du geste<sup>15</sup> », nous permet d'introduire deux axes d'analyse impliqués dans notre propre réflexion sur l'acte éditorial : le recours aux archives et la question de la collection.

## Du geste à l'énoncé éditorial : l'apport des archives privées à l'étude de l'acte éditorial

- 6 Faisant retour sur le concept d'énonciation éditoriale et la praxis qui s'y trouve engagée, à savoir un acte de « trans-formation » impliquant « une élaboration, une médiation et un changement<sup>16</sup> », Brigitte Ouvry-Vial rappelle tout d'abord combien ce concept a permis d'éclairer la réalité polyphonique, plurielle, du texte mis en livre. Emmanuël Souchier soulignait en effet combien l'objet-livre est :

le creuset d'une énonciation collective derrière laquelle, à travers des techniques et des situations, s'affirment des fonctions, des corps de métier ainsi que des individus... Et dans cet espace composite se nouent – fatalement – des enjeux de pouvoir qui se donnent à lire ou à voir dans le corps même des objets que nous analysons. Une telle énonciation collective s'exprime à travers des marques, des « embrayeurs sémiotiques » qui entretiennent un rapport « dialogique » avec l'histoire, l'histoire de l'art et des arts industriels... sans compter les pratiques sociales qu'ils ne cessent de convoquer<sup>17</sup>.

Pour autant, Brigitte Ouvry-Vial suggère de substituer au terme d'énonciation éditoriale, celui de *geste éditorial*. Et ce, non seulement parce que le terme d'énonciation a une connotation fortement linguistique, distinct de la matérialité de l'objet-livre que ce concept entend prendre en charge, mais également parce que la notion de *geste* est plus à même de traduire le caractère transitif, médiateur, de l'acte éditorial, intégrant au résultat produit ce qui l'a précédé et justifié. Et l'auteur de citer les réflexions de Julia Kristeva sur la « gestualité » :

La gestualité [...] est susceptible d'être étudiée comme une activité dans le sens d'une dépense, d'une productivité antérieure au produit, donc antérieure à la représentation comme phénomène de signification dans le processus communicatif ; il est donc possible de ne pas étudier la gestualité comme une

représentation [...] mais comme une activité antérieure au message représenté et représentable. [...] Plus que ce message déjà là [le geste] est (et il rend concevable) l'élaboration du message, le travail qui précède la constitution du signe (du sens) dans la communication<sup>18</sup>.

Recourir au concept de *geste éditorial* permettrait ainsi de recentrer l'analyse sur le procès qui a engendré le message effectivement produit (l'objet-livre et son épitexte). Il déterminerait le temps et le mode d'élaboration du message plus que son résultat. La proposition est des plus stimulantes, même si nous ne suivons pas totalement son auteur dans l'idée que son principal apport serait d'offrir une terminologie plus adéquate au concept d'*énonciation éditoriale* qu'il engloberait. Selon nous, cette proposition doit permettre au contraire de distinguer dans l'acte éditorial, le processus d'élaboration de son résultat final, autrement dit le *geste* de l'*énoncé* produit. Car l'énonciation en jeu dans l'acte éditorial n'est pas du même ordre suivant qu'on l'étudie dans l'objet-livre et son épitexte ou dans le geste qui l'a précédé. L'une est adressée au public (publier, c'est étymologiquement « rendre public ») et fait l'objet d'un choix « concerté » ; l'autre est interne à l'entreprise et rend compte des échanges entre les différents acteurs d'un espace privé, qui reste donc à l'abri des regards. Or, les énoncés produits au sein de cet espace privé se développent de façon multidirectionnelle : qui s'est plongé dans les archives des acteurs du livre sait combien celles-ci donnent accès à d'autres traces d'intentionnalité, dans la durée et dans une confrontation des acteurs dont les points de vue peuvent parfois sensiblement diverger.

- 7 Parler de *geste éditorial* permet ainsi de mettre en évidence un processus d'élaboration qui ne recouvre pas et ne se réduit pas entièrement à l'*énoncé* produit, de même qu'un processus de mise en scène ne saurait se réduire à sa représentation finale au public. Pouvoir mesurer la distance qui sépare le processus du résultat, c'est saisir l'acte éditorial dans ses modalités, ses marges de manœuvre, à la jonction de deux espaces - privé/public - qu'il lui faut articuler. L'étude du *geste éditorial* permet en outre d'étendre à son versant privé l'épitéxte éditorial que Genette avait limité à son espace public.
- 8 Si cette confrontation du *geste* à l'*énoncé* s'avère difficile, voire impossible, pour les périodes anciennes - lesquelles n'ont conservé que fort peu de traces de la praxis éditoriale - hors les livres eux-mêmes, la situation est autre pour la période contemporaine (XIX<sup>e</sup>-XX<sup>e</sup> siècles). La notion de patrimoine national s'étant progressivement élargie aux activités privées, les archives éditoriales font l'objet d'une attention nouvelle qui les préserve de la destruction et les invite à livrer une partie de leurs secrets. Avec l'accord des acteurs concernés, et dans le respect du droit privé, elles sont désormais accueillies dans des institutions d'intérêt général et s'ouvrent à la recherche<sup>19</sup>. S'interrogeant sur le concept d'archive, sur ce que l'on choisit de garder en mémoire, Jacques Derrida rappelle combien il s'agit là d'un « pouvoir éminemment politique qui s'exerce comme un pouvoir de légitimation », précisant que ce qui est en cause, « [c]e n'est pas seulement le pouvoir politique au sens strict qui concerne les documents nationaux, les actes de la cité, mais surtout le pouvoir de légitimation d'une œuvre<sup>20</sup> ». Et d'ajouter :

