



**HAL**  
open science

## Caroline, Émilie, T'choupi : des séries d'albums à succès

Cécile Boulaire

► **To cite this version:**

Cécile Boulaire. Caroline, Émilie, T'choupi : des séries d'albums à succès. La revue des livres pour enfants, 2010, Livres en séries, 256, pp.114-122. halshs-01164387

**HAL Id: halshs-01164387**

**<https://shs.hal.science/halshs-01164387>**

Submitted on 16 Jun 2015

**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.

Caroline et ses amis,  
P. Probst



# « Caroline », « Émilie »

Émilie,  
D. de Préssensé,



# « T'Choupi »

T'Choupi, T. Courtin



## des séries d'albums à succès

par **Cécile Boulaire\***

Dans le domaine de l'album également, les séries autour de petits héros (ou héroïnes) récurrents ont marqué l'histoire de la production éditoriale. Mais l'ensemble des critiques et spécialistes a privilégié l'analyse des *one-shot* (!), comme seules œuvres légitimes. S'arrêtant sur trois séries historiquement distantes l'une de l'autre, celles de « Caroline » (années 1950), d'« Émilie » (années 1970) et de « T'Choupi » (années 1990) Cécile Boulaire restitue finement l'univers et les personnages de chacune d'elles, à travers les jeux très construits entre le texte et les images. Elle amorce enfin une réflexion originale sur la notion d'œuvre rapportée à la série.

\*Cécile Boulaire est maître de conférence en littérature pour la jeunesse à l'Université François-Rabelais (Tours), membre de l'Équipe Intru, et secrétaire de l'Association française de recherches sur les livres et objets culturels de l'enfance.

La critique de l'album pour enfants ne s'est véritablement structurée en France qu'à partir des années 1960, d'abord sous la pression de militants de la lecture publique (bibliothécaires, enseignants, associations culturelles), puis d'éditeurs. Ce n'est que dans un second temps que cette critique a pris aussi un versant universitaire, grâce à une génération de pionniers. Dans les deux cas, la critique était entachée d'un souci annexe qui la déviait partiellement de son objectivité : dans le premier cas, il fallait *défendre* la littérature qu'on évoquait ; dans le second cas, il fallait la *légitimer* avant de prétendre produire à son sujet un jugement académique. De ce fait, les critiques produites par les militants puis par les universitaires « pionniers » se sont concentrées sur des œuvres fortes, « résistantes », parfois même élitistes. Pour les militants, il fallait mettre en valeur des œuvres belles et pertinentes, que les enfants auraient gagné à connaître largement. Pour les universitaires, il fallait faire la preuve

que leurs objets relevaient de la littérature. La production sérielle fut la grande perdante de ces premières décennies de la critique d'albums : *a priori* disqualifiées par leur dimension commerciale et leur contenu supposé réactionnaire, ces séries furent l'objet d'une relative indifférence des milieux militants, qui préféreraient se concentrer sur des œuvres uniques, singulières. Quant à l'université, elle a tardé à interroger la question de la sérialité en littérature, et il a fallu attendre les années 1990 pour que se multiplient les travaux sur la littérature populaire, où cette question prenait enfin tout son sens.

Pourtant la production sérielle, dans le domaine de l'album également, présente un intérêt indéniable. Je tenterai de le démontrer brièvement ici au travers de trois exemples : la série *Caroline*, parue à partir de 1953 et dessinée par Pierre Probst ; la série *Émilie*, de Domitille de Pressensé, qui paraît à partir de 1975 ; et enfin la série *T'Choupi* de Thierry Courtin, qui commence en 1997. La question qui m'intéresse est celle de l'œuvre : leur dimension sérielle réduit-elle irrévocablement ces albums au statut de productions industrielles à simple vocation commerciale, ou bien leur permet-elle d'accéder malgré tout au rang d'œuvres ?

