



HAL
open science

Le rôle central de l'éditeur dans la littérature destinée à la jeunesse. L'exemple de la maison Casterman (années 1920 – années 1960)

Florian Moine

► To cite this version:

Florian Moine. Le rôle central de l'éditeur dans la littérature destinée à la jeunesse. L'exemple de la maison Casterman (années 1920 – années 1960). L'éditeur a l'oeuvre. Reconsidérer l'auctorialité, pp.161-172, 2018. halshs-03896394

HAL Id: halshs-03896394

<https://shs.hal.science/halshs-03896394v1>

Submitted on 28 Jan 2023

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 Attribution 4.0 International License

LE ROLE CENTRAL DE L'EDITEUR DANS LA LITTERATURE DESTINEE A LA JEUNESSE. L'EXEMPLE DE LA MAISON CASTERMAN (ANNEES 1920-1960)

FLORIAN MOINE

Dans l'espace francophone, le livre destiné à la jeunesse devient un segment à part entière du marché de l'édition à partir du milieu du XIX^e siècle, sous les effets conjugués de l'essor de la littérature industrielle et de la démocratisation scolaire¹. Cette littérature répond à des exigences éditoriales spécifiques en raison de la nature du public auquel elle s'adresse et de ses principaux débouchés commerciaux, comme l'ont démontré les travaux d'Annie Renonciat pour les années 1920². Le principe pédagogique des publications est revendiqué par bon nombre d'éditeurs industriels de livres enfantins alors que les établissements scolaires constituent, par l'intermédiaire des livres de prix, une clientèle stratégique jusque dans l'entre-deux-guerres. L'émergence d'illustrés dénués de prétention pédagogique et l'arrivée, qualifiée d'« invasion » par ses détracteurs, de publications étasuniennes sur le marché francophone offrent une caisse de résonance particulière à un discours, décortiqué dans la thèse de Thierry Crépin³, centré sur la nécessaire moralisation des livres et périodiques enfantins. En France, la loi du 16 juillet 1949 sur les publications destinées aux enfants et aux adolescents place les éditeurs devant leurs responsabilités morales, tandis qu'en Belgique, le Conseil de Littérature de Jeunesse, créé la même année que la loi française, évalue les livres pour enfants en fonction de leurs qualités pédagogiques et morales. Alors que le placement « sous surveillance » de cette littérature renforce la responsabilité morale de l'éditeur, l'édition destinée à la jeunesse s'avère également fortement structurée par des logiques de séries et de collections qui tendent à faire passer au second plan l'instance auctoriale au profit de la rationalisation d'une production pensée à l'échelle industrielle.

Le dépouillement des catalogues d'édition et des dossiers de correspondances de la maison belgo-française Casterman, dont le fonds archivistique tentaculaire est conservé aux archives de l'État à Tournai⁴, permet de mettre en évidence les différents rôles de l'instance éditoriale en matière d'édition infantine. La maison d'édition Casterman est un acteur majeur de ce marché dans la seconde moitié du XX^e siècle, et constitue à cet égard un point d'observation précieux pour saisir l'éditeur à l'œuvre. Casterman est une maison catholique au capital familial fondée à Tournai en 1776. À l'image de Mame en France ou de Desclée de Brouwer en Belgique, Casterman diversifie son catalogue d'abord tourné vers les publications religieuses pour investir à partir du milieu du XIX^e siècle le marché de l'édition destinée à la jeunesse. Ses publications prennent la forme de livres de prix et s'adressent en premier lieu aux écoles confessionnelles et aux bibliothèques paroissiales. Confronté au progressif déclin de ce secteur⁵, Casterman diversifie sa production dans les années 1930 et lance de nouvelles collections pour conquérir les librairies et les Grands Magasins. Le succès considérable des *Aventures de Tintin*, et dans une moindre mesure celui de la collection « Farandole » (dans laquelle siège la série *Martine*), placent Casterman au premier rang des éditeurs de publications destinées à la jeunesse dans les années d'après-guerre.

Nous concentrons notre analyse sur une période qui s'étend des années 1920 aux années 1960. Les plus anciens dossiers de correspondance conservés aux archives datent de l'entre-deux-guerres, une époque où la maison Casterman est encore essentiellement considérée, dans le domaine de l'édition

¹ Francis Marcoin, *Librairie de jeunesse et littérature industrielle au XIX^e siècle*, Paris, H. Champion, 2006.

² Annie Renonciat, *Les livres d'enfance et de jeunesse en France dans les années vingt (1919-1931): années-charnières, années pionnières*, thèse de doctorat en histoire sous la direction d'Annie-Marie Christin, Université Paris Diderot - Paris 7, France.

³ Thierry Crépin, *Haro sur le gangster ! : la moralisation de la presse enfantine, 1934-1954*, Paris, CNRS, 2001.

⁴ Pour un aperçu de ces archives, voir Sylvain Lesage, « Les archives Casterman : un continent inconnu », *Strenæ. Recherches sur les livres et objets culturels de l'enfance*, 11 (2016), <En ligne : <http://journals.openedition.org/strenae/1623>>

⁵ Annie Renonciat, « Livres de prix, livres d'étranges aux lendemains de la Première guerre mondiale », dans *Trois siècles de publications pour la jeunesse, du XVIII^e au XX^e siècle, au Musée national de l'éducation*, éd. Marie-Françoise Boyer-Vidal et Francis Marcoin, Rouen, Institut National de Recherche Pédagogique, 2008, p. 112-125.

destinée à la jeunesse, comme un éditeur de livres de prix. Notre propos s'arrête dans les années 1960, alors que l'étreinte morale qui pèse sur les publications se relâche et que la contractualisation des illustrateurs se généralise, faisant légalement de ces derniers les co-auteurs des livres. Casterman réalise dans cet intervalle trois actions à la réception d'un manuscrit que nous résumons par ce triptyque : moraliser, standardiser, imager. Ce sont ces trois actions de l'instance éditoriale que nous nous proposons ici de mettre en évidence.

Moraliser. Du strict respect de la morale catholique à la progressive déconfessionnalisation du catalogue

Le livre destiné à la jeunesse est soumis à un impératif moral depuis l'industrialisation du secteur au milieu du XIX^e siècle. La moralité du récit est rendue d'autant plus nécessaire que l'enfant, contrairement à l'adulte, est jugé influençable et inapte à se détacher du récit : les « mauvaises lectures » brocardées dans l'entre-deux-guerres inciteraient ainsi la jeunesse à la paresse, à la débauche voire au crime⁶. Cette exigence est redoublée dans le cas des publications destinées à un public catholique comme c'est le cas de Casterman, puisqu'il faut non seulement que le récit respecte les bonnes mœurs, mais aussi qu'il mette en évidence les vertus de la morale religieuse. Dans ce contexte, l'éditeur répond aux exigences de l'adulte-acheteur et se doit en conséquence de tenir compte des impératifs des différents prescripteurs, qu'il s'agisse du corps enseignant et des éducateurs, des bibliothécaires⁷ ou encore des censeurs ecclésiastiques, à l'image de l'abbé Bethléem⁸.