Je crois que le concept d'archive n'est pas tourné vers le passé, contrairement à ce qu'on aurait tendance à penser. La mémoire, c'est la question de l'avenir, et pour l'archive, c'est toujours le futur antérieur qui, en quelque sorte, décide de son sens, de son existence. C'est toujours dans cette temporalité-là que les archives se constituent.

En somme, conserver les traces du geste éditorial dans des institutions patrimoniales, c'est reconnaître son importance pour la mémoire collective et l'inscrire dans un possible futur de la poétique historique comme de l'histoire culturelle.

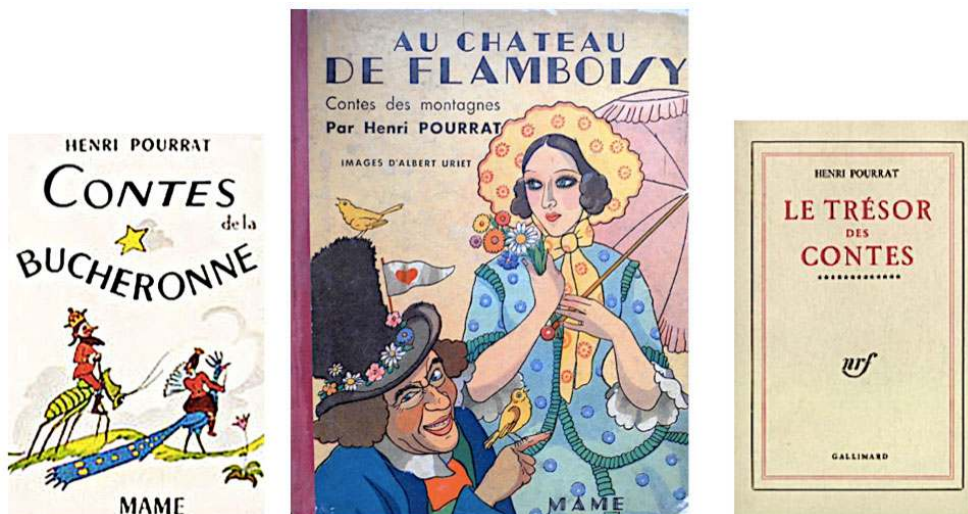
## La collection, vecteur de l'énoncé éditorial

- 9 Si la production éditoriale relève de la médiation culturelle, celle-ci ne s'effectue jamais sans (ré)-agir sur l'œuvre originale. Comme le fait remarquer Emmanuël Souchier : « l'énonciation d'un texte est-elle de même nature lorsqu'on envisage le manuscrit, la préoriginale (livraison en revue), l'édition originale ou l'édition illustrée, par exemple ? Au demeurant, s'agit-il du même texte<sup>21</sup> ? » Les analyses menées sur les interventions éditoriales opérées lors de la mise en livre, et les effets de lecture qu'elles génèrent, sont là pour répondre qu'effectivement non<sup>22</sup>. Mais l'étude menée par Isabelle Olivero à partir de la « Bibliothèque Charpentier » et de la « Bibliothèque nationale »<sup>23</sup> pousse l'analyse plus loin. Prenant en compte tout à la fois la matérialité des ouvrages, la nature des textes et les pratiques de lecture qui s'y rapportent, elle montre combien la naissance de l'éditeur moderne au XIX<sup>e</sup> siècle est étroitement liée à l'invention de la collection qui lui fournit un cadre d'énonciation privilégié. Conçue pour fidéliser un lectorat cible, la collection rassemble sous un même dispositif formel (format, couverture, mise en pages, etc.) une série d'ouvrages dont elle doit faciliter l'identification du contenu. Dans sa fonction première de structure paratextuelle, la collection éditoriale contribue à qualifier le texte (et/ou l'image), à orienter sa lecture et à organiser sa réception. Elle réalise ainsi une mise en scène de l'œuvre qu'elle accueille, elle l'actualise à travers une forme - à la fois contenu et support, choix matériels et intellectuels - qui en oriente l'interprétation. C'est en ce sens que Brigitte Ouvry-Vial voit dans l'acte éditorial une « performance<sup>24</sup> » relevant d'un « processus mixte de lecture et de mise en livre ». Un *geste* par lequel l'éditeur, qui fut d'abord lecteur de l'œuvre originale, vient à faire acte d'auctorialité en produisant son propre *énoncé* sur le texte donné à lire au public. Matthieu Letourneux en fournit un exemple avec les collections pour la jeunesse de l'éditeur Mame<sup>25</sup>, lequel agit auprès du public en « *auctor*, garant du sens, ou d'une portion de sens<sup>26</sup> » de l'œuvre produite.