### **Caroline et ses pages dynamiques**

Le personnage n'apparaît pas d'emblée dans l'œuvre de son auteur. Dessinateur publicitaire engagé par Hachette, qui souhaite des personnages de petits animaux pour sa série des « Albums roses » (censés concurrencer les Petits livres d'or des éditions Cocorico), Pierre Probst invente d'abord Pouf, Noiraud, Youpi... Puis Hachette souhaite renouveler le catalogue de sa collection « Grands

Albums » (30 pages 24x32cm), jusqu'alors consacrée à des personnages Disney et à des rééditions tronquées d'aventures de Babar. Probst va alors développer un personnage secondaire apparu dans *Youpi et Caroline* (1953) : les albums de Caroline sont nés, inspirés par la propre fille du dessinateur. 44 histoires paraîtront ; en 1984, Hachette diminue considérablement le format de ses albums (26 pages 19,5x16,5cm), et Probst décide alors de redessiner totalement certains de ses titres.

Le critique de 2010, surtout si des préjugés lui ont fait supposer une série conventionnelle et plate, ne peut qu'être saisi par le dynamisme des compositions inventées dès 1953 par Pierre Probst. La trame des récits est récurrente : le titre de l'album laisse supposer un déroulement narratif attendu, confirmé par les premières lignes du texte ; on va évoquer une sortie dominicale en voiture, un séjour en Inde, quelques travaux de bricolage dans une vieille maison. Mais... rien ne se passe jamais comme prévu, tant les animaux, qui sont en réalité les protagonistes de ces albums, font échapper toutes les actions aux projets montés par l'héroïne éponyme. Chaque page est, sinon une catastrophe, du moins la démonstration de l'irrépressible force transgressive des personnages. S'ils conduisent une voiture, c'est en sens interdit ; s'ils posent de la tapisserie, elle est de travers et on ne trouve pas un album sans chute, explosion, éclatement ou jaillissement intempestif. De sorte que le pacte de lecture s'ébauche très vite avec l'enfant. Caroline est le maître d'œuvre (figure d'adulte raisonnable, elle est pourtant éminemment désirable dans la perspective de la projection enfantine : voilà une



Caroline et son automobile, P. Probst, Hachette, 1979

enfant de 6 à 8 ans, en salopette rouge, qui a sa propre voiture, achète sa maison de campagne, décide de partir en vacances aux Indes ou d'aller visiter un ranch de sa propre initiative !) ; à ce titre, elle tente de contenir ses amis dans les limites des comportements acceptables. En parallèle, sa horde d'animaux fidèles se charge de transformer tous les actes de la vie courante en capharnaüm, festival de bêtises, de maladresses et de réjouissantes transgressions, qui sont autant de catastrophes visuellement spectaculaires offertes à la délectation du lecteur.

Ce récit tonique est en réalité porté par l'image bien plus que par le texte. L'exemple du chat Noiraud conduisant la voiture rouge de Caroline dans une rue encombrée de La Garenne est significa-

tif : le regard du lecteur semble d'abord concentré, selon les lignes de fuite, vers un élément du fond, le bus qui obstrue la rue. Mais il faut constater rapidement que cet élément n'apporte pas de sens à l'image ; et le lecteur comprend alors que le cœur de l'image est en fait à rechercher à travers les regards concentrés des protagonistes secondaires disséminés dans l'image, passants ulcérés sur les trottoirs et automobilistes non moins scandalisés. L'ensemble de ces regards périphériques dirige en effet le lecteur vers le petit chaton au volant de la voiture rouge. Tout autour de lui, de nombreuses inscriptions invitent l'enfant à lire l'image – car depuis Michel Butor nous savons que lorsqu'une inscription est lisible sur une image, elle doit être lue... Enseignes,



Caroline et son automobile, P. Probst, Hachette, 1979

affiches et publicités peintes font alterner références au sérieux (vacances éducatives / loyauté / spécialiste / mairie) et mentions du plaisir et du délassément (vacances / artistes / accordéon / télé), comme pour souligner le balancement perpétuel de la série elle-même ; enfin une flèche bleue peinte en gros au pignon d'un bâtiment renvoie le lecteur vers le pavé typographique : le texte, décidément, est second. On y lira d'abord une plate confirmation de ce que nous avons vu dans l'image ; une nomenclature, indispensable, des animaux du récit, permettant de confirmer le pacte de lecture à l'ouverture de chaque album de la série ; puis quelques indications incitant, sur le mode de la question, à revenir vers l'image pour la

scruter, la comprendre, en somme la lire. C'est donc sur l'insistance du texte que le lecteur finit par découvrir la raison de l'étonnement des témoins de la scène : au premier plan, qu'on avait d'abord ignoré, un énorme sens interdit.

