

Naissances de l'album au xix^e siècle. Du genre éditorial à l'art iconotextuel, perspectives théorique et historique

The births of the picturebook in the nineteenth century. From publishing genre to iconotextual art: theoretical and historical perspectives

François Fièvre



Pour citer cet article

François Fièvre, « Naissances de l'album au xix^e siècle. Du genre éditorial à l'art iconotextuel, perspectives théorique et historique », dans *Fabula-LhT*, n° 32, « La littérature avant la lettre : l'album pour enfants devant la théorie littéraire », dir. Dominique Perrin et Cécile Boulaire, Octobre 2024, URL : <https://fabula.org/lht/32/fievre.html>, article mis en ligne le 21 Octobre 2024, consulté le 28 Octobre 2024, DOI : <http://doi.org/10.58282/lht.4349>

François Fièvre, « Naissances de l'album au xix^e siècle. Du genre éditorial à l'art iconotextuel, perspectives théorique et historique »

Résumé - L'album n'a pas été inventé à un instant T, mais est né au xixe siècle d'une série d'expérimentations littéraires, artistiques et éditoriales. Pour comprendre le processus par lequel cette forme culturelle a émergé dans le champ du livre destiné à la jeunesse, il est nécessaire de dépasser une définition strictement iconotextuelle de l'album pour l'envisager en tant que genre éditorial, travail théorique qui amène à une définition triple de cet objet complexe. À partir de ce travail définitionnel, il est possible, du *Porte-feuille des enfans* à Walter Crane en passant par le *Struwwelpeter* de Heinrich Hoffmann et le *Book of Nonsense* d'Edward Lear, de retracer les grandes lignes de force qui ont permis au genre d'émerger, par-delà hapax et prototypes, en matrice pour la création d'aujourd'hui.

Mots-clés - Album, Genre éditorial, Iconotexte, Littérature de jeunesse, xixe siècle

François Fièvre, « The births of the picturebook in the nineteenth century. From publishing genre to iconotextual art: theoretical and historical perspectives »

Summary - The picturebook was not invented at a given moment, but emerged in the nineteenth century from a series of literary, artistic and publishing experiments. To understand the process by which this cultural form emerged in the field of children's books, it is necessary to go beyond a strictly iconotextual definition of picturebook to consider it as a publishing genre, a theoretical task that leads to a threefold definition of this complex object. From the *Porte-feuille des enfans* to Walter Crane, via Heinrich Hoffmann's *Struwwelpeter* and Edward Lear's *Book of Nonsense*, we can trace the main lines that have enabled the genre to emerge, beyond hapaxes and prototypes, as a matrix for today's creation.

Keywords - Child literature, Iconotext, Nineteenth Century, Picturebook, Publishing genre

Naissances de l'album au xix^e siècle. Du genre éditorial à l'art iconotextuel, perspectives théorique et historique

The births of the picturebook in the nineteenth century. From publishing genre to iconotextual art: theoretical and historical perspectives

François Fièvre

Contrairement à la bande dessinée, dont les principaux théoriciens s'accordent pour dire qu'elle commence globalement avec Rodolphe Töpffer, le dispositif sémiotique de l'album ne semble pas avoir d'origine très précise. On s'accorde en général pour la faire remonter au xix^e siècle. Mais quand plus précisément ?

Thierry Smolderen, dans *Naissances de la bande dessinée* (2009), tout en accordant un rôle central à Töpffer, a pensé les origines de la bande dessinée comme un processus *continu* et *multiple*. On peut s'inspirer de ce modèle pour penser l'émergence de l'album. Processus continu, dans la mesure où, s'il y a bien des « monuments » et des dates importantes, l'émergence de ce qu'on appelle aujourd'hui un album pour enfants se déroule tout au long du xix^e siècle dans un espace européen mettant en relation la Grande-Bretagne, l'Allemagne et la France. Processus multiple, dans la mesure où il existe plusieurs étapes de construction historique, qu'on peut essayer de modéliser théoriquement en mobilisant non pas *une* mais *plusieurs* définitions de l'album.

Pour arriver à décrire le processus de ces naissances multiples tout au long du xix^e siècle, je suggérerai que l'album demande à être appréhendé comme un *genre éditorial* avant de pouvoir l'être comme un *art* : historiquement, c'est une forme de livres avant d'être un moyen d'expression artistique, un objet matériel et économique avant d'être un objet esthétique et sémantique. Je m'en explique dans deux premières parties théoriques, la première touchant aux problèmes généraux de définition de l'album, la seconde sur l'album en tant qu'iconotexte – pour aboutir à *trois* définitions de l'album : comme genre éditorial au sens large, comme genre éditorial au sens restreint, comme art iconotextuel. La troisième partie tente de repérer dans l'histoire des livres d'images au xix^e siècle les étapes d'émergence de la « forme album », qui ne devient une forme culturelle à part entière que quand

elle est reconnue comme telle par les éditeurs susceptibles de les produire et par un lectorat intergénérationnel avide d'images, autrement dit, et moyennant de nécessaires décrochements chronologiques selon les aires culturelles, lorsqu'elle se stabilise en tant que genre éditorial.

Définitions de l'album

Pour écrire une histoire de l'album, il faut délimiter son objet, travail définitionnel qui constitue un champ de recherche déjà arpenté (Nières-Chevrel, 2012 ; Nikolajeva et Scott, 2001 ; Van der Linden, 2007 ; Fièvre, 2012). Même considérées en tant que pratiques sociales historiquement situées, ces questions définitionnelles comportent des enjeux d'interprétation, ou au moins de compréhension des objets : si un album diffère d'un livre illustré, c'est parce qu'il « fonctionne » différemment, et n'est pas lu exactement de la même manière. En parallèle, on fera attention à ne pas universaliser le concept « album » : la langue portugaise, par exemple, ne comprend *a priori* pas de mot spécifique pour différencier l'album du *livro ilustrado* (Bird et Yokota, 2018, p. 282).