[É]diteur de publications catholiques, c'est suivant cette orientation qu'il publie ses volumes, et si un auteur veut être accueilli dans son catalogue, il doit se plier à cette contrainte. Le titre des collections qui forment l'architecture [de son] catalogue dit cette orientation : Bibliothèque pieuse, de la jeunesse chrétienne, des écoles chrétiennes, illustrée... Mais on le voit, d'autres critères apparaissent : un destinataire (la « jeunesse »), un circuit de distribution (« les écoles chrétiennes »), un code (« illustrée »), etc. Les collections définissent en creux un type de textes, mais aussi un format, une présentation ou une taille. Pensons à la « Bibliothèque des petits enfants » et à ses 64 ou 128 pages qui supposent que l'auteur écrive *pour* la collection. Chacun de ces niveaux correspond à un ensemble de contraintes pour l'auteur, et à une série de signes affectant la réception. [...] L'effet éditorial [d'une marque et de ses productions] influence la façon de lire. Le lecteur est en effet sensible aux unités de sens que représentent les collections et les séries ; il en vient à associer à la marque Mame certaines valeurs qu'il s'attendra à trouver avant même l'ouverture du livre<sup>27</sup>.

Appréhendera-t-on les contes d'Henri Pourrat de la même manière selon qu'on les découvre dans les collections enfantines de l'éditeur Mame... ou dans l'un des treize volumes du *Trésor des contes* parus dans la collection « Blanche » de Gallimard ?





Ill. 1. À gauche : Henri Pourrat, *Contes de la bûcheronne*, ill. par Albert Uriet, Tours, Mame, coll. « Pour tous », 1936, in-12 ; au centre : Henri Pourrat, *Au château de Flamboisy*, ill. par Albert Uriet, Tours, Mame, coll. « Série G », 1936, album grand in-8 ; à droite : Henri Pourrat, *Le Trésor des contes* (13 vol.), Paris, Gallimard, coll. « Blanche », 1948-1962., in-12.

- 10 Alexandre Vialatte avait bien senti l'enjeu quand il écrit à son ami le 20 novembre 1936 : « Ton Flamboisy est parfait. Il a eu l'édition que mérite un de ses aspects, celui de l'enfance ; il mériterait peut-être aussi les honneurs du livre classique, à côté de Grimm, et enfin ceux du document de folklore. » Henri Pourrat en est conscient : en 1937, il se réjouit des ventes réalisées par Mame pour les étrennes, mais s'inquiète de leur réception auprès de la critique : « Les contes paraissent avoir un vrai succès auprès du public. La critique ? Un livre pour enfants, et chez Mame... » (Lettre à Jean Paulhan, 10 janvier 1937<sup>28</sup>). Pour obtenir la reconnaissance des cercles lettrés, les contes de Pourrat devaient s'émanciper de ce cadre interprétatif et entrer dans une collection où brillaient les grands auteurs contemporains. Jean Paulhan pèsera de tout son poids auprès de Gaston Gallimard pour les faire publier dans la prestigieuse collection « Blanche ».
- 11 Ainsi, la collection s'affirme comme un vecteur particulièrement efficace de l'énoncé éditorial, lequel pare une œuvre et s'en empare pour la promouvoir auprès du public escompté. Cette efficacité se fait bien évidemment au détriment de ce que chaque œuvre et chaque livre porte d'unique. Brigitte Ouvry-Vial souligne que la matérialité de l'écrit, significative pour étudier les débuts du livre, perd de sa pertinence pour les périodes ultérieures :

[L]a standardisation des procédés d'impression, des conventions d'édition, l'importance croissante des stratégies commerciales qui prennent le pas dans la politique éditoriale d'ensemble sur la considération du texte en soi, entraînent une dilution et une réduction des traces comme de la marge de manœuvre même de cette écriture<sup>29</sup>.

La remarque conduit à se demander dans quelle mesure le développement de la collection depuis le XIX<sup>e</sup> siècle participe à cet effacement de l'unicité de chaque œuvre éditée<sup>30</sup>, en lien avec les révolutions techniques et la production industrielle des livres. Dans le même ordre d'idées, on peut avancer qu'avec l'apparition de la collection, l'écriture éditoriale<sup>31</sup> s'est déplacée, glissant de la promotion d'une œuvre spécifique à celle de la série dans laquelle elle s'inscrit, allant jusqu'à favoriser au XX<sup>e</sup> siècle une « écriture » - ou un énoncé - adapté à la logique de consommation de masse.