Toutes les images pourraient donner matière à semblable analyse : chaque fois, Probst a pris soin de construire méticuleusement l'action qui se joue littéralement devant les yeux du lecteur, comme dans cette page spectaculaire où, les animaux jouant à se lancer des pommes de terre tombées d'un camion, l'auteur emploie un effet d'anamorphose qui fait visuellement jaillir les légumes au visage du lecteur. La dynamique d'ensemble de chaque image est



La poupée Émilie



Domitille de Préssensé :  
*Émilie*, G.P., 1975  
(Or et bleue)  
Couverture et page intérieure  
du premier titre  
album de la série

mais quand  
on est  
toute petite  
et perdue  
dans la forêt,  
on a peur  
et ça donne  
envie de pleurer.

*Émilie et les marionnettes*, D. de Préssensé, Casterman, 2010



renforcée par une somme de micro-éléments narratifs, périphériques, secondaires, mais dont la récurrence constitue en réalité l'esthétique dominante de la série. Un album de *Caroline* est construit sur le principe du vacarme visuel, de la dissémination, de l'éparpillement du regard, sans que jamais cette abondance d'événements et de vecteurs ne nuise au propos central... car de propos central, point. La tension se joue non pas à l'échelle d'un album, mais double-page après double-page, dans l'effet de face-à-face avec le lecteur que recherche Probst. Ce qui fait que l'œuvre fonctionne à l'échelle de la page, et à l'échelle de la série tout entière, tandis que chaque album, en revanche, se limite à une juxtaposition parfois peu rythmée d'épisodes toniques. Peu de raffinement non plus dans la succession des pages : Probst est un artiste de la page, et il a su construire une œuvre qui s'étend sur quarante-quatre albums, sans qu'on soit en mesure de valoriser particulièrement un album au détriment des autres.

### Émilie, l'esthétique du blanc

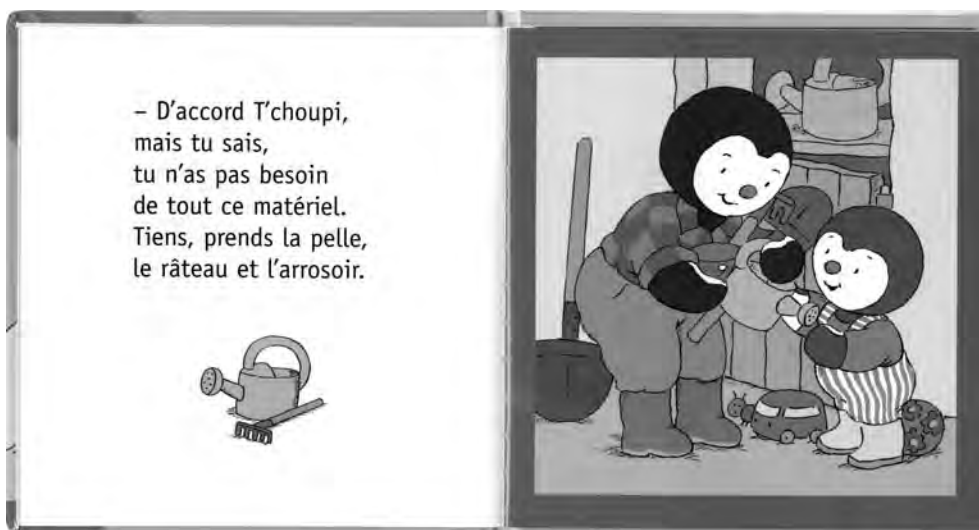
La couverture du premier album de la série, en 1975, annonce déjà une esthétique radicalement opposée à celle de Probst : prédominance du blanc, qui rappelle l'étymologie du mot album ; minimalisme des traits composant la silhouette du personnage, dessiné au trait, sans modelé, coloré en aplats rouges ; nominalisme épuré (le nom « émilie » en scripte, sans capitales, surplombe la figure de la fillette, les deux éléments étant décalés vers la droite) ; lettrage évidé, dessiné au normographe. Tout, dans la série, sera du côté de cette épure formelle : autant *Caroline* jouait