Casterman joue un rôle essentiel durant l'entre-deux-guerres pour mettre en conformité ses publications destinées à la jeunesse vis-à-vis des exigences de la morale religieuse. Parce qu'ils sont prescrits à l'enfant par l'institution scolaire, les livres de prix font l'objet d'une surveillance toute particulière, que l'on découvre à travers les échanges de l'éditeur tournaisien avec l'Œuvre catholique des livres de prix. Pour satisfaire sa clientèle, l'éditeur tient à conférer une « atmosphère » catholique à ses publications enfantines, une exigence qui disparaît quand Casterman, désireuse d'élargir le public de ses collections, déconfessionnalise une partie de son catalogue destiné à la jeunesse après la Deuxième Guerre mondiale.

Le rôle de l'« Œuvre catholique des livres de prix »

Casterman entretient dans l'entre-deux-guerres une correspondance très fournie ponctuée de visites régulières avec « l'Œuvre catholique des livres de prix », également appelée « comité d'Angers », en référence à sa localisation. Cette Œuvre se situe dans la continuité des Œuvres de bons livres nées dans les années 1820 du volontarisme de l'archevêque de Bordeaux Charles-François d'Aviau⁹. Le « comité d'Angers » associe des laïcs et des ecclésiastiques qui jugent de la moralité des livres de prix envoyés par les éditeurs catholiques. L'Œuvre catholique des livres de prix recommande les livres qui ont reçu son approbation par l'intermédiaire d'un catalogue destiné aux écoles confessionnelles françaises et aux bibliothèques paroissiales. Cette Œuvre est un interlocuteur stratégique pour Casterman qui, en tant que maison d'édition catholique, a tout intérêt à faire figurer ses ouvrages dans le catalogue des livres recommandés. Directeur éditorial de Casterman, Charles Lesne estime dans une lettre à Raymond-A. Hédoïn, auteur de plusieurs albums et livres de prix pour l'éditeur de Tournai, que « cette œuvre contrôle, recommande ou interdit les livres à donner dans les écoles, groupements et bibliothèques catholiques »¹⁰ et qu'elle « fait la pluie et le beau temps en ce qui concerne le choix des livres de prix dans l'enseignement catholique »¹¹. Il est toutefois impossible, faute

⁶ Thierry Crépin, *Haro sur le gangster !*, op. cit., chapitre 5, « Des discours dénonciateurs », p. 213-249.

⁷ Viviane Ezratty, « Les premières heures des bibliothèques pour enfants », dans *Histoire des bibliothèques françaises. Tome 4 : Les bibliothèques au XX^e siècle (1914-1990)*, éd. Martine Poulain, Paris, Cercle de la Librairie, 1991, p. 205219.

⁸ Jean-Yves Mollier, *La mise au pas des écrivains : l'impossible mission de l'abbé Bethléem au XX^e siècle*, Paris, Fayard, 2014.

⁹ Loïc Artiaga, *Des torrents de papier : catholicisme et lectures populaires au XIX^e siècle*, Limoges, Pulim, 2007, p. 6982.

¹⁰ Archives Casterman, dossier auteur Hédoïn, lettre de Charles Lesne à Raymond-A. Hédoïn du 25 novembre 1938.

¹¹ Archives Casterman, dossier auteur Hédoïn, lettre de Charles Lesne à Raymond-A. Hédoïn du 6 février 1936.

d'archives, de déterminer l'influence réelle du « comité d'Angers » au-delà de l'image que s'en fait Casterman.

Le « comité d'Angers » exerce une véritable censure sur les publications de Casterman destinées à être vendues en livre de prix. En effet, l'éditeur envoie ses publications – sous forme d'épreuve ou dans leur version commercialisée – à la secrétaire laïque de l'Œuvre, Gabrielle de la Boullaye, qui les examine ou les fait examiner. Gabrielle de la Boullaye transmet ensuite à Casterman les remarques du comité sur chaque ouvrage. Le comité suggère des modifications et cite fréquemment des passages entiers à supprimer. Ses critiques portent à la fois sur le respect de la morale religieuse et sur certaines interprétations historiques. Le « comité d'Angers » souhaite en effet promouvoir une vision de l'histoire de France favorable aux catholiques. En 1929, Gabrielle de la Boullaye critique ainsi plusieurs ouvrages que Casterman projette de publier en raison de l'image trop peu flatteuse que ceux-ci donnent des catholiques français du Moyen-Âge et des guerres de Religion. À propos des *Dents de Jacques d'Armagnac* d'Alfred D'Aveline, la secrétaire de l'Œuvre catholique des livres de prix effectue les remarques suivantes :

Ce volume ne peut être mis au catalogue de l'Œuvre des Prix.

Il donne du Moyen-Âge en France une idée fausse. Le Moyen-Âge fut autre chose qu'une époque de cruautés odieuses, s'exerçant même sur des enfants.

Tel quel, ce petit livre pourrait être mis en parallèle avec les manuels d'Histoire de Aulard, qui représentent moines et seigneurs brûlant vif les paysans !¹²

Sur *Un capitaine d'aventures* de Maurice Maindron, qui traite des guerres de Religion, le comité suggère d'apporter de profondes modifications au récit :

Complètement à remanier, si l'on tient à l'éditer. Tel quel, donne une idée très fausse des guerres de Religion. Les seigneurs Catholiques y sont fort peu sympathiques. Les bourgeois ont un caractère équivoque ; le héros du livre, catholique notoire, est le fils d'un aventurier protestant, auquel, en réalité, vont les sympathies du lecteur. La conclusion à en tirer n'est pas en faveur des partisans de la Foi Catholique¹³.

Les censeurs du « comité d'Angers » demandent à l'éditeur de « remanier » ou d'abandonner la publication de livres jugés non conformes au discours catholique sur l'histoire. Gabrielle de la Boullaye estime notamment que donner une mauvaise image du Moyen-Âge, c'est « faire cause commune avec nos adversaires », autrement dit la gauche et les défenseurs d'une France laïcisée : c'est le sens de la mention en contrepoint de l'historien radical-socialiste Alphonse Aulard. Pour le « comité d'Angers », le livre de prix est un support pour asseoir le discours catholique dans les consciences, tout du moins dans les écoles confessionnelles auxquelles sont destinées ces publications. Dans ce contexte, Casterman négocie avec l'Œuvre un compromis qui soit également acceptable pour l'auteur du manuscrit. En effet, la correspondance éditoriale révèle que plusieurs auteurs de livres de prix se crispent face aux exigences de l'Œuvre d'autant plus que le comité angevin requiert l'anonymat, une demande que Casterman, soucieux de ne pas s'aliéner ses écrivains, ne respecte pas toujours. Charles Lesne négocie pendant plusieurs mois avec Gabrielle de la Boullaye un compromis afin d'insérer dans le catalogue de l'Œuvre les quatre volumes de l'*Oiseau de France* de Raymond-A. Hédoïn, une série d'albums publiés entre 1935 et 1939 qui narre le voyage en avion d'une famille française autour du monde. Les épreuves des albums circulent plusieurs mois entre Angers et Tournai. Charles Lesne signale ainsi à Hédoïn qu'« il y a eu, entre cette œuvre et moi, échange de plusieurs lettres, propositions et contre-propositions d'amendements à votre texte modifié, bref, tout un travail qui aboutit, à ce que vous trouverez sur les nouvelles épreuves qui vous sont envoyées par ce même courrier »¹⁴. Le directeur éditorial de Casterman déplore à cette occasion le fait que les censeurs « veulent faire partout du prosélytisme religieux ». Le

¹² Archives Casterman, dossier auteur de la Boullaye, lettre de Gabrielle de la Boullaye à Casterman du 13 septembre 1929. C'est Gabrielle de la Boullaye qui souligne.