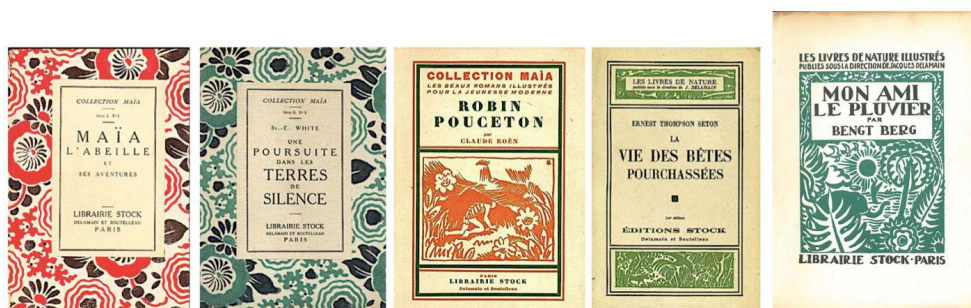


- 12 De fait, avec le développement de la collection, le geste éditorial s'est fait programmatique, inscrivant par avance l'œuvre dans une série, de nature à la fois intellectuelle et matérielle, qui en conditionne la recevabilité. Pour mieux maîtriser cette généralité, certains éditeurs n'ont cessé d'étendre leurs prérogatives, jusqu'à s'inviter dans la création, que ce soit en initiant une production (par une commande), en réorientant une œuvre en cours d'élaboration, voire en réagencant ou en détournant l'œuvre d'un auteur et/ou d'un illustrateurs de son mode d'édition initiale. Si cette gestion éditoriale des œuvres n'est pas propre aux collections pour la jeunesse, elle s'y exerce de façon plus marquée et plus débridée qu'ailleurs dans la mesure où le statut littéraire de ce domaine de création reste fragile. Il n'en est que plus intéressant à étudier.

## Les collections pour la jeunesse à l'épreuve du *geste éditorial*

- 13 Les contributions rassemblées dans ce dossier se sont données pour visée d'exposer et d'analyser cette construction souterraine de la « collection » qui conditionne largement la vie des œuvres (leur forme, leur statut, leur réception). Il s'agissait de remonter en amont de la seule analyse de l'*énoncé éditorial* pour donner à voir les étapes d'un processus de production où se confrontent différents acteurs et différents enjeux ; et ce, afin de rendre visibles les paramètres socioculturels, techniques et économiques qui informent la poétique des collections - et donc des œuvres par elles produites - contribuant à perpétuer, ou au contraire à faire évoluer, les modèles littéraires d'une époque. En s'ouvrant aux collections étrangères, le dossier vise à réunir des éléments de comparaison internationaux. L'idée est de donner à voir l'impact du contexte historique et culturel de chaque pays sur les politiques éditoriales menées. Nous sommes heureux d'accueillir des analyses portant sur des collections italiennes, québécoises, finlandaises et espagnoles ; elles viennent compléter celles de collections françaises, tant dans le domaine du roman que de l'album, sur une période qui va de 1920 à 2010. Cette continuité contribue fortement à la cohérence de l'ensemble.
- 14 Deux contributions (Marie-Hélène Grivel, Mélissa Garavini) ont cependant été placées dans les « Varia ». Bien que prenant pour objet la collection, leur analyse porte en effet sur l'*énoncé éditorial* et non sur les archives du *geste*. Elles n'en fournissent pas moins un éclairage intéressant, qu'il s'agisse d'analyser comment la mise en collection contribue à la consécration d'un auteur devenu le modèle national d'une nouvelle littérature québécoise (M.-H. Grivel, 1920-1940) ou comment l'entrée d'un auteur finlandais dans des collections italiennes est conditionnée par des stratégies de lecture visant à adapter ses œuvres à un système littéraire différent, tant par les choix de traduction que par le paratexte qui les encadre (M. Garavini, 1980-2010). Dans une perspective similaire, mais dont l'analyse porte cette fois sur le *geste éditorial*, Mathilde Lévêque explore les méandres d'un transfert littéraire risqué, celui de *Die Biene Maja und ihre Abenteuer* (1912) de Waldemar Bonsels, roman poétique et patriotique que bien des soldats allemands avaient emporté dans leur barda durant la Grande guerre, et qui, en 1926, devient le titre inaugural et emblématique de la collection « Maïa » (Stock, Delamain et Boutelleau), collection française pour la jeunesse porteuse d'un idéal de paix européen. L'analyse confronte les positions de l'éditeur et directeur de collection Maurice Delamain et celles