Il faut rappeler brièvement les trois acceptions du mot « album » connues à l'époque romantique, et décrites par l'historienne de l'art Ségolène Le Men (1994) : surface blanche librement investie par du texte ou de l'image, héritée de l'*album* antique ; pratique de recueils « blancs » dans lesquels on peut librement ajouter croquis, textes ou partitions, à forte connotation affective et relationnelle, en lien avec la tradition de l'*album amicorum*¹ ; enfin recueil d'estampes hérité des portefeuilles de gravures artistiques de l'Ancien Régime réinvesties par les encyclopédistes et pédagogues au xviii^e siècle. Le mot album ne renvoie donc pas à l'époque à la chose qu'on désigne aujourd'hui comme telle. Le sens du mot a changé, et c'est la signification contemporaine qui nous intéresse ici, en relation avec l'émergence de l'objet au xix^e siècle.

Acceptions contemporaines : l'album au sens éditorial et au sens iconotextuel

Ségolène Le Men propose dès 1989 de définir l'album comme un livre « centré non plus sur le texte mais sur les images, et destiné à la petite enfance » (Le Men, 1989a, p. 7). Si cette première formulation englobante met bien en évidence l'importance

¹ *L'album amicorum rassemble des autographes et messages personnels sous diverses formes (bouts-rimés, croquis...) : une sorte d'ancêtre de nos « livres d'or »* (Brie, 2023).

de l'image dans l'album, elle ne permet pas de comprendre en quoi consiste précisément le « centrage » dont il est question.

Dans un article ultérieur de perspective littéraire, Isabelle Nières-Chevrel (2012) opère une distinction entre deux acceptions du mot « album ». La première acception, éditoriale, désignerait « tous les livres avec images destinés à la petite enfance ». L'album dans son acception iconotextuelle, de son côté, serait caractérisé par une hybridation sémantique du texte et de l'image les rendant indissociables : il est inenvisageable d'éditer les textes de Jean de Brunhoff sans ses images, alors que les textes d'Andersen peuvent être illustrés par bien des artistes (Nières-Chevrel, 2012, p. 18-19). Dans sa notice « Album » pour le *Dictionnaire du livre de jeunesse*, la chercheuse revient sur ce critère iconotextuel, en définissant les albums comme « des livres qui combinent le texte et l'image dans un rapport nécessaire, voire insécable pour une partie d'entre eux » (Nières-Chevrel, 2013, p. 16).

Le problème de cette définition de l'album comme « iconotexte », Isabelle Nières-Chevrel semble en convenir, est son étendue : elle inclut aussi bien la bande dessinée, le recueil d'estampes ou même, pour un genre éditorial moins actuel, le livre d'emblèmes. Rodolphe Töpffer, au début du xix^e siècle, faisait déjà de ce critère d'indissociabilité un trait définitoire de la « littérature en estampes », qu'on appellera plus tard la bande dessinée (Groensteen et Peeters, 1994, p. 20). Considérer que l'album se caractérise par son iconotextualité n'aide donc pas à mieux cerner cet objet, dans la mesure où ce critère est partagé avec d'autres formes éditoriales. Par ailleurs, pour large qu'elle soit, cette définition laisse de côté les albums sans texte, comme le fameux *L'Œuf et la Poule* de Iela et Enzo Mari (1970), ou la série de *Wimmelbücher* sur les saisons de Rotraut Susanne Berner (2003-2008).

L'acception iconotextuelle de l'album serait donc à la fois trop large et trop étroite : trop large parce qu'elle inclut tous les iconotextes, trop étroite parce qu'elle ignore les albums sans texte. Malgré leur évidente valeur descriptive, les deux acceptions définies par Isabelle Nières-Chevrel, éditoriale et iconotextuelle, semblent dotées de critères trop faiblement discriminants pour permettre une théorisation générale. On peut résoudre une partie du problème en pensant les albums iconotextuels comme une intersection au croisement de deux domaines, les albums au sens éditorial d'une part, les iconotextes d'autre part (fig. 1).

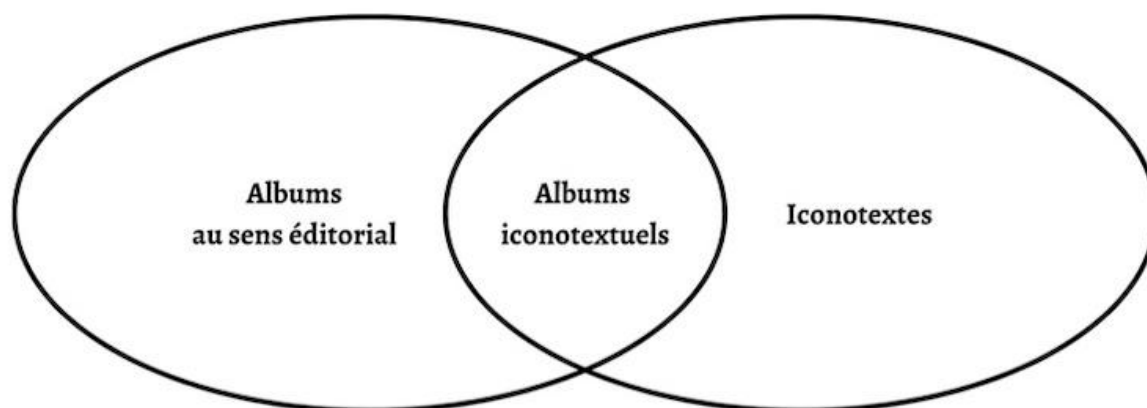


Figure 1. Albums et iconotextes.

Ce schéma présente l'inconvénient de manier deux critères qui ne sont pas placés au même niveau : l'un est matériel, et concerne l'importance *spatiale* de l'image (l'album au sens éditorial), alors que l'autre est sémiologique, et concerne l'hybridité *sémantique* du texte et de l'image. Le premier s'aperçoit au premier coup d'œil, tandis que le second n'émerge qu'au fil de la lecture. Est-on en droit de croiser ces deux critères ? Jean-Marie Schaeffer, dans une étude sur les genres littéraires (1989), en doute : selon lui, il existe des logiques d'attribution de genre incompatibles entre elles, car les types de critères utilisés ne se situeraient pas sur le même plan. Sa mise en garde nous invite à bien séparer les deux logiques attributives. J'approfondirai dans un premier temps la notion d'album au sens éditorial du terme.