de la saturation réjouissante, autant *Émilie* fait place au vide. La présentation du personnage éponyme est d'ailleurs significative : à la première question, « Connaissez-vous Émilie ? », le texte ne répond pas par un *être* mais par un *avoir* : « elle a une robe rouge avec des fleurs blanches, / un petit bonnet rouge, / des chaussettes blanches et des souliers rouges. » D'Émilie, nous ne saurons pas beaucoup plus : elle a un frère, une petite sœur, des parents toujours invisibles ; elle vit « là-bas dans une maison près de la forêt », formulation imprécise qui ne vise pas l'effet de réel. Émilie est en effet bien moins une personne qu'un personnage, voire un type : peu définie, reconnaissable à sa seule enveloppe extérieure (la robe rouge, le bonnet à moustaches), elle est une figure vacante livrée au lecteur, qui peut habiter le personnage, c'est-à-dire l'investir de ses désirs, de ses questions et de ses affects. Si Émilie habite si peu les pages, blanches, de l'album qui porte son nom, c'est pour que le lecteur, lui, s'y sente chez lui.

Tout est ainsi placé sous le signe du vide : vide du lettrage au normographe, vide relatif des traits qui ébauchent les contours de la fillette (mais elle n'a pas de nez, ses yeux sont deux points noirs et sa bouche un simple trait), vide de la page souvent laissée blanche, sans décor ni effet de profondeur. Au cœur de ces pages, Émilie occupe juste la bonne place : ni trop grande, ni trop petite, ni perdue dans le blanc, ni omniprésente, elle est à l'image des jeunes lecteurs que ses histoires captivent, vers 3-5 ans : en quête de sa place dans le monde. L'album ne « fonctionne » pas sans ce lecteur qui s'y investit et « actionne » ce qui doit se jouer au moment de la lec-

ture, et il l'actionne par son investissement affectif dans ce que font les protagonistes. Les albums d'Émilie ne représentent jamais rien de spectaculaire : ce qu'ils véhiculent n'est pas « à voir », mais à ressentir. Ce sont des livres de l'infime de l'enfance : petites peurs, petites découvertes, projets minuscules, émotions fragiles – ou plus exactement, Domitille de Pressensé évite l'écueil de la condescendance comme du pédagogisme en laissant aux émotions de ses personnages la place qu'il leur faut pour prendre, dans le moment de la rencontre avec le lecteur, leur véritable dimension : certes, s'aventurer dans le jardin par temps de brouillard et s'effrayer de ne pas voir la maison en se retournant est dérisoire... mais l'émotion est vertigineuse, à hauteur d'enfant, pour son personnage et pour son lecteur. Laisser tout ce blanc lui permet de trouver la juste mesure : sans choisir d'exagérer les événements et les sensations, l'auteur permet au lecteur de les éprouver à sa propre hauteur, en leur accordant l'importance qu'ils ont à son échelle.

Ce « blanc » dans la page, et plus encore, ce « blanc » dans l'interaction texte-image, cette liberté de *jeu* au sens mécanique du terme, que Domitille de Pressensé ménage dans ses livres, est la condition de l'effectivité des albums d'Émilie. À cet égard, les rééditions contemporaines, dans lesquelles Émilie a été redessinée, plus ronde, moins hiératique – plus « vivante » donc, en un sens, moins « disponible » – et dans lesquelles on a réintroduit une profondeur et un décor qui vient occuper l'espace blanc sans doute perçu par l'éditeur comme trop vide, ou angoissant, sont des impasses absolues.



– D'accord T'choupi,  
mais tu sais,  
tu n'as pas besoin  
de tout ce matériel.  
Tiens, prends la pelle,  
le râteau et l'arrosoir.