de son auteur. Les pourparlers s'engagent autour des modalités de traduction et d'illustration relatives au changement de statut de l'œuvre. Ils éclairent les hésitations de l'éditeur quant à l'identité de la collection dans laquelle l'œuvre doit paraître ; et ce, tant en matière de destinataire (grand public ou enfants) que de caractéristiques matérielles. L'analyse aurait pu être prolongée jusqu'à montrer la proximité générique entre la collection « Maïa », divisée en série A (8-15 ans) et B (12-18 ans), et la collection « Les livres de nature », également dirigée par Delamain, qui est lancée deux ans plus tard pour le public adolescent et adulte. Cette proximité est sensible tant dans les caractéristiques matérielles des deux collections (format, nombre de pages et graphisme de couverture) que dans la thématique choisie (approche de la nature mêlant naturalisme et poésie). « Les livres de nature » proposeront d'ailleurs en 1929 deux ouvrages illustrés, l'un de gravures, *Bambi le chevreuil* de Felix Salten, l'autre de photographies, *Clairière* de Maurice Constantin-Weyer - avant de donner naissance à une série spécifique au format in-octavo, « Les livres de nature illustrés », perçus par la critique comme des « volumes de luxe par la beauté des reproductions photographiques et la présentation<sup>32</sup> ». La question complexe de l'illustration (sa nature, son rôle, son statut artistique) interroge ainsi la frontière entre livre d'enfant et livre d'adulte<sup>33</sup> et met en jeu la réception comme la pérennité d'une collection nouvellement lancée<sup>34</sup>.



Ill. 2. De gauche à droite : Waldemar Bonsels, *Maïa l'abeille et ses aventures*, ill. par Iona Bassarab, Stock, Delamain et Boutelleau, coll. « Maïa », série A n°1 (version cartonnée), 1926 ; Steward E. White, *Une Poursuite dans les terres du silence*, ill. par Iona Bassarab, Stock, Delamain et Boutelleau, coll. « Maïa », série B n°2 (version cartonnée), 1927 ; Claude Roën, *Robin Pouceton (le dernier nain de la forêt)*, ill. par Karin Lieven, Stock, Delamain et Boutelleau, coll. « Maïa », série A n°6 (version brochée), 1928 ; Ernest Thompson Seton, *La Vie des bêtes pourchassées*, Stock, Delamain et Boutelleau, coll. « Les livres de nature » n°1 (brochée), 1928 ; Bengt Berg, *Mon ami le pluvier*, ill. de photographies, Stock, Delamain et Boutelleau, coll. « Les livres de nature » série « illustrés » n°3 (brochée), 1932.

- 15 La contribution d'Élisa Marazzi permet de découvrir les collections méconnues « Grandi Autori » et « Al Cuore » (1919-1926) de l'éditeur Bemporad, à partir des échanges qu'il entretient avec leur directeur de collection, Ettore Fabietti, promoteur des premières bibliothèques populaires italiennes. L'analyse met en lumière combien la conception de ces collections est étroitement liée à leur réseau de distribution (écoles et bibliothèques populaires) et répond à un projet global d'éducation où peuple et enfant se rejoignent sous un dénominateur commun<sup>35</sup>. L'ambition est de former la nation à une certaine « grandeur d'âme », d'esprit progressiste, héritage des entreprises scolaires qui suivirent la réunification italienne. Choix pour le moins symbolique, la collection « Grandi Autori » accueillera la traduction de *Mœurs des insectes* du Français Jean-Henri Fabre, précédée d'une courte biographie donnée comme un exemple d'ascension sociale par l'éducation. La collection « La Scala d'Oro » de l'éditeur Utet, lancée en 1932, qu'Élisa Marazzi présente comme un modèle de cohérence éditoriale, tant en matière de progression des contenus que de mise en forme, est étudiée par Élisabeth Rebellato. S'appuyant sur les archives de l'un

des deux directeurs de collection, Fernando Palazzi, intellectuel progressiste, et sur celles de nombreux auteurs collaborateurs, Élisabeth Rebellato entre de plein pied dans l'atelier de fabrication des œuvres. À partir d'instructions précises, souvent inspirées par ce qui se fait en France, les auteurs ont à tâche d'offrir aux petits Italiens des classiques adaptés avec goût : la qualité de la langue et le rythme de l'intrigue doivent se conjuguer à la beauté des illustrations comme à la moralité des contenus pour les instruire en les amusant. Autant de critères soumis à la supervision vigilante de leur commanditaire.