¹³ Archives Casterman, dossier auteur de la Boullaye, annotations manuscrites de Gabrielle de la Boullaye datées de septembre 1929. C'est l'autrice des annotations qui souligne.

¹⁴ Archives Casterman, dossier auteur Hédoïn, lettre de Charles Lesne à Raymond-A. Hédoïn du 20 février 1936.

manuscrit original d'Hédoin est donc réaménagé à la fois par les censeurs de l'Œuvre et par l'instance éditoriale. Pour le « comité d'Angers » l'enjeu est d'abord idéologique : il s'agit de promouvoir par la littérature une vision catholique du monde. Pour Casterman, la préoccupation est essentiellement commerciale : recommandés par l'Œuvre, les albums d'Hédoin sont susceptibles de toucher un plus large public.

Soucieux d'obtenir un débouché commercial pour ses livres de prix auprès de la clientèle catholique, Casterman requiert l'approbation d'une Œuvre des « bons livres » qui exerce une censure officieuse sur ses publications. Les « recommandations » de l'Œuvre catholique des livres de prix provoquent des modifications dans le manuscrit. L'éditeur requiert en parallèle de ses auteurs la présence d'une « atmosphère » catholique, une exigence qui disparaît après la Deuxième Guerre mondiale.

De la nécessité de conférer une « atmosphère » catholique aux publications à la progressive déconfessionnalisation du catalogue

Pour satisfaire les prescripteurs des établissements confessionnels, Casterman intervient directement sur les manuscrits destinés à être publiés en livre de prix. L'éditeur tournaisien demande alors à ses auteurs l'autorisation d'insérer ce que Charles Lesne appelle une « atmosphère » catholique. Afin de pouvoir disposer comme elle l'entend du manuscrit, la maison Casterman en achète le plus souvent la propriété *via* un paiement forfaitaire à l'auteur. Les textes libres de droit, nombreux dans les séries de livres de prix car bon marché et bien connus des prescripteurs, sont quant à eux expurgés de toute mention qui pourrait poser problème à la clientèle des écoles confessionnelles.

Les références les plus explicites à la morale catholique sont bien souvent des modifications réalisées *a posteriori* par l'éditeur sur le manuscrit d'origine. L'exemple du manuscrit *Ivan des Valdaï* de Raymond-A. Hédoin est à ce titre éclairant. Écrit au début des années 1930 pour être édité en livre de prix, l'ouvrage relate les péripéties d'enfants vagabonds dans la Russie communiste. Charles Lesne effectue une première relecture du manuscrit et transmet quelques notes qui soulignent la volonté de l'éditeur de dénoncer le bolchévisme. L'éditeur estime ainsi qu'« il faudrait un avant-propos court rappelant l'existence des bandes d'enfants vagabonds en Russie en insistant sur le fait que la religion bolchéviste est responsable de cette monstruosité »¹⁵. Après ces premières corrections, l'éditeur fait relire le manuscrit par un « comité scolaire » qui effectue à son tour des suggestions. Charles Lesne fait alors cette demande à Raymond-A. Hédoin : « si vous n'y voyez pas d'inconvénient, je mettrai moi-même, aux endroits qu'on m'a signalé, le mot (car il ne s'agit bien souvent que d'un mot) qui placera définitivement le volume dans l'atmosphère souhaitée »¹⁶. Charles Lesne précise les attentes de cette « atmosphère » dans sa correspondance avec Hélène Langlois (Hélène Lauvernère de son nom de plume) relative à *Ma première bataille*, manuscrit envoyé en 1935 :

Nous avons omis, dans notre correspondance d'hier, de vous demander l'autorisation d'introduire, de-ci, de là, dans votre manuscrit 'MA PREMIERE BATAILLE' une note religieuse. Il s'agit tout simplement de mettre dans la bouche du petit héros, aux moments du danger, un appel vers Dieu, de laisser entendre que pendant les deux années que Zéphirin a vécu chez son grand-père, on s'est préoccupé de son éducation religieuse, et de laisser entendre aussi que la Mère de Zéphirin n'est pas morte sans avoir reçu les sacrements. Cette note religieuse est indispensable, pour notre clientèle des écoles libres¹⁷.

Charles Lesne demande ainsi l'autorisation d'introduire lui-même une « note religieuse » à même de satisfaire la « clientèle des écoles libres » auquel l'ouvrage est destiné en explicitant la piété du jeune héros. L'objectif est d'ancrer l'ouvrage dans l'univers mental du catholicisme.

L'exigence de l'ancrage catholique des publications de Casterman destinées à la jeunesse disparaît après la Deuxième Guerre mondiale. En effet, le marché du livre de prix s'avère en net déclin après 1945 aussi bien en Belgique qu'en France, et les librairies deviennent le principal débouché des

¹⁵ Archives Casterman, dossier auteur Hédoin, annotations en marge de la lettre de Charles Lesne à Raymond-A. Hédoin du 28 septembre 1934.

¹⁶ Archives Casterman, dossier auteur Hédoin, lettre de Charles Lesne à Raymond-A. Hédoin du 17 juin 1935.

¹⁷ Archives Casterman, dossier auteur Langlois, lettre de Charles Lesne à Hélène Langlois du 27 juillet 1935.

publications enfantines de Casterman. L'éditeur tournaisien aspire alors à séduire un public plus large que celui des catholiques pratiquants. Cette évolution de la clientèle transforme le rapport à la religion des publications enfantines de Casterman. En effet, l'éditeur sépare son catalogue de publications enfantines en deux, et propose plusieurs collections laïques à côté de collections explicitement religieuses. La majeure partie de la production éditoriale destinée aux enfants se retrouve de ce fait déconfessionnalisée. L'exemple le plus remarquable de cette évolution est la naissance en 1953 de la collection « Farandole ». Bien qu'elle accueille des auteurs catholiques comme Jeanne Cappe, qui écrit les quatre premiers titres de la collection¹⁸, celle-ci s'écarte de toute référence explicitement catholique. Directeur littéraire de Casterman, Jean Debraine explique les motifs de ce choix éditorial à une autrice qui propose son manuscrit pour la collection « Farandole » :

Aussi ridicule qu'elle puisse paraître – et elle l'est – nous nous trouvons devant une situation de fait : toute évocation ou allusion, fût-elle aussi discrète que possible, au domaine religieux est de nature à compromettre la carrière commerciale de notre collection Farandole – qui de par sa nature même doit déborder largement la clientèle de conviction chrétienne – dans les milieux laïcs, surtout en France¹⁹.