L'album en tant que genre éditorial au sens général

Dans son essai *Lire l'album*, Sophie Van Der Linden propose de définir globalement les albums comme des « ouvrages dans lesquels l'image se trouve spatialement prépondérante par rapport au texte, qui peut d'ailleurs en être absent » (2007, p. 24). Ce critère de prépondérance spatiale rapproche sa définition de celle de Maria Nikolajeva et Carole Scott, qui insistent dès 2001 sur l'importance de l'image dans l'album, tout en proposant de manière nuancée que les albums prennent place dans un *continuum* entre deux pôles, les livres sans texte et les livres sans image (2001, p. 8-12). Sophie Van der Linden précise plus loin en quoi consiste cette prépondérance spatiale : « Dans l'album, l'image est prépondérante : le texte peut être absent et son occupation spatiale du livre ne pourra être supérieure à celle des

images » (2007, p. 87). Mais cette « occupation spatiale » est-elle une affaire de superficie ou d'organisation ?

Comme le relève déjà Nières-Chevrel (2006), il serait oiseux de mesurer avec une règle graduée les surfaces occupées respectivement par textes et images. Cette approche quantitative n'est d'ailleurs pas sans poser de nouveaux problèmes : comment faire quand le blanc de la page relève autant de l'espace typographique que de l'espace iconographique ? Kristin Hallberg a plus simplement proposé de définir les albums comme l'ensemble des livres comportant au moins une image par double-page (Nikolajeva et Scott, 2001, p. 11). Ce critère quantitatif, souvent concluant, ne permet pourtant pas d'analyser finement les rapports entre texte et image. Il fait notamment entrer dans la catégorie « album » des cas d'illustration décorative récurrente, comme *La Sainte Bible* de Gustave Doré (1866) dont les premières éditions publiées chez Mame étaient ornées à toutes les pages de décors d'Hector Giacomelli, et qui relève pourtant du livre illustré. Et il ne rend pas compte du caractère *dominant* de l'image dans le livre, que reflètent les noms anglais et allemand de *picturebook* et *Bilderbuch* – ces mots composés ne supposant pas, comme on le lit parfois (Op de Beeck, 2018, p. 20), une hybridation entre texte et image : ce sont des « livres d'images », où l'image a une place majeure, constitue le « centre » de la publication.

Je propose donc de considérer l'expression « occupation spatiale » (Van der Linden, 2007, p. 87) sous l'angle de l'organisation de la page – ce qu'on appelle dans les arts du livre la *mise en pages*, et qui relève, en termes contemporains, du *design* du livre :

Le point de rupture entre texte illustré et album se trouve selon ce critère dans la manière dont l'image vient organiser l'espace de la page, et non dans la place qu'elle occupe : le problème est celui de l'organisation, pas de la superficie. On pourrait ainsi parler, pour l'album, d'une prééminence de la mise en pages de l'image par rapport à celle du texte, prééminence qui est inverse dans le cas du livre illustré. (Fièvre, 2012, § 23).

Ce critère éditorial, efficace pour distinguer l'album du livre illustré, et qui permet d'inclure sans difficulté les albums sans texte, continue à rester un peu trop large : il continue d'inclure la bande dessinée et le recueil d'estampes. Le critère définitoire est précisé, mais le champ d'application doit être réduit. Une seconde présentation schématique permettra peut-être de préciser comment s'organise le champ des livres d'images (fig. 2).

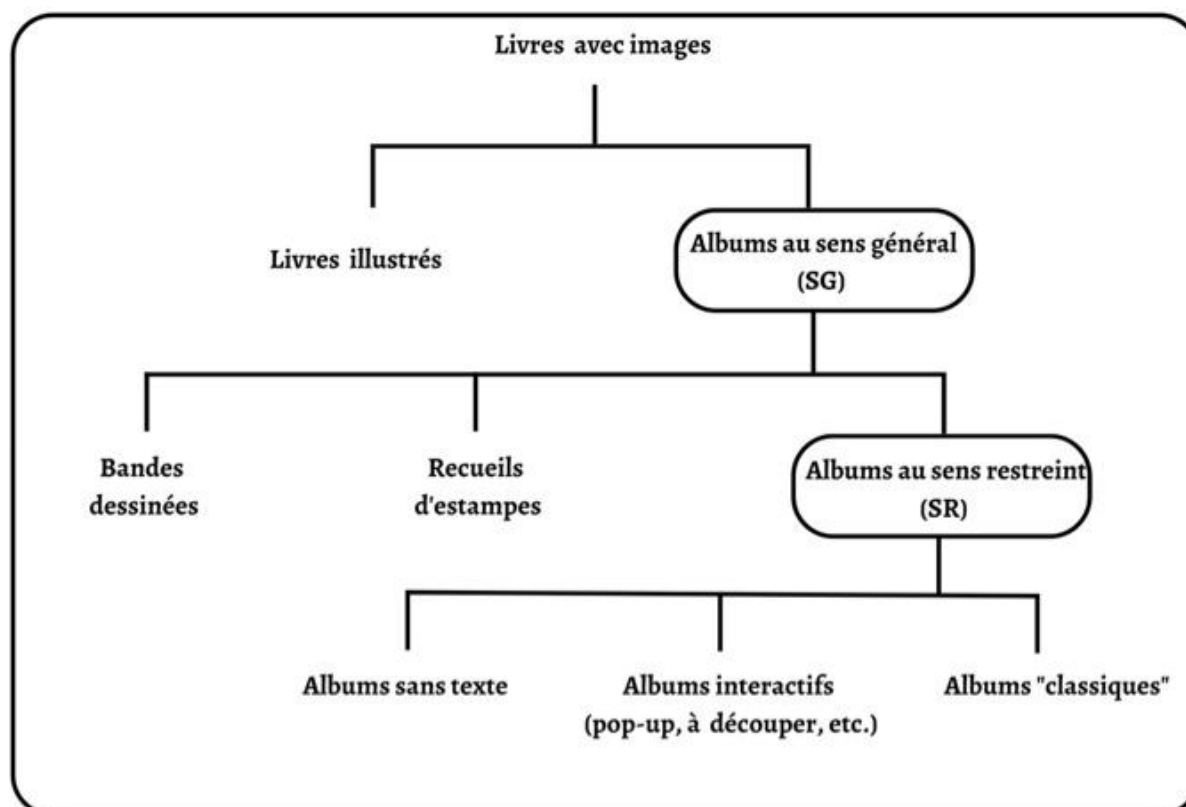


Figure 2. Les livres avec images, proposition d'organisation des différents genres éditoriaux.