- 16 La contribution de Julien Baudry et Marie-Pierre Litaudon couvre les années 1920-1960 et porte non sur une collection mais sur un corpus d'ouvrages publiés par la librairie Hachette et regroupés sous l'intitulé « Albums illustrés ». Il s'agit d'analyser comment l'éditeur parvient à structurer en collections un fonds d'albums en expansion mais composite, notamment parce qu'il accueille des séries adaptées de la presse (bande dessinée) et du dessin animé. La difficulté tient tant à l'hétérogénéité conceptuelle et matérielle des ouvrages qu'à la diversité et la complexité de leurs statuts juridiques. La confrontation du *geste éditorial* (dossiers d'archives issus de différents services) et de ses *énoncés* (albums publiés, catalogues) permet d'interroger et d'interpréter les méandres d'une stratégie de conquête de ce marché prometteur. Elle éclaire en outre comment l'album de bande dessinée, sous la pression du contexte social, s'est finalement détaché de l'album « littéraire » pour constituer un genre propre, hors des circuits éditoriaux traditionnels. Reste une question que cet article laisse de côté : pourquoi désigner cette section par le syntagme « Albums illustrés » ? Un album n'est-il pas par essence « illustré » ? S'agirait-il d'indiquer que ces ouvrages se situent entre l'album et le livre illustré ? Nous tenterons une autre hypothèse : cet intitulé pointerait une filiation avec la presse, tant dans la forme que dans le contenu, signifiant aux amateurs d'illustrés qu'ils en sont le prolongement<sup>36</sup>. Une chose est sûre, la section des « Albums illustrés » est apparue dans le catalogue Hachette au début du <sup>xx</sup>e siècle avec les premiers albums de bandes dessinées issus de la presse américaine. S'inscrivant dans le prolongement de cette étude, Sophie Heywood éclaire les transformations que connut l'industrie du livre dans les années 1955-1965, à travers l'analyse du rôle joué par les différents acteurs des deux plus célèbres collections romanesques de la maison Hachette : la « Bibliothèque verte » et la « Bibliothèque rose ». S'appuyant sur les archives de la maison et sur des entretiens, elle rend compte du profil de la nouvelle équipe de direction et des transformations techniques opérées dans la chaîne de production pour répondre aux besoins croissants d'une lecture populaire attrayante. Ce qu'elle appelle « l'effet Blyton » impose de nouvelles normes d'écriture qui doivent composer avec la loi de juillet 1949 sur les publications pour la jeunesse. Ce processus est exploré à travers la relation de la direction éditoriale avec ses nombreux collaborateurs (illustrateurs, traducteurs/adaptateurs, correcteurs, membres des comités de lecture).
- 17 Simon Arnaud se penche sur une collection espagnole audacieuse, « Girasol Teatro » (1964-1967), publiée par l'éditeur scolaire Sánchez Ruipérez, directeur de la maison Anaya. En plein régime franquiste, la collection réunit des pièces d'inspiration brechtienne écrites pour les enfants par des dramaturges issus du « réalisme social » des années 1950, illustrées et mises en albums par des artistes connus pour leur position dissidente. L'entreprise, pour le moins risquée, doit beaucoup à la personnalité de Concepción (Concha) Fernández Luna, instigatrice et directrice de la collection, mais également traductrice et fonctionnaire reconnue de la Bibliothèque nationale d'Espagne. Pour retracer les vicissitudes de cette collection victime de la censure d'État, Simon

Arnaud confronte trois sources : les archives de la maison Anaya, celles de la censure franquiste (Archives Générales de l'Administration) et les témoignages d'auteurs et illustrateurs ayant participé à ce projet.

- 18 La contribution de Cécile Vergez-Sans, qui clôt ce dossier, renouvelle la problématique de la collection en interrogeant sa nécessité éditoriale au regard de la création littéraire et artistique. Elle convoque à cet effet le parcours de François Ruy-Vidal, éditeur et directeur de collection hors-norme, aux publications controversées, mais qui marqua de son empreinte l'album de jeunesse des années post-soixante-huit. À une époque où la logique sérielle s'est imposée comme un outil de promotion commerciale incontournable<sup>37</sup>, François Ruy-Vidal prend le contrepied de la politique d'Hachette et défend une production pour la jeunesse hors collection, libérée de toute entrave concernant les formes et les contenus, au service d'œuvres novatrices et uniques. L'ambition et la viabilité de cette entreprise sont étudiées à travers la collection « Albums 3 pommes pour les enfants hauts comme trois pommes » (1971-1976), conçue par François Ruy-Vidal dès l'époque d'Un livre d'Harlin Quist, mais mise en œuvre dans le cadre du tout nouveau département jeunesse de la maison Grasset. L'analyse recourt pour ce faire aux archives de l'éditeur et à des entretiens menés auprès de ses anciens collaborateurs.
- 19 Ce dossier éclaire sous un jour inédit la fabrique des collections pour la jeunesse, lesquelles partagent de nombreuses frontières génériques avec la littérature générale, la littérature populaire, la presse ou la bande dessinée. Le *geste éditorial* y est saisi dans toute sa polyphonie, donnant à voir aussi bien les non-dits qui président aux choix des publications que la complexité des facteurs qui agissent sur l'évolution des genres littéraires.