La déconfessionnalisation du catalogue ne signifie pas l'absence de préoccupation morale de l'éditeur, qui doit respecter la loi française du 16 juillet 1949 sur les publications destinées à la jeunesse avec d'autant plus de zèle que Casterman est soumis à l'article 13 sur les publications importées, qui instaure une censure *a priori* sur les livres en provenance de l'étranger²⁰. De ce fait, les contes classiques présentés dans la collection « L'Âge d'or » sont soigneusement sélectionnés et épurés par Jeanne Cappe, tandis que les récits de la collection « Farandole » véhiculent une morale bourgeoise centrée sur la famille²¹.

Standardiser. La mise en évidence d'un « ordre des livres » à travers séries et collections

La standardisation : une logique éditoriale ancienne

À l'instar des éditeurs de romans²², les éditeurs de livres destinés à la jeunesse standardisent leur production dès le milieu du XIX^e siècle²³. La maison Mame développe ses différentes « bibliothèques » à partir des années 1840 (« Bibliothèque de l'enfance chrétienne », « Bibliothèque des écoles chrétiennes ») dans le but de segmenter son lectorat. Cette pratique est rapidement reprise par l'ensemble des éditeurs francophones, à commencer par Casterman, pour qui le succès de Mame fait office de modèle au milieu du XIX^e siècle²⁴.

La réduction des coûts de fabrication, la structuration du catalogue, la promotion d'une image de marque facilement mobilisable à travers la publicité et la création d'un effet de série constituent les principaux avantages de la standardisation pour l'éditeur. À l'image d'autres éditeurs industriels pour la jeunesse comme Mame, Desclée de Brouwer ou Dupuis, Casterman est d'autant plus sensible aux questions matérielles que l'entreprise dispose également d'une importante imprimerie. L'agencement du catalogue en séries et collections tend à faire passer au second plan la figure de l'auteur au profit des

¹⁸ Guy Zelis, « Jeanne Cappe (1895-1956), une intellectuelle au pays de l'enfance », dans *Les intellectuels catholiques en Belgique francophone aux XIX^e et XX^e siècles*, éd. Guy Zelis, Louvain-la-Neuve, Bibliothèque de la Faculté de philosophie, arts et lettres, Université catholique de Louvain - ARCA, Archives du monde catholique - UCL, Presses universitaires de Louvain, 2009, p. 117132.

¹⁹ Archives Casterman, dossier auteur Dethise, lettre de Jean Debraine à Jeanne Dethise, 22 mai 1963.

²⁰ Sur les objectifs protectionnistes de la loi du 16 juillet 1949 et la stratégie d'adaptation des éditeurs belges, voir Thierry Crépin, « Dupuis et Le Lombard, deux éditeurs belges de bande dessinée entre autocensure et censure (1950-1967) » dans *La censure*, éd. Jean-Jacques Lefrère et Michel Pierssens, Tusson, Du Lérot, 2006, p. 155161.

²¹ Mélanie Blin, « La collection Farandole, témoin de la construction d'une personnalité : les valeurs inculquées aux enfants à travers une collection d'illustrés (1953-1986) », Mémoire de Master sous la direction de Jean Pirotte, Université catholique de Louvain, Louvain-la-Neuve, 2006.

²² Olivier Olivero, *L'invention de la collection*, Paris, Éditions de l'IMEC - Éditions de la Maison des Sciences de l'Homme, 1999.

²³ Annie Renonciat, « Émergence des collections », dans *Dictionnaire du livre de jeunesse*, éd. Isabelle Nières-Chevrel et Jean Perrot, Paris, Cercle de la Librairie, 2013, p. 205209.

²⁴ Serge Bouffange, *Pro Deo et patria: Casterman : librairie, imprimerie, édition : 1776-1919*, Genève, Droz, 1996, p. 180.

valeurs définies au niveau éditorial, comme l'a démontré Matthieu Letourneux à propos des collections de Mame²⁵.

Les livres et catalogues de Casterman s'inscrivent pleinement dans cette logique de standardisation. Dans l'entre-deux-guerres, les ouvrages destinés à être publiés en livres de prix sont répartis en une vingtaine de séries en fonction de leur format et du public auquel ils sont destinés. Si les publications connaissent un renouvellement en profondeur après 1945, Casterman maintient sa logique de production industrielle centrée sur la collection. Cette permanence est perceptible si l'on s'intéresse aux catalogues de l'éditeur, en témoignent ces deux pages tirées de catalogues publiés à 30 ans d'écart :