Cette représentation fait apparaître deux niveaux dans la définition éditoriale de l'album, qui correspondent à deux acceptions, au sens général et au sens restreint.

Au sens général (SG), j'appelle album *tout livre où la mise en pages est construite prioritairement en fonction des images*. Cela permet d'inclure d'autres types d'albums : de bande dessinée, d'estampes (lithographique, etc.). Bien entendu, la bande dessinée existe aussi en dehors de cette forme éditoriale, et une grande partie de son histoire s'est faite dans la presse (Lesage, 2019). Cette première définition laisse de côté le critère sémiologique de l'iconotextualité pour se concentrer sur celui, visuel, de l'organisation de la page ou de la double-page. Le critère spatial ne va parfois pas sans le critère sémantique : l'organisation matérielle de la page peut être le reflet d'une organisation sémiologique de la lecture qui conçoit le texte et les images comme deux matériaux complémentaires et imbriqués. Mais l'inverse n'est pas forcément vrai : certains albums SG ne sont pas des iconotextes, ils proposent une articulation du texte et des images pensées pour le confort de lecture mais *sans* intrication sémiologique forte. C'est le cas de bien des albums reprenant un texte classique avec des illustrations contemporaines. Le *Barbe bleue* d'Elsa Oriol (2007), le *Hänsel et Gretel* de Susanne Janssen (2007), ou encore *Le Petit Chaperon rouge* de Sarah Moon (1983) n'adaptent pas les textes de

Perrault ou des frères Grimm autrement que dans leur écoulement typographique. Cela génère certes des effets de lecture particuliers, notamment pour organiser une proximité ou un face-à-face du texte et des images correspondantes, mais sans que ces albums puissent être considérés comme des créations *hybrides*, soit des iconotextes au sens strict, tel que Michael Nerlich a pu les théoriser (1990).

L'album en tant que genre éditorial au sens restreint

L'arbre ci-dessus suggère l'inclusion, au sein de ces « albums au sens général », d'une catégorie « albums au sens restreint » (SR). Cette seconde définition correspond à ce qu'on appelle communément dans l'aire envisagée (francophone, anglophone, germanophone) un « album pour enfants » (*picturebook*, *Bilderbuch*), mais elle ne se limite pas nécessairement à cette classe d'âge. L'album SR se distingue de ses voisins la bande dessinée ou l'album d'estampes par quelques critères :

- Au contraire de la bande dessinée, l'album SR propose un séquençage narratif fondé sur l'unité de la page ou de la double page, et non sur celle de la case ou de la vignette (Rouvière, 2008). Il existe évidemment des pleines pages en bande dessinée (par exemple chez Simon Bisley ou Philippe Druillet), et des séquençages intrapaginaux au sein d'albums SR (par exemple dans *Des loups dans les murs* de Neil Gaiman et Dave McKean, 2003). Mais pour déterminer si l'on a affaire à une bande dessinée ou un album SR, il faut simplement établir quel est le procédé majoritaire à l'échelle de l'ouvrage. Les zones de « frottement » entre ces catégories sont constituées par des exemples dans lesquels il est délicat d'établir si le séquençage relève de la page ou de la vignette, comme pour les aventures de *Max und Moritz* de Wilhelm Busch (1865) ou certains albums de Benjamin Rabier.
- Au contraire du recueil d'estampes, dont la mise en pages est tributaire des techniques de reproduction employées (lithographie, taille-douce...), l'album SR offre une mise en pages intégrée relevant d'un choix éditorial ou artistique, lié à une ergonomie de consultation du document. En d'autres termes, si un album SR prend pour parti d'alterner entre des belles pages avec des images en hors-texte et des pages de gauche avec du texte, comme *Les Mystères de Harris Burdick* de Chris Van Allsburg (1984) ou *Les Derniers Géants* de François Place (1992), c'est par choix artistique, et non par contrainte technique comme ce pouvait encore être le cas dans certains albums du xix^e siècle.

L'album SR serait donc « ce qui reste » quand on retire des albums SG les recueils d'estampes et les bandes dessinées². Ainsi, au sens restreint (SR), j'appelle album *tout album SG qui propose un séquençage d'images au niveau de la page ou de la double-page, et dont la mise en pages n'est pas uniquement tributaire des techniques de reproduction employées*. L'album SR ne se définirait donc pas d'abord par son public (l'enfance) mais par son ergonomie visuelle. Cette approche permet de rendre compte de l'existence d'albums qui ne s'adressent en réalité pas tant aux enfants qu'à des adultes amateurs d'art ou de graphisme, comme *Les Deux Carrés* de Eliezer Lissitzky (1920), les *Ieporelli* de Warja Lavater d'après des contes traditionnels (1965-1982) ou encore *l'ABC 3D* en pop-up de Marion Bataille (2008).

Comme on l'aura compris, il importe avant tout ici de distinguer entre deux sens du mot « album ». Cela permet de comprendre que certains désignent sous le nom d'album *L'Histoire de M. Jabot* de Töpffer (1833), les *Métamorphoses du jour* de Grandville (1829), et *Max et les Maximonstres* de Maurice Sendak ([1963] 1967), alors que d'autres, notamment dans le monde des professionnels qui s'intéressent à la littérature destinée à la jeunesse, renvoient les deux premiers exemples dans les champs de la bande dessinée et de la caricature.

L'album iconotextuel, une pratique littéraire spécifique ?