---

## NOTES

1. Voir la rétrospective bibliographique réalisée par Jean-Yves Mollier et Patricia Sorel : « L'histoire de l'édition, du livre et de la lecture en France aux XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles », *Actes de la recherche en sciences sociales*, vol. 126-127, mars 1999, p. 39-59.
2. À titre d'exemples : A. Parménie et C. Bonnier De la Chapelle, *Histoire d'un éditeur et de ses auteurs : P.-J. Hetzel, Albin Michel, 1954* ; Suzanne Tucoc-Chala, *Charles Joseph Panckoucke et la librairie française (1736-1798)*, Pau, Marrimpouey jeune ; Paris, Jean Touzol, 1977. L'analyse peut aussi partir du rapport d'un auteur à ses éditeurs : Nicole Felkay, *Balzac et ses éditeurs, 1822-1837, essai sur la librairie romantique*, Promodis/Éditions du Cercle de la librairie, 1987.
3. Henri-Jean Martin et Roger Chartier (dir. ; en collab. avec Jean-Pierre Vivet), *Histoire de l'édition française*, Promodis, 1982-1986, 4 vol. ; Pascal Fouché (dir.), *L'Édition française depuis 1945*, Cercle de la librairie, 1998.
4. Pascal Fouché, Daniel Péchoin, Philippe Schuwer (dir.), *Dictionnaire encyclopédique du livre*, Éditions du Cercle de la Librairie, 2002-2011, 3 vol.
5. Isabelle Nières-Chevrel et Jean Perrot (dir.), *Dictionnaire du livre de jeunesse*, Éditions du Cercle de la Librairie, 2013.
6. On observera au passage que le recours discursif à une structure alphabétique ne leur est pas propre : elle s'est immiscée dans les toutes formes d'expression culturelles contemporaines

(artistiques, littéraires, critiques, journalistiques, documentaires, jusqu'à mêler les domaines et les genres), offrant un miroir saisissant de l'évolution de nos modes de construction et de transmission du savoir : celui-ci s'appréhende désormais moins dans l'orientation linéaire d'un champ que dans l'interaction de plusieurs champs ; autrement dit en réseaux formant « constellation ».

7. Pascal Ory, *L'Histoire culturelle*, PUF, 2004.

8. Jean-Yves Mollier, « Histoire culturelle et histoire littéraire », *Revue d'histoire littéraire de la France*, 2003/3, vol. 103, p. 597-612 ; Alain Vaillant, « Pour une histoire de la communication littéraire », *Revue d'histoire littéraire de la France*, 2003/3, vol. 103, p. 549-562 ; « Histoire culturelle et communication littéraire », *Romantisme*, n°143, 2009/1, p. 101-107 ; « De la sociocritique à la poétique historique », *Texte, revue de critique et de théorie littéraire*, n°45/46, 2009, p. 81-98.

9. Genette définit le *paratexte* [*para* = à côté de] comme tout ce qui entoure et prolonge le texte d'un auteur. Il distingue le *paratexte auctorial* émanant de l'auteur (préface, dédicace, illustrations parfois) du *paratexte éditorial* conçu par l'éditeur. Celui-ci se compose du *péritexte* et de l'*épitexte* : le *péritexte* [*peri* = autour de] relève de la mise en livre : collection, couverture, jaquette, bandeau, prière d'insérer, page de titre, notes de bas de page, illustrations, format du volume, papier, mise en pages, typographie ; l'*épitexte* [*epi* = sur] relève d'un discours extérieur au livre lui-même : publicité, catalogues, presse d'édition.

10. Emmanuël Souchier, « L'image du texte : pour une théorie de l'énonciation éditoriale », *Les Cahiers de médiologie*, n°6, 1998/2, p. 137-145.

11. *Ibid.*, p. 137.

12. *Ibid.*, p. 139.

13. *Ibid.*, p. 138. Mikhaïl Bakhtine avait déjà avancé des propositions analogues lorsqu'il formulait que : « ce qui est transmis est inséparable des formes, des manières et des conditions concrètes de la transmission » (Tzvetan Todorov, *Mikhaïl Bakhtine. Le principe dialogique* suivi de *Écrits du Cercle de Bakhtine*, Seuil, 1984, p. 87), ce que rappelle Emmanuël Souchier dans « Formes et pouvoirs de l'énonciation éditoriale », *Communication et langages*, n°154, 2007, p. 32.

14. Emmanuël Souchier, « L'image du texte : pour une théorie de l'énonciation éditoriale », *art. cit.*, p. 144.

15. Brigitte Ouvry-Vial, « L'acte éditorial : vers une théorie du geste », *Communication et langages*, n°154, 2007, p. 67-82.

16. Emmanuël Souchier, *art. cit.*, p. 142.

17. Emmanuël Souchier, « Formes et pouvoirs de l'énonciation éditoriale », *art. cit.*, p. 26-27.

18. Julia Kristeva, *Σημειωτική, Recherches pour une sémanalyse*, chap. 2 « Le geste, pratique ou communication ? », Le Seuil, coll. « Points », 1969, p. 32. Cité par Brigitte Ouvry-Vial, *art. cit.*, p. 80.