*T'Choupi jardine*, T. Courtin, Nathan, 1997

### T'Choupi, l'obsession du remplissage

La série lancée par Nathan en 1997 se caractérise d'emblée par sa volonté d'exhaustivité : exhaustivité des déclinaisons poly-médiatiques (diapositives dès 1998, cubes en 1999, albums à colorier et cassettes VHS en 2000, CDrom en 2004), exhaustivité des thèmes traités. Le rythme de publication est bien supérieur à ce qu'on observait jusque-là :

18 albums paraissent en deux ans, alors que Domitille de Pressensé s'en tenait à 8 et Probst... à 2. Dans une interview, l'auteur Thierry Courtin évoque le premier album : « C'est *T'Choupi jardine*, en 1997. Je m'en souviens comme si c'était hier, tout était déjà mis en place, la maquette, les bords arrondis et les pages pelliculées. Depuis, j'utilise toujours la même gamme de couleurs, ce qui assure la continuité de la collection ». La clé du fonctionnement de la série est là : la récurrence du même, modulé en d'insensibles variations.

Dessiné au trait et mis en couleurs à la palette graphique, le dessin de Thierry Courtin se signale par... son absence de traits distinctifs. La préoccupation essentielle semble avoir été celle de l'identification univoque du personnage, réduit à quelques traits peu expressifs, donc facilement déclinable sur divers supports (éventuellement non narratifs : bols, chaussettes...). De la même façon, l'ensemble des éléments de la représentation graphique tend à la désambiguïsation de toutes les situations évoquées, par le recours systématique au stéréotype. Parce qu'on s'adresse à de très jeunes enfants, chez lesquels on présuppose une incapacité à l'interprétation du code iconique, parce qu'on ambitionne probablement une déclinaison multilingue des produits, qui doit éviter l'écueil du particularisme culturel, tous les éléments sont réduits à leurs traits définitoires les plus élémentaires, à la manière de ce qu'on trouve

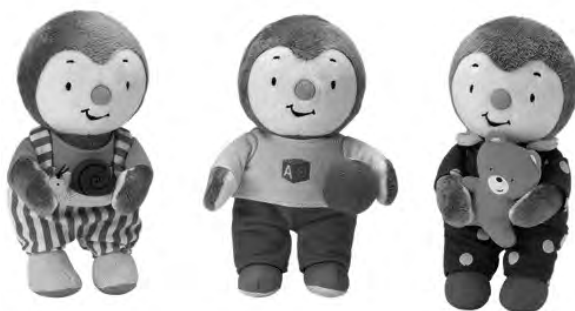


dans les imagiers. Ainsi la couleur semble-t-elle réduite à deux seules fonctions : d'une part, la dénotation (l'herbe est verte / ce qui est vert est de l'herbe) ; d'autre part, l'attribution aléatoire d'un caractère qui permet la variation (les murs de la chambre sont roses, ceux du couloir jaunes, ceux du salon rouges, les portes sont bleues, les volets sont roses...). Pas de blanc, pas de vide ici : toutes les images sont saturées d'éléments de représentation signifiants, ou d'aplats de couleur garantissant, via le recours à la « gamme de couleurs » évoquée par Thierry Courtin, l'identification du « produit » T'Choupi.

Car il semble bien que la déclinaison du personnage au fil de dizaines d'albums, mais aussi de dizaines d'autres produits (qu'il serait naïf de considérer comme « dérivés »), soit le critère absolu ici. La même logique d'épuisement des possibles, d'univocité des signes linguistiques (les dialogues) et iconiques (les illustrations), et d'alternance par combinatoire des éléments optionnels (la couleur, le décor, les protagonistes secondaires) régit la totalité des albums de la série. Ici, comme dans les deux autres exemples étudiés, c'est l'ensemble de la série qui fait sens, non l'unité album. Sens, mais pourtant pas œuvre – car la notion d'œuvre suppose une clôture, comme on l'a vu avec *Caroline* (l'obligation faite à Probst de remettre en page ses albums rompant la continuité de l'œuvre) ou avec *Émilie* (la « mise au goût du jour » scellant la fin de la série initiale), tandis que la logique de fabrication des albums de T'choupi est *a priori* sans fin.