Un troisième sens émerge pourtant encore du mot « album », lorsqu'on le considère avant tout comme une forme d'expression artistique, voire un « art » – au même titre que la bande dessinée serait le « 9^e art ». Les chercheurs qui se préoccupent de l'album aujourd'hui mettent souvent l'accent sur cette troisième acception (Nikolajeva et Scott, 2001 ; Kümmerling-Meibauer, 2018). Elle est notamment développée en France par Sophie Van der Linden, qui, dans la revue *Hors cadre(s)* (2007-2020), promeut cette forme comme moyen d'expression artistique, aussi riche et légitime que peuvent l'être la bande dessinée « d'auteur » ou le roman graphique – la revue étant d'ailleurs sous-titrée *Observatoire de l'album et des littératures graphiques*.

À la question « l'album peut-il être considéré comme un genre ? » posée dans *Lire l'album*, Sophie Van der Linden répond par la négative, au motif « que l'album accueille des genres sans pour autant en constituer un identifiable », et qu'on y « trouve aussi bien [...] des contes, des récits policiers que de la poésie » ; si « son

² Et sans doute d'autres catégories non envisagées ici : il est possible d'ajouter encore des traits définitoires, la définition n'est pas fermée.

organisation matérielle le distingue des autres livres pour la jeunesse proposant des images », « l'album constitue [...] une forme d'expression spécifique » (2007, p. 29). Dans *Album[s]*, elle précise sa définition : « l'album est ainsi un support d'expression dont l'unité première est la double-page, sur lequel s'inscrivent, en interaction, des images et du texte, et dont l'enchaînement de page en page est articulé » (2013, p. 28-29). Autrement dit, l'album ne serait pas un genre, mais un art ou un « média » qui accueillerait plusieurs genres. Cette argumentation révèle un malentendu reposant sur la polyréférentialité du mot « genre ». Dans les faits, en récusant le fait que l'album constituerait un genre littéraire, Sophie Van der Linden en propose tendanciellement une définition comme genre... éditorial.

Il est impératif de distinguer entre livre et littérature, comme l'ont fait depuis longtemps les historiens du livre et de l'imprimé dans la lignée des travaux d'Henri-Jean Martin et Roger Chartier (1989-1991)³, pour qui les genres *éditoriaux* sont en effet à distinguer des genres *littéraires*. Il reste bien possible et nécessaire de penser l'album comme un genre si l'on considère qu'il s'agit d'une forme de *livres*, présentant une « organisation matérielle » spécifique, plutôt qu'une forme de *textes*. « L'album n'est pas simplement, comme le roman, un genre de l'écrit ; il est, comme la bande dessinée, un genre de *l'imprimé*. » (Nières-Chevrel, non publié).

Reste que *l'écriture* d'un album n'a rien à voir avec celle d'un conte ou d'un roman. En cela, l'album relève d'une *pratique textuelle* bien particulière, qui peut dans beaucoup de cas induire un travail formel engageant une dimension esthétique, et donc littéraire. Cette pratique textuelle émerge elle-même progressivement au cours du xix^e siècle.

Quand l'illustration suscite le texte

Dès *Les Jeux de la poupée* d'A. Noël en 1806 (fig. 3), un livre notamment étudié par Michel Manson (1991), on constate une inversion de la génétique habituelle de l'illustration. Traditionnellement, dans le livre illustré, l'écrit vient en premier, puis l'illustrateur lit le texte et en tire des images, qui sont ensuite intégrées, dans le texte ou en hors-texte, dans le livre. Dans *Les Jeux de la poupée*, l'« Avis de l'éditeur » signale à l'inverse une antériorité de l'image sur le texte : « Pour que cette petite collection [de scènes] ne fût pas sans instruction, nous avons cru devoir joindre à chaque gravure une explication morale » (Noël, 1806, n. p.). L'éditeur, A. Noël, est aussi graveur et dessinateur, c'est lui qui a composé et réalisé les estampes. Il ne

³ Bien des historiens de l'imprimé ont mis en valeur les genres éditoriaux de l'almanach (Hans-Jürgen Lüsebrink), du livre de colportage, du livre de poche et du documentaire (Bertrand Legendre), etc., en les nommant parfois « formats », « formes » ou « formules » éditoriales.

Naissances de l'album au xix^e siècle. Du genre éditorial à l'art iconotextuel, perspectives théorique et historique précise pas qui a rédigé les textes, mais la page de titre l'indique en petits caractères avec la mention « J. Aubert scripsit » : s'agit-il du fabuliste et poète Jean-Louis Aubert (Boyer-Vidal, 2009) ? Quoi qu'il en soit, on remarque l'effacement paradoxal de l'auteur du texte au profit de l'auteur des images, et donc une inversion de la hiérarchie habituelle des rôles entre l'écrivain et l'artiste. Cette hiérarchie inversée signalerait dans cet ouvrage « le premier album français, le premier album pour la jeunesse », selon l'historienne du livre Annie Renonciat (2011, p. 116).

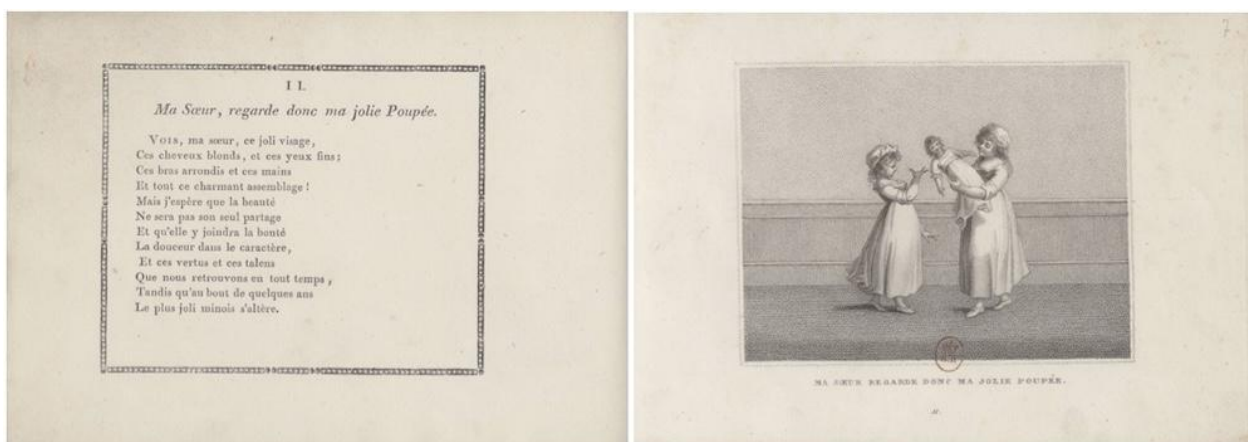


Figure 3. A. Noël, *Les Jeux de la poupée, ou les Étrennes des demoiselles*, Paris, A. Noël, 1806. © Gallica.