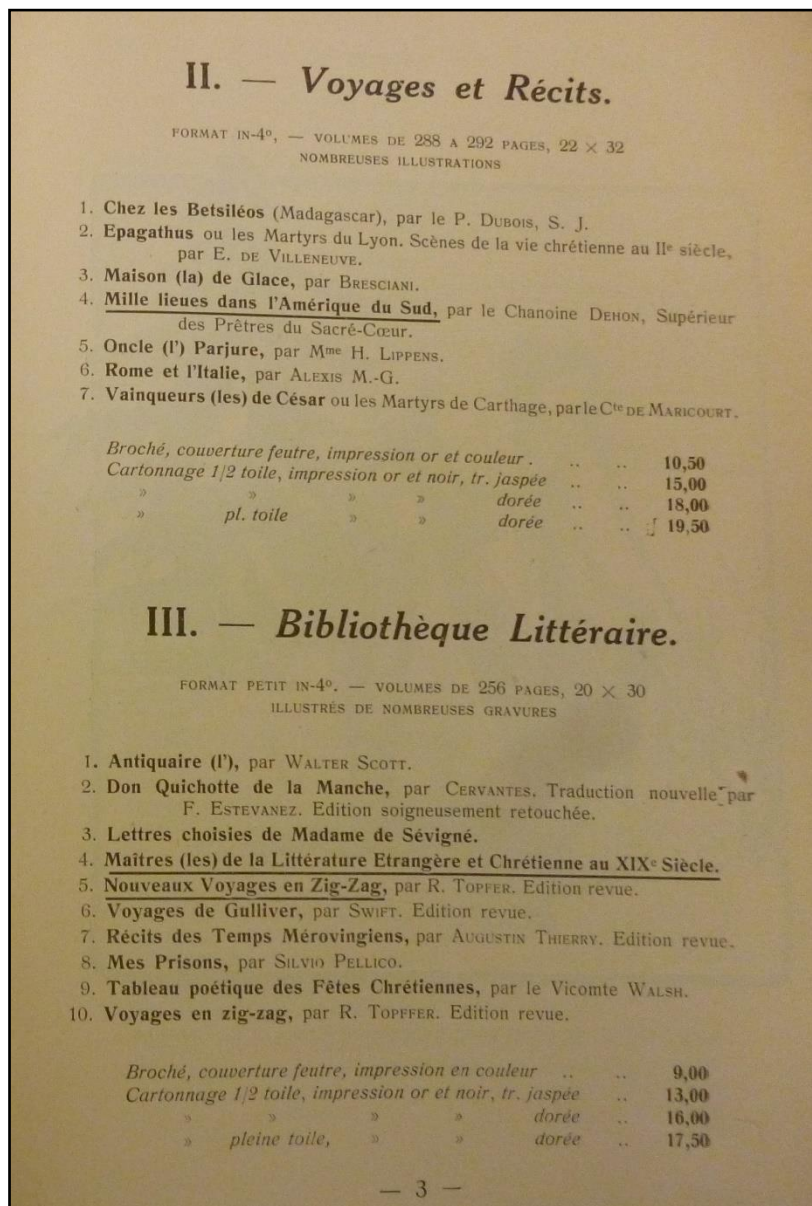


Figure 1. Une page du catalogue de livres de prix de 1925 de Casterman

²⁵ Matthieu Letourneux, « La ligne éditoriale : auctorialité et sérialité éditoriale » dans *Mame. Deux siècles d'édition pour la jeunesse*, éd. Cécile Boulaire, Rennes/Tours, Presses universitaires de Rennes - Presses universitaires François-Rabelais, 2012, p. 233-241.

30


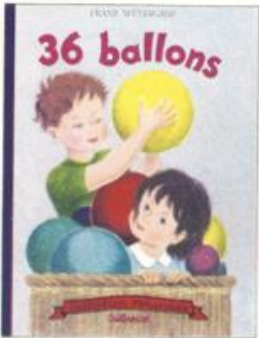
UNE RÉVÉLATION

La collection "Farandole"

195 fr.

Ravissants albums de 24 pages, format moyen (20x26 cm.), avec une illustration en couleurs. A CHAQUE PAGE, sous couverture cartonnée illustrée en couleurs, LAQUÉE et LAVABLE. Ces albums ont été étudiés spécialement pour les petits qui commencent à lire. Le texte, composé en grands caractères, est simple et amusant.

Une réalisation si remarquable qu'aucun libraire ne peut ignorer l'effort qu'elle représente.
L'OFFICIEL DE LA LIBRAIRIE

NOUVEAUTÉS

MARTINE A LA FERME
Texte : G. Delahaye - Aquarelles : M. Marlier.

MARTINE EN VOYAGE
Texte : G. Delahaye - Aquarelles : M. Marlier.

36 BALLONS
Texte : F. Weyergans - Aquarelles : S. Baudoin.

TROIS PETITS NOIRS DÉBROUILLARDS
Texte : F. Weyergans - Aquarelles : S. Baudoin.

RÉIMPRESSIONS

Deux lapins tout pareils
Texte : J. Cappe - Aquarelles : M. Marlier.

L'École buissonnière
Texte : I. de Mortain - Aquarelles : P. Cuvelier.

Le Petit Monde des oiseaux
Texte : J. Cappe - Aquarelles : A. Noskoff.

Le Pique-nique des poupées
Texte : J. Cappe - Aquarelles : S. Baudoin.

Balthazar est distrait
Texte : J. Cappe - Aquarelles : C. Binst.

Mon ami Chocolat
Texte : Royer - la Selva - Aquarelles : Claus.

★ ÉTRENNES CASTERMAN ★

Figure 2. Une page du catalogue d'ouvrages destinés à la jeunesse de 1955²⁶

Le choix des couleurs chatoyantes du catalogue de 1955 tranche avec l'austérité du catalogue de 1925. Cette différence tient plus à des raisons techniques propres à l'imprimerie (Casterman utilise l'*offset* à partir de 1941) qu'à des motivations commerciales : le public du catalogue de 1925 est d'abord composé d'enseignants et de directeurs d'écoles confessionnelles souvent rétifs à la couleur²⁷, quand le catalogue de 1955 s'adresse avant tout à des libraires. Au-delà de ces différences, ces catalogues mettent tous deux en avant la collection, en insistant notamment sur le format de l'ouvrage et sur les illustrations. Le nom des auteurs ne constitue pas un argument de vente central aux yeux de l'éditeur, en témoigne leur place

²⁶ Archives Casterman, dossiers catalogue, « Catalogue livre de prix 1925 », p. 3. Archives privées de Louis-Donat Casterman, catalogue « Étrennes Casterman 1955 », p. 2.

²⁷ Annie Renonciat, *Les livres d'enfance et de jeunesse en France dans les années vingt (1919-1931) : années-charnières, années pionnières*, op.cit., p. 348.

secondaire dans la mise en page. À l'image de « Farandole », les collections d'après-guerre disposent d'une identité graphique affirmée. Les auteurs qui proposent des textes pour les collections d'albums de Casterman doivent nécessairement calibrer leur histoire en fonction de la pagination et des thèmes de la collection. C'est ce que rappelle par ailleurs une note interne de Jean Debraine à propos d'un manuscrit reçu pour la collection « Farandole » :

J'ai pris connaissance du texte de Mme Nobecourt : Titou le Capricieux (...)

Parmi les innombrables textes qui nous sont proposés pour la collection Farandole, c'est indiscutablement l'un des mieux écrits dans un style à la fois de très bonne qualité, fort agréable, et en même temps accessible aux tout-petits. Il ferait très bonne figure dans la collection, s'il était quelque peu réduit, et découpé en 17 tableaux conformément à l'album-type. Malheureusement, il y a déjà au catalogue une histoire d'âne : Dodino²⁸.

Cette note montre bien que pour la collection « Farandole », la logique de la collection l'emporte sur celle des auteurs : le manuscrit de « Titou le Capricieux » est refusé au motif que la collection dispose déjà d'une « histoire d'âne », alors même que l'éditeur reconnaît la « très bonne qualité » du style de l'autrice.

L'importance de la logique de série et de collection de l'édition industrielle destinée à la jeunesse conduit l'éditeur à standardiser sa production. Cette standardisation éditoriale a des effets sur l'œuvre. L'exemple des *Aventures de Tintin* est à ce titre éclairant.

Casterman et la standardisation de l'album de bande dessinée : le cas des Aventures de Tintin

Le passage à la couleur des *Aventures de Tintin* s'accompagne d'une standardisation des albums qui nous renseigne sur le rôle de l'éditeur dans la transformation de l'œuvre. La littérature titinophile et les salles de ventes ont sacralisé la figure d'Hergé, consacré comme un « auteur », sans questionner le rôle de l'éditeur dans le succès de la série. Or, le canon des albums de 64 pages en couleurs tels que nous les connaissons aujourd'hui sont le fruit d'une construction éditoriale menée par Casterman pendant l'Occupation.