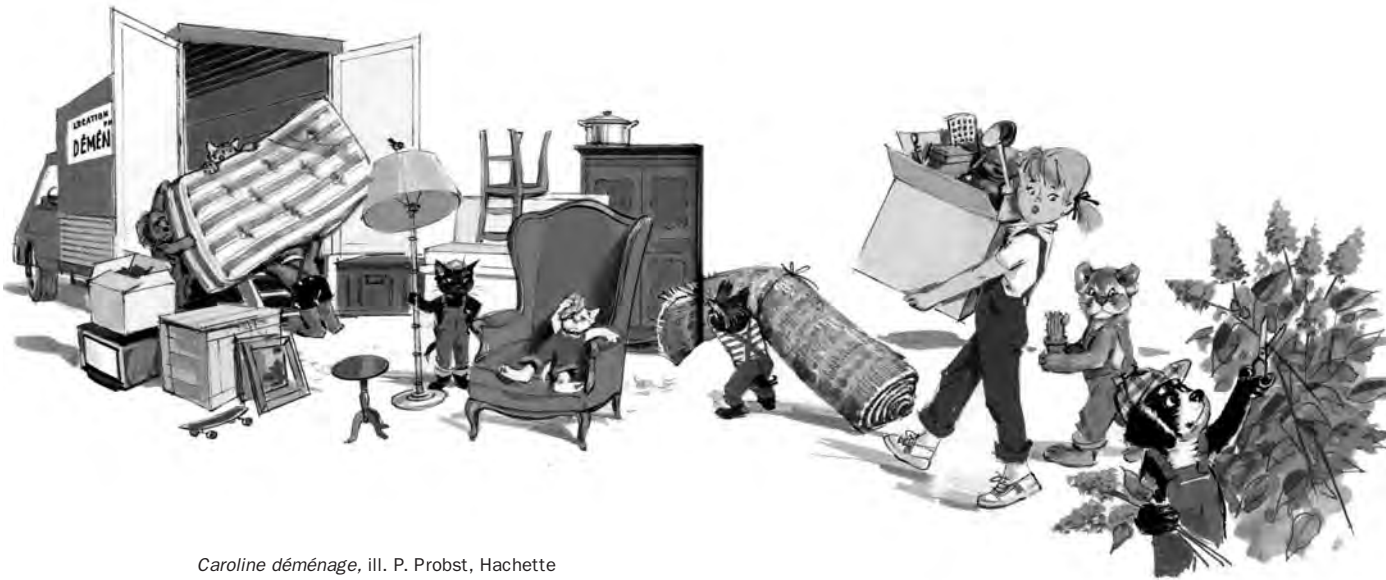
Quelques déclinaisons du « produit »  
T'Choupi



## Conclusion

Pour revenir à la question initiale, la création d'albums en série empêche-t-elle de faire œuvre ? Pas si l'on accepte de concevoir que c'est, dans ce cas, l'ensemble de la série qui au contraire fait œuvre, et constitue l'échelle à laquelle se construit proprement sa singularité éthique et esthétique. L'univers que construit Probst pour *Caroline* est cohérent et porteur de sens ; Domitille de Pressensé, elle, invente avec *Émilie* un dispositif texte-image qui permet aux aventures de la petite fille rouge de se déployer de manière harmonieuse et féconde pour les jeunes lecteurs.

La limite n'est en réalité pas celle de la production sérielle, elle réside dans l'intentionnalité de l'auteur (et de l'éditeur !) : il me semble que Probst, comme Pressensé, avait quelque chose de précis à *dire* aux enfants de cette génération. Le héros de la série « T'Choupi l'ami des petits » est en revanche conçu d'emblée comme avant tout disponible à une poly-exploitation au-delà du support livre. La série des *T'Choupi* ne constitue donc pas une œuvre, parce que ce concept d'œuvre n'a aucun sens dans cette logique de déclinaison multi-supports.



*Caroline déménage*, ill. P. Probst, Hachette