Quand l'illustration implique l'adaptation du texte

La modalité la plus fréquente dans l'histoire de l'illustration reste toutefois celle de l'écriture d'un texte auquel un illustrateur vient ajouter des images. Le manque de sources sur le processus de création des albums au xix^e siècle permet hélas rarement de documenter ces aspects. Mais le cas le plus manifeste est celui de l'illustration de fables ou de contes préexistants : quand Walter Crane illustre le conte d'Aladdin dans un *toy book* de Routledge (1875), ou que Kate Greenaway met en images le poème de Robert Browning *The Pied Piper of Hamelin* (Routledge, 1888), il est évident que les images suivent un texte préexistant, qui n'a pas été écrit *en fonction* d'images destinées à l'accompagner.

Cependant le texte a parfois pu être adapté, raccourci, versifié, etc., en vue d'un lectorat enfantin – pour ne rien dire des enjeux d'adaptation inhérents aux processus de traduction. Or parmi ces processus d'adaptation textuelle si habituels aux productions éditoriales destinées à la jeunesse, certains relèvent d'une adaptation du texte à la forme éditoriale envisagée. Par exemple, c'est parce que le texte de Perrault doit paraître dans un *toy book* de Walter Crane que l'illustrateur et sa sœur Lucy Crane adaptent en 1875 pour Routledge le récit de *La Barbe bleue* en

le raccourcissant et en le versifiant, produisant une nouvelle version qui n'a plus grand-chose à voir avec le texte perraultien (Fièvre, 2016). Cela ne relève pas seulement de la traduction : la place occupée par les images n'aurait pas permis d'accueillir l'intégralité d'une traduction du texte de Perrault, puisque ne lui sont dévolus que quelques cartouches de taille réduite intégrés dans l'espace iconographique (fig. 4). Un nouveau texte, donc, est bien produit en fonction des images, même si un ancien texte leur préexiste : la forme éditoriale de l'album est contraignante, et oblige à une réécriture.



Figure 4. Walter Crane, illustration pour *Bluebeard* (1875), Londres, John Lane, 1899. © Université François-Rabelais, Tours – <https://waltercrane.univ-tours.fr/>.

Quand l'illustration et le texte s'élaborent de concert

La création d'un album par un auteur-texte et un auteur-image suppose parfois, surtout à l'époque contemporaine, un travail simultané reposant sur des allers-

retours assortis de revirements, corrections, amendements, du texte comme des images. Analyser ce genre de va-et-vient suppose que soit documentée de manière précise la genèse des albums à quatre mains (Collière-Whiteside et Meshoub-Manière, 2019). Le témoignage de l'écrivain et illustrateur Claude Ponti fait clairement apparaître la différence qu'il y a à travailler avec un auteur (en l'occurrence, une autrice) pour un album plutôt que pour un livre illustré :

Pour *La Tempête*, une fois que Florence Seyvos a eu l'histoire, elle a écrit une première version. J'ai fait une mise en pages. [...] On a réadapté le texte sur les crayonnés, puis j'ai fait les dessins définitifs. Nous avons vraiment travaillé comme pour un album. Par contre, pour Pochée, petit à petit je faisais les dessins. Quand il y en a eu une pile, je les ai donnés en disant : « Vous les mettez où vous voulez. » C'était le contraire [...]. Pour moi ce n'est pas un album. (Cité dans Nières-Chevrel, 2006, p. 61).

Tandis que le livre illustré autorise une relative autonomie des phases de création du texte et des images, l'élaboration d'un album, elle, suppose donc un travail d'adaptation mutuelle du texte et des images. La création littéraire est tributaire de la production du jeu d'images et des choix de design et de mise en pages, tout au long du processus.

Les théoriciens de l'album ont souvent insisté sur un cas particulier de cet ajustement mutuel du texte et des images : celui où le travail est le fait d'une seule et même personne, l'auteur-illustrateur. Si les exemples les plus célèbres de l'histoire de l'album restent en la matière Beatrix Potter et Jean de Brunhoff, on peut signaler que Heinrich Hoffmann et Edward Lear ont dès les années 1840 travaillé seuls à la réalisation d'images et de textes dans la perspective d'albums destinés à la jeunesse, respectivement *Der Struwwelpeter* (1845) et *A Book of Nonsense* (1846). Dans ces cas de création par un auteur unique, le caractère indissociable du texte et des images est plus évident. Le créateur d'albums et pédagogue Uri Shulevitz parle d'une « approche visuelle de l'écriture » : selon Élisabeth Lortic, pour ce dernier, dans l'album, « les images peuvent communiquer l'action de l'histoire et les mots peuvent évoquer des images ; apprendre à voir les histoires en images peut aider les artistes à écrire et les écrivains à éviter les mots inutiles » (Lortic, 2003, p. 109). L'écriture d'un album serait, entre autres, un exercice de sobriété. De cette relative humilité du texte, il ne faudrait toutefois pas conclure que l'image est toujours génétiquement première. À la question « Pensez-vous à vos livres d'abord en mots ou en images ? », lors d'un entretien, Maurice Sendak répondait de manière inattendue : « En mots. En fait, je ne pense pas du tout aux images » (Sendak et Haviland, [1971] 2024, § 36-37).

L'album, une pratique littéraire iconotextuelle

Il y a donc bien une manière d'écrire spécifique à l'album, complexe à saisir et riche dans ses moyens et enjeux poétiques. Elle invite à faire réapparaître le concept d'iconotextualité mis de côté jusqu'ici.