Les *Aventures de Tintin* sont nées en 1929 dans *Le Petit Vingtième*, le supplément destiné aux enfants du journal catholique belge *Le Vingtième Siècle*. La série s'inscrit donc dans une logique de feuilleton. Les histoires publiées en noir et blanc s'étirent sur environ 120 pages. À partir de 1934, Casterman publie ces bandes dessinées en albums en utilisant les clichés fabriqués par *Le Vingtième Siècle*. Si les ventes d'albums demeurent modestes dans les années trente²⁹, l'éditeur juge que ces résultats sont encourageants. Casterman mise sur les *Aventures de Tintin* pour s'imposer les librairies belges et françaises. En effet, la publication périodique des *Aventures de Tintin* dans *Le Petit Vingtième* en Belgique et dans *Cœurs vaillants* en France assure à la série d'Hergé une certaine visibilité médiatique. Casterman sait toutefois qu'elle doit publier des albums en couleurs pour être concurrentielle sur le marché français. Dès 1936, Charles Lesne estime qu'« il faut de toute nécessité – pour la France – entrer dans une nouvelle voie : celle de la couleur ! ». Pour ce faire, Lesne suggère plusieurs méthodes à Hergé : la colorisation des premières pages, l'introduction de la couleur dans chaque dessin en refaisant les clichés ou la réalisation de nouvelles planches de dessins placés en hors-texte. Cette dernière solution est retenue par Hergé, malgré la surcharge de travail qu'elle lui impose³⁰.

C'est paradoxalement la situation provoquée par la guerre et l'Occupation allemande de la Belgique et de la France qui offre à Casterman l'opportunité de s'affirmer sur le marché de l'album en passant *Les Aventures de Tintin* en couleurs. En effet, l'arrêt des importations des illustrés étasuniens et

²⁸ Archives Casterman, dossier auteur Nobecourt, note de Jean Debraine, directeur littéraire de Casterman à Tournai à Jean Delfosse, directeur littéraire de Casterman à Bruxelles, 7 avril 1961.

²⁹ Le relevé de droits d'auteur de mars 1938 révèle que l'éditeur a écoulé en un semestre 6 500 albums d'Hergé en France et en Belgique, répartis entre quatre albums des *Aventures de Tintin* et un album de *Quick & Flupke*. Archives Moulinsart, correspondance entre Hergé et Casterman, relevé de comptes de Mars 1938.

³⁰ Archives Moulinsart, correspondance entre Hergé et Casterman, lettre de Charles Lesne à Hergé du 9 février 1936 et lettre d'Hergé à Charles Lesne du 12 février 1936.

des publications françaises provoqué par l'Occupation amoindrit la concurrence sur le sol belge, tandis que plusieurs maisons d'édition françaises connaissent de graves difficultés³¹. À l'inverse, la collaboration d'Hergé dans les pages du *Soir* « volé » offre aux *Aventures de Tintin* une audience inédite. Pour passer les albums en couleurs, Casterman investit dans une presse *offset* en février 1941, ce qui permet à l'éditeur de Tournai de bénéficier d'une impression des planches de meilleure qualité à un prix de revient compétitif par rapport à la presse typographique³². Casterman demande au même moment à Hergé de publier ses albums en couleurs. Hergé maintient ses réserves car il craint de réduire ses albums à des « historiètes »³³. C'est finalement une visite d'Hergé dans les locaux de l'imprimerie Casterman à Tournai qui le convainc de réaliser des albums « nouvelle manière »³⁴. Casterman affiche alors ses ambitions pour la série. En effet, l'éditeur souhaite non seulement publier en couleurs les albums à venir, mais également ceux de la série qui sont déjà parus en noir et blanc. Le passage à la couleur implique ainsi un bouleversement complet de l'économie de l'œuvre hergéenne : pour maintenir un prix de revient compétitif, les albums doivent tenir dans 4 cahiers de 16 pages, soit 64 pages, ce qui implique non seulement un travail de colorisation, mais également la refonte des albums déjà parus en divisant par deux leur pagination³⁵. Avec la mise en couleurs des *Aventures de Tintin*, Casterman élabore une stratégie commerciale de conquête du marché de l'album. Les contours de cette stratégie sont précisés par Charles Lesne à l'hiver 1942 :

[...] indépendamment du programme que nous comptons réaliser cette année (...) nous ambitionnons d'être prêts avec 6 ou 7 albums au moins, dès la fin de la guerre, pour nous lancer à la conquête des marchés extérieurs, à commencer par les marchés français et néerlandais. Dans le domaine de l'album, nous le savons, un gros effort de préparation se fait chez tous les éditeurs pour prendre place avec des collections nouvelles. Celui qui arrivera le premier aura toutes les chances d'être « roi » du marché. Et il ne suffira pas de présenter deux ou trois albums d'une collection : cela passerait inaperçu. Il faut pouvoir étaler une série, ce qui me fait dire que 6 ou 7 albums sont un minimum, faute de quoi notre démarrage serait inévitablement compromis.

Nous avons la chance exceptionnelle d'avoir un sujet et un héros « en or » pour un lancement prestigieux, dès la reprise d'après guerre. Avoue qu'il serait profondément malheureux de « rater » le départ faute d'avoir réussi à préparer bien à temps les éléments indispensables, c'est-à-dire dessins et films³⁶.

Hergé ne peut pas mener seul ce travail de refonte des albums, d'autant plus qu'il continue à publier de nouvelles histoires dans le *Soir* « volé ». Afin d'accélérer le rythme des publications, Casterman accorde à Hergé une aide financière pour que celui-ci engage une assistante, Alice Devos (à laquelle succède Edgar P. Jacobs), pour la colorisation des planches. L'arrivée d'Alice Devos préfigure la constitution en 1950 des « Studios Hergé ». Comme l'a analysé Sylvain Lesage, ce sont les contraintes de l'édition industrielle qui donnent naissance à ce qui a été appelé l'« école de Bruxelles » et font des *Aventures de Tintin* une création de plus en plus collective³⁷. Par sa volonté de créer une série avec une présentation et une pagination standardisées qui soit prête dès la fin de la guerre, Casterman a non seulement contribué au succès d'Hergé, mais aussi à la redéfinition de son style, la fameuse « ligne claire », qui implique l'utilisation de la couleur. Casterman contribue de ce fait à la naissance du standard de l'album de bande dessinée qui émerge dans l'après-guerre, le succès des *Aventures de Tintin* en faisant un modèle à imiter.

Le passage des *Aventures de Tintin* en couleur est une initiative éditoriale qui transforme l'œuvre d'Hergé aussi bien graphiquement que dans le processus de production. Plus largement, le passage des *Aventures de Tintin* à la couleur a joué un rôle dans la création du standard de l'album franco-belge.

³¹ Pascal Fouché, *L'édition française sous l'occupation: 1940-1944*, Paris, Bibliothèque de littérature française contemporaine de l'Université Paris 7, 1987.

³² Archives Casterman, dossiers de correspondance avec les fournisseurs, dossiers « J. Wuillaume » et « Bonte ».

³³ Archives Moulinsart, correspondance entre Hergé et Casterman, lettre d'Hergé à Louis Casterman du 31 mars 1942.