19. Tel n'était pas encore le cas il y a quinze ans : Paul Dirkx, « Les obstacles à la recherche sur les stratégies éditoriales », *Actes de la recherche en sciences sociales*, vol. 126-127, mars 1999, p. 70-74.

20. Jacques Derrida, « Le futur antérieur de l'archive », dans Nathalie Léger (dir.), *Questions d'archives* (textes réunis à l'occasion du dépôt des archives du Collège International de Philosophie à l'IMEC), IMEC, coll. « Inventaires », 2002, p. 42.

21. Emmanuël Souchier, « Formes et pouvoirs de l'énonciation éditoriale », *art. cit.*, p. 24.

22. Voir par exemple Roger Chartier, *L'Ordre des livres. Lecteurs, auteurs, bibliothèques en Europe entre XIV<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècle*, Aix-en-Provence, Alinéa, 1992.

23. Isabelle Olivero, *L'Invention de la collection. De la diffusion de la littérature et des savoirs à la formation du citoyen au XIX<sup>e</sup> siècle*, IMEC Éditions/Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 1999.

24. Brigitte Ouvry-Vial, « Performance du texte dans le livre ou le rôle de l'éditeur dans son accomplissement », dans Ambroise Barras et Éric Eigenmann (dir.), *Textes en performances*, Actes du colloque Cernet, nov. 2003, MétisPresses, Genève, 2006, p. 171-182.

25. Matthieu Letourneux, « La ligne éditoriale : auctorialité et sérialité éditoriale », dans Cécile Boulaire (dir.), *Mame. Deux siècles d'édition pour la jeunesse*, Rennes et Tours, PUR/PUFR, p. 233-241.
26. *Ibid.*, p. 236.
27. *Ibid.*, p. 233 et 235.
28. Lettre provenant du fonds Paulhan à l'IMEC : la correspondance croisée Paulhan-Pourrat, établie par Claude Dalet, Anne-Marie Luras et Michel Lioure, est à paraître chez Gallimard.
29. *Ibid.*
30. Marc Soriano désigne la collection comme « cet “uniforme” du livre ». Marc Soriano, « Les livres pour enfants », *Enfance*, t. 11, n°1, 1958, p. 79.
31. L'expression est employée par Anne Réach-Ngô pour désigner l'acte éditorial à une époque où l'éditeur moderne n'existe pas encore et où la mise en livre se fait « à travers la typographie, la mise en chapitres, l'organisation formelle de l'ouvrage, les traces visibles et lisibles de l'auctorialité éditoriale que l'imprimeur inscrit dans la matérialisation de l'écrit ». Voir Anne Réach-Ngô, « L'écriture éditoriale à la Renaissance. Pour une herméneutique de l'imprimé », *Communication et langages*, n°154, 2007, p. 49-65.
32. « Les livres de nature », *Bulletin de l'Association Guillaume Budé*, vol. 38, n°1, 1933, p. 56.
33. *Clairière* de Maurice Constantin-Weyer connaît en 1929 une édition illustrée de grand luxe, en tirage limité, aux Éditions Mornay (in-8 relié demi-marquain, bois gravés et coloriés au pochoir de Pierre Falké).
34. La série des « Livres de nature illustrés », lancée en 1931, s'arrête en 1933. *Un Canoë passe* (1934), du Dr G. Gaubert, est le dernier ouvrage de la collection « Les livres de nature » à être illustré.
35. Elle fournit sur ce point des éléments de comparaison avec l'étude de M.-H. Grivel.
36. L'hypothèse a germé à partir d'une remarque de Laurie-Anne Laget : « [...] en Espagne, [les collections] ressortissent au milieu de la presse [...]. L'enjeu du format est d'autant plus important, outre-Pyrénées, que le xx<sup>e</sup> siècle s'ouvre sur les progrès de l'alphabétisation et l'émergence de « nouveaux lecteurs ». C'est la raison pour laquelle les éditeurs choisissent une formule intermédiaire entre la presse et le livre, richement illustrée (c'est à dire proche des magazines) et offrant un contenu littéraire raisonnable pour un lectorat encore novice. » (Laurie-Anne Laget, « Entrer en collection pour devenir écrivain professionnel. Le cas des romanciers espagnols dans les collections de nouvelles du début du xx<sup>e</sup> siècle », dans Christine Rivalan-Guégou et Miriam Nicoli (dir.), *La Collection, Essor et affirmation d'un objet éditorial*, Rennes, PUR, 2014, p.180). Sur les relations qu'entretiennent la presse et l'édition dans le domaine des collections romanesques pour la jeunesse au Québec, on consultera avec profit la contribution de M.-H. Grivel.
37. Voir *Enfance*, t. 9, n°3, 1956, dossier « Les livres pour enfants » dirigé par Henri Wallon, Pierre Belvès et Marc Soriano ; et plus particulièrement les articles : « Le point de vue des éditeurs » et « Le point de vue des libraires ».