D'autres chercheurs, avant moi, ont souligné l'existence d'« effets » d'iconotextualité, lorsque la présence d'images conditionne la réception d'un texte qui a pourtant été pensé seul (Nières-Chevrel, 2002, p. 65). À cet égard, Ute Heidmann (2014) parle d'une « lecture iconotextuelle » à propos de l'édition illustrée *princeps* des *Histoires ou contes du temps passé* de Perrault (1697). Mais il s'agit bien d'un effet de *réception* et non d'un critère de *création*. Les albums iconotextuels au sens strict reposent sur une indissociabilité du texte et de l'image dès l'étape de leur création, littéraire et picturale : le texte est conçu sémiotiquement (et non seulement dans sa matérialité typographique) en fonction des images, et vice-versa. Cette approche par la pratique littéraire, incluant une réflexion sur les effets sémiotiques recherchés par les créateurs, permet de proposer une troisième définition de l'album reposant sur une pratique d'écriture spécifique : au sens iconotextuel, j'appelle album *tout album SR où le texte est sémiotiquement travaillé en fonction de l'image, texte et images étant indissociables dans leurs effets de sens*.

Jalons historiques : quelles dates de naissance pour l'album ?

Ces deux premières parties ont essayé d'éclaircir la polysémie du mot « album », qui désigne, selon les locuteurs, des entités distinctes : une catégorie éditoriale vague, une catégorie éditoriale précise, ou une catégorie définie par sa modalité esthético-sémantique. Dans le domaine culturel, il n'y a pas d'essence : une catégorie ne s'établit qu'*a posteriori*, à partir d'artefacts réels. J'aimerais désormais montrer comment ces catégories émergent, au cours du xix^e siècle, au fil des hasards, des inventions individuelles, et des audaces commerciales des éditeurs.

Du « livre pour enfants » à « l'édition pour enfants »

Livre pour enfants, édition pour enfants, littérature pour enfants : voilà trois notions distinctes sur lesquelles il convient de revenir. Des livres sont destinés à des enfants avant que se structure au cours du xix^e siècle, en Angleterre d'abord puis ailleurs en Europe, une édition et une librairie spécialisées dans le destinataire enfantin. Ces livres pour enfants d'avant l'édition spécialisée comportent des images : il s'agit d'images le plus souvent didactiques ou allégoriques, moins souvent narratives, ornant des ouvrages destinés à l'instruction ou à l'édification des enfants (Renonciat, 2011 ; Wooden, 1986). L'Ancien Régime connaît déjà quelques exemples isolés de recueils d'estampes destinés au moins en partie à la jeunesse, mais comme le signale Michel Manson, ce genre d'ouvrages est « une forme encore mal dégagée des produits pour adultes – les albums d'estampes » (2003, p. 30), et il faut attendre le xix^e siècle pour voir ces objets prendre une forme spécifique, en grande partie liée au destinataire enfantin.

Parmi ces « albums d'estampes », l'historiographie a notamment retenu *Le Portefeuille des enfans*, publié en livraisons entre 1784 et 1797, et qui signe l'influence de l'encyclopédisme des Lumières dans l'édition pour la jeunesse, le tout sur fond de théorie sensualiste de l'éducation héritée de l'*Orbis sensualium pictus* de Comenius (Le Men, 1989b, p. 71-80 ; Giordanengo, 2019 ; Renonciat, 2011). Se développe aussi au xix^e siècle un genre de livre d'apprentissage, l'abécédaire, qui associe une lettre, une image et un mot, avec de nombreuses variations : amorces narratives, imagiers où il faut retrouver à l'oral des mots non imprimés, association à des comptines, etc. (Le Men, 1984 ; Litaudon-Bonnardot, 2014).

Parallèlement à cet usage didactique de l'image, émerge au cours du xviii^e siècle une *littérature* pour la jeunesse. Michel Manson le souligne : « Il est nécessaire de distinguer ce qu'on appelle "livres pour enfants" de ceux qui forment une "littérature pour l'enfance et la jeunesse". Il faudra des siècles pour passer des premiers aux seconds, et cette littérature ne cessera ensuite de se transformer. » (2022, § 1). Si les premiers existent depuis le Moyen-Âge, la seconde n'émerge en France qu'à partir de la toute fin du xvii^e siècle, avec notamment le roman de Fénelon *Les Aventures de Télémaque* (1699). Une deuxième étape importante s'accomplit au cours du xviii^e siècle quand ces textes, jusqu'alors encore relativement isolés dans leur production, prennent place dans une catégorie éditoriale particulière vendue comme telle par les libraires-imprimeurs. Cela conduit à un début de segmentation du marché, et à la naissance de textes spécifiquement destinés à la jeunesse et

conçus éditorialement comme tels, comme ceux de Mme Leprince de Beaumont, Mme de Genlis, Arnaud Berquin en France (Havelange, Le Men et Manson, 1989), de Sarah Trimmer, Maria Edgeworth ou Mary Wollstonecraft en Grande-Bretagne (Muir, 1979 p. 82-99), ensuite à la naissance de collections spécialisées et à une industrialisation de cette littérature au xix^e siècle (Marcoin, 2006 ; Boulaire, 2012). L'image vient assez rapidement accompagner ces productions littéraires, comme si, dans l'édition pour la jeunesse, il était évident qu'un livre ne pouvait en être dépourvu.

Vers l'album (1) : des hapax aux prototypes iconotextuels

Avant le xix^e siècle, on est encore très loin de l'album, en partie pour des raisons technologiques. En attendant l'invention de l'offset au xx^e siècle, les méthodes de reproduction permettant une coprésence du texte et de l'image sur la même page sont techniquement contraignantes – gravure sur bois compatible avec les presses typographiques – ou économiquement peu rentables – emploi d'un intervenant supplémentaire pour graver le texte à l'envers sur les plaques de gravure en taille-douce. Ces fortes contraintes techniques retardent considérablement la possibilité d'émergence de formes livresques associant étroitement texte et image – on en reste au recueil ou « portefeuille » d'images, mais sans interaction forte avec un texte, celle-ci restant limitée par l'obligation d'imprimer texte et image sur des pages différentes.