³⁴ Archives Moulinsart, correspondance entre Hergé et Casterman, lettre de Charles Lesne à Hergé du 2 février 1942.

³⁵ Sur le rôle de la couleur dans la stratégie éditoriale de Casterman, voir l'analyse de Sylvain Lesage, *Publier la bande dessinée : les éditeurs franco-belges et l'album, 1950-1990*, Villeurbanne, Presses de l'Enssib, 2018, p. 116120.

³⁶ Archives Moulinsart, correspondance entre Hergé et Casterman, lettre de Charles Lesne à Hergé du 22 décembre 1942. C'est Charles Lesne qui souligne.

³⁷ Sylvain Lesage, *Publier la bande dessinée, op. cit.*, p. 118.

Format central dans la littérature destiné à la jeunesse, l'album pose la question du rôle de l'éditeur dans le choix de l'illustrateur et la mise en forme des images.

Imager. L'illustrateur, simple exécutant de l'éditeur ?

La littérature destinée à la jeunesse a la particularité d'accorder une place importante à l'image : romans, contes et albums font intervenir un illustrateur aux côtés de l'écrivain. Dans la dernière partie de sa thèse, Annie Renonciat rend compte de l'importance de l'illustration dans la littérature destinée à la jeunesse des années 1920, notamment grâce au développement de la forme de l'album³⁸. L'historienne affirme que « les albums semblent concentrer – si ce n'est monopoliser – le dynamisme créatif de l'édition pour la jeunesse de l'époque »³⁹. Ce format connaît une profonde mutation esthétique dans les années trente sous l'impulsion des *Babar* de Jean de Brunhoff et des albums du Père Castor, imaginés par l'éditeur Paul Faucher. Dans une analyse consacrée aux albums du Père Castor, Isabelle Nières-Chevrel s'interroge sur les responsabilités respectives de l'éditeur et de l'illustrateur dans la réflexion sur la place de l'image, une question difficile à résoudre faute de correspondance à ce sujet⁴⁰. Or, les échanges entre Casterman et ses illustrateurs témoignent du rôle central de l'éditeur dans la mise en image des publications. Ceux-ci répondent en premier lieu à une commande formulée par l'éditeur. D'abord rémunérés à la tâche, ils s'affirment à partir des années soixante comme les co-auteurs des livres qu'ils illustrent.

L'illustration : une commande éditoriale

L'illustration des ouvrages destinés à la jeunesse joue un rôle majeur dans la stratégie commerciale de l'éditeur. Casterman réalise une commande pour imager ses collections d'albums aussi bien que ses romans destinés aux enfants et aux adolescents. L'éditeur choisit le nombre, le format et la disposition des illustrations, qui peut être en hors-texte ou « habillées » par la typographie, en fonction des standards de la collection. Le travail de l'illustrateur est ainsi prédéterminé par la collection dans laquelle s'inscrit l'ouvrage : lorsqu'elle confie un travail à un illustrateur, la maison Casterman envoie par courrier des consignes très précises, de façon notamment à respecter les contraintes de fabrication (format, couleurs, type de papier) et l'esprit de la collection. Le cahier des charges donné à l'illustrateur conduit Casterman à endosser une partie de la logique auctoriale, puisque l'éditeur participe à la définition esthétique des albums.

La correspondance entre Casterman et ses illustrateurs est riche de renseignements sur les exigences esthétiques de l'éditeur. De l'entre-deux-guerres aux années soixante, les demandes formulées par l'éditeur concernant des corrections de dessins sont régulières. La couverture fait notamment l'objet d'une attention particulière, car elle est susceptible de provoquer l'achat. En 1934, Charles Lesne demande à Hergé d'illustrer *La légende d'Albert I^{er}* de Paul Werrie, hagiographie qui paraît quelques mois après la mort accidentelle du roi des Belges. Hergé envoie un projet de couverture que Casterman refuse. L'éditeur estime que le dessin d'Hergé donne l'impression que « la personne royale est traitée caricaturalement »⁴¹, ce qui risquerait de compromettre la carrière de l'ouvrage en librairie. Charles Lesne précise les attentes de l'éditeur et Hergé réalise un nouveau projet, qui, cette fois, est accepté. La place, l'agencement et le style des illustrations intérieures est également pensé par Casterman en amont lorsque l'éditeur délègue l'illustration d'un album. Simone Baudoin réalise dans les années 1950-1960 l'illustration de plusieurs collections de Casterman, notamment « Farandole » et les « Albums de l'Âge d'or ». Pour cette dernière collection, Casterman transmet à l'illustratrice une maquette pour l'agencement des dessins et développe son cahier des charges dans la correspondance. Louis-Robert Casterman demande ainsi à Simone Baudoin de réaliser « soit une seule illustration [par page], soit 2 ou

³⁸ Sur l'originalité de la forme de l'album, se référer à Isabelle Nières-Chevrel, « Albums », dans *Dictionnaire du livre de jeunesse*, éd. Isabelle Nières-Chevrel et Jean Perrot, Paris, Cercle de la Librairie, 2013, p. 1518.

³⁹ Annie Renonciat, *Les livres d'enfance et de jeunesse en France dans les années vingt (1919-1931)*, op. cit., p. 378.

⁴⁰ Isabelle Nières-Chevrel, « L'image au cœur de la lecture : une nouvelle conception de l'album pour enfants », dans *Paul Faucher (1898-1967). Un Nivernais, inventeur de l'album moderne*, éd. Jacques Branchu, Nevers, Conseil Général de la Nièvre, 1999, p. 123137.

⁴¹ Archives Moulinsart, correspondance entre Hergé et Casterman, lettre de Charles Lesne à Hergé du 16 avril 1934.

3 illustrations ou même davantage imbriquées les unes dans les autres [...] selon les nécessités ou les possibilités de représentation des petits tableaux se succédant au fil de l'histoire ». L'éditeur précise que la présence de plusieurs illustrations qui se répondent dans une même page « a pour but de présenter des albums s'apparentant à certains égard aux histoires filmées, fort en vogue actuellement »⁴². L'éditeur des *Aventures de Tintin* souhaite ainsi transposer dans ses albums enfantins la séquentialité propre à la bande dessinée, qualifiée d'« histoires filmées » par Louis-Robert Casterman. Les réflexions de l'éditeur portent également sur le style des dessins. Le directeur littéraire Jean Debraine supervise l'illustration des *Martine* dans les années 1950-1960 et conseille Marcel Marlier sur leur ambiance graphique, comme en témoigne cette lettre datant des premières années de la série :

Nous avons eu l'occasion de montrer à un certain nombre de libraires les aquarelles que vous avez effectuées pour l'illustration de *Martine au cirque*. Tout en reconnaissant la très bonne facture de votre travail, tous ont regretté que les tonalités sombres dominant dans l'ensemble de cette illustration [...].

Les observations que nous avons recueillies nous engagent à vous demander, pour *Martine à l'école*, une illustration qui se caractérise nettement par la clarté et la luminosité des couleurs. [...]