En 1806 sont ainsi publiés *Les Jeux de la poupée*, une suite de gravures évoquée plus haut. Aux gravures en taille-douce d'A. Noël, ont été adjointes non seulement des légendes gravées sous chaque image, mais aussi des explications typographiées en vers, situées en page de gauche, en face de chaque planche (fig. 3). Séquence narrative, cette suite d'estampes reliée est pour la première fois conçue comme un tout cohérent et non comme un recueil hétéroclite – comme pouvait l'être encore *Le Portefeuille des enfants*. La situation en hors-texte des images, sur une page distincte du texte typographié, reste toutefois typique du recueil d'estampes, donc de ce que j'ai appelé « album au sens général ».

À la même époque en Grande-Bretagne, un petit livre semble avoir montré le chemin permettant de s'émanciper de l'album d'estampes. John Harris – qui hérite de l'entreprise de John Newbery, premier libraire-éditeur spécialisé dans la jeunesse – publie en 1805 ce qui est parfois considéré comme le premier *picturebook* : *The Comic Adventures of Old Mother Hubbard and Her Dog*. Le livre met

en scène une comptine anglaise écrite par Sarah Catherine Martin (Opie, 1952, p. 317-322), en accompagnant chaque quatrain de gravures en taille-douce qui occupent la majeure partie de chaque page, en coprésence du texte (fig. 5). Il peut être considéré comme un album au sens éditorial car les strophes de la comptine ne sont pas disposées à la suite les unes des autres, comme dans un livre de poésie classique, mais suivent la scansion paginale des images. Cette disposition permet de mettre en coprésence une image et l'unité textuelle correspondante (la strophe) dans un souci d'ergonomie de lecture, et signe ainsi l'entrée dans le champ de l'album SR. Toutefois, la comptine n'est pas encore indissociable des illustrations, comme en témoignent les nombreuses autres versions illustrées connues de *Old Mother Hubbard* : il ne s'agit pas d'un album iconotextuel au sens fort du terme.



Figure 5. Sarah Catherine Martin, *The Comic Adventures of Old Mother Hubbard and Her Dog*, Londres, John Harris, 1805. © Toronto Public Library – <https://digitalarchive.tpl.ca/objects/371787/the-comic-adventures-of-old-mother-hubbard-and-her-dog>.

Quelques années plus tard, en France, un autre chien suggère une avancée intéressante. *Le Chien de Mr. Croque*, publié par Pierre Blanchard aux environs de 1820 (fig. 6), présente une séquence narrative d'images avec légendes explicatives gravées, dans ce que l'éditeur appelle un « cahier d'estampes enluminé » qui forme une collection dédiée au sein de son catalogue (Pipelier, 2016, t. I, p. 167-168). L'emplacement conjoint des images et des textes, en « belle page », les textes faisant figure de légendes attachées d'une manière ou d'une autre à l'image, est certes entièrement dû à des contraintes techniques d'impression : comme dans *Old Mother Hubbard*, chaque légende est gravée sur la même plaque que l'image. Mais les évolutions induites en matière de séquentialité narrative des couples image-légende semblent non seulement paver la voie vers l'album au sens restreint, mais vers l'album iconotextuel. Dans *Les Jeux de la poupée*, les légendes, purement descriptives, n'apportaient rien de décisif à la séquence narrative, ce qui obligeait à y ajouter le texte typographié en page de gauche : il s'agissait véritablement d'un tâtonnement, dans la mesure où les légendes auraient pu être retirées sans perte de sens. Cette fois, dans *Le Chien de Mr. Croque*, la séquence narrative, encore assez lâche (il manque notamment un dénouement) est produite par l'alliance image-légende, sans le secours de feuilles typographiées. La suite des légendes, lue seule, ne constituerait pas un récit « tenable », et la suite des images, si elles étaient privées de légendes, ne permettrait pas de percevoir autre chose qu'un regroupement thématique : c'est bien l'alliance image-légende, associée à la continuité permise par la mise en livre, qui forme récit.



Figure 6. *Le Chien de Mr. Croque*, Paris, Pierre Blanchard, c. 1820. © McGill University.

Vers l'album (2) : du prototype iconotextuel au genre éditorial

Les tâtonnements évoqués ici relèvent tout à la fois de la technique (les spécificités de la gravure), de la forme textuelle (écrit-on des légendes descriptives, des strophes renvoyant à un texte déjà connu par voie orale, le commentaire d'une image, un récit inédit dont l'intrigue est à construire ?) et du « design » éditorial. Une telle série de tâtonnements ne peut s'expliquer sans doute que parce que le public est friand de « livres pour enfants avec des images » : l'attente culturelle suscite l'inventivité technique et formelle, et en retour, ces expérimentations nourrissent l'appétit d'un public en émergence. La fin du xviii^e siècle est ainsi marquée en Grande-Bretagne, que ce soit chez John Newbery ou d'autres éditeurs comme

Robert Sayer, John Marshall, Benjamin Tabart, etc., par un ensemble d'expérimentations éditoriales – livres en « arlequinade » (images à déplier), mini-livres vendus en boîtiers assortis d'images au format carte à jouer, abécédaires avec lettres à découper, etc. – propices à l'émergence de « livres d'images » (Opie et Alderson, 1989, p. 42-61). Cet horizon d'attente en émergence se lit dans la présence, en frontispice d'un livre de première lecture comme les *Historiettes et conversations* de Mme de V. (1809), d'une leçon de lecture donnée à un enfant par sa mère, tandis que deux autres enfants, à côté, feuilletent un livre d'images (Le Men, 1989a, p. 7⁴). Alors même que les livres d'images pour enfants sont encore rares en France au tout début du xix^e siècle, on en constate la représentation figurée qui résonne comme un appel à en consommer.

En d'autres termes, le développement général de l'édition pour la jeunesse dans la première moitié du xix^e siècle permet aux attentes éducatives d'évoluer, et réciproquement, de sorte qu'un genre particulier de livres finit par émerger. En termes économiques : c'est parce que le marché du livre pour