Si mes souvenirs sont exacts, nous avons convenu, lors de notre entretien avec Mr. Louis-Robert Casterman, que nous pourrions examiner les deux ou trois premières aquarelles que vous auriez exécutées, de façon à nous mettre d'accord sur l'aspect général des illustrations et sur la manière de représenter le cadre et les personnages. Nous nous permettons d'insister sur ce point⁴³.

L'éditeur s'appuie sur les retours de sa clientèle de libraires pour justifier l'utilisation de couleurs plus chaudes dans *Martine*. En demandant l'envoi pour examen des « deux ou trois premières aquarelles » de l'album en préparation, Casterman supervise à intervalles réguliers le travail de Marcel Marlier. Plus généralement, l'éditeur détermine un style graphique auquel se plie l'illustrateur, comme l'a démontré Jessica Kohn dans sa thèse consacrée aux dessinateurs-illustrateurs des Trente Glorieuses⁴⁴. À l'instar de Marcel Marlier, l'éditeur fidélise certains illustrateurs qui dessinent pendant de longues années pour les différentes collections au point d'être associés à l'image de la maison d'édition.

Casterman détermine la fonction des illustrations dans ses collections d'albums, choisit l'illustrateur et supervise – voire corrige – régulièrement son travail. La réflexion sur l'illustration dans les albums enfantins de Casterman apparaît pour une bonne part comme une prérogative éditoriale à la lecture de la correspondance avec les illustrateurs. Les conditions économiques de production révèlent également la place de l'illustrateur dans le processus créatif et son évolution : d'exécutant de l'éditeur dans l'entre-deux-guerres, l'illustrateur acquiert un statut de co-auteur à partir des années soixante.

L'évolution du statut de l'illustrateur : la reconnaissance d'une logique auctoriale

Les conditions de production de l'illustrateur constituent un bon révélateur des places respectives de l'auteur et de l'éditeur dans le processus créatif. Dans l'entre-deux-guerres et jusqu'aux années 1950, Casterman acquiert les illustrations pour ses ouvrages destinés à la jeunesse moyennant le paiement forfaitaire unique de droits de reproduction de leurs dessins. Comme le signale Jessica Kohn, « la règle générale reste la cession exclusive des droits » à l'éditeur⁴⁵. Par ailleurs, contrairement à l'usage en vigueur pour l'auteur du manuscrit, les relations entre l'illustrateur et l'éditeur ne sont pas régies par un contrat d'édition : la correspondance entre les deux parties fait office d'accord. Le flou quant à la propriété artistique des illustrations profite à l'éditeur, qui réutilise la production de ses illustrateurs sans paiement supplémentaire lors des réimpressions et insère régulièrement les dessins dans des prospectus publicitaires. Chez Casterman, la cession de droits à l'étranger ne fait pas non plus l'objet de rétribution supplémentaire pour l'illustrateur dans les années cinquante. En 1955, Louis-Robert Casterman signale ainsi à René Follet, qui s'étonne de la réutilisation sans paiement

⁴² Archives Casterman, dossier auteur Baudoin, lettre de Louis-Robert Casterman à Simone Baudoin, 26 septembre 1957.

⁴³ Archives Casterman, dossier auteur Marlier, lettre de Jean Debraine à Marcel Marlier, 23 mai 1956.

⁴⁴ Jessica Kohn, *Travailler dans les Petits Mickeys : les dessinateurs-illustrateurs en France et en Belgique de 1945 à 1968*, Thèse de doctorat en Histoire sous la direction de Laurent Martin et Jean-Paul Gabilliet, Université Paris 3, Paris, 2018, p. 167178.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 291.

supplémentaire de ses dessins, que l'éditeur a acquis ceux-ci « forfaitairement sans que l'usage que nous en ferions ait été sujet à des limitations »⁴⁶. Cet usage de l'illustration marque une appropriation du dessin par l'éditeur.

Les pratiques changent progressivement après la promulgation en 1957 de la loi française sur la propriété intellectuelle et artistique, conséquence du combat des illustrateurs regroupés en syndicats. Contre l'usage alors en vigueur dans les maisons d'édition, les illustrateurs revendiquent l'application d'un droit d'auteur sur leurs dessins, et souhaitent avoir leur mot à dire avant la réutilisation de leur production⁴⁷. Bien que la Belgique ne dispose pas à cette époque d'une loi similaire à celle votée en France en 1957, Casterman contractualise sa relation avec les illustrateurs à partir des années 1960. De cette manière, l'éditeur reconnaît à ses illustrateurs un statut similaire à celui de ses écrivains, bien que les droits d'auteurs conférés soient généralement assez faibles. En 1960, Louis-Robert Casterman confie à l'illustratrice Simone Baudoin, qui négocie une revalorisation de ses droits auprès de l'éditeur, que la tarification en vigueur est provisoire, étant donné que « l'intéressement des illustrateurs à la vente [des illustrateurs] n'en [est] qu'à ses débuts »⁴⁸. Cette pratique se généralise dans le courant de la décennie pour devenir la norme chez Casterman dans les années soixante-dix.

Initiative éditoriale, l'illustration des ouvrages destinés à la jeunesse ne fait pas chez Casterman l'objet d'un contrat d'édition jusqu'aux années soixante. La maison d'édition s'arroge avant cette date la propriété des illustrations. Dans les années soixante, la contractualisation des relations entre Casterman et ses illustrateurs offre à ces derniers des droits d'auteurs qui les reconnaissent sur un plan symbolique et économique comme les co-auteurs des livres auxquels ils participent.

Les trois grandes actions effectuées par Casterman dans le livre destiné à la jeunesse sont au service d'un même objectif : mettre la production littéraire en conformité avec les exigences supposées du marché. Éditeur industriel, Casterman intervient sur les manuscrits au nom d'une expertise commerciale. En effet, si l'exigence morale rejoint pleinement la défense du catholicisme des dirigeants de l'entreprise, elle répond tout autant à un impératif économique. La standardisation des livres incarne la nécessité pour l'éditeur de rendre lisible la production tout en réalisant des économies sur le prix de revient, alors que l'agencement et le style de l'illustration apparaissent comme une prérogative éditoriale chez Casterman. L'intervention de l'éditeur de Tournai sur le format, le contenu et l'illustration des manuscrits témoigne ainsi du rôle fondamental de l'instance éditoriale dans l'édition destinée à la jeunesse.

⁴⁶ Archives Casterman, dossier auteur Follet, lettre de Louis-Robert Casterman à René Follet du 1^{er} décembre 1955. Jessica Kohn s'appuie également sur cette lettre dans sa démonstration.

⁴⁷ Jessica Kohn, *Travailler dans les Petits Mickeys : les dessinateurs-illustrateurs en France et en Belgique de 1945 à 1968*, *op.cit.*, p. 290296.

⁴⁸ Archives Casterman, dossier auteur Baudoin, lettre de Louis-Robert Casterman à Simone Baudoin, 21 mars 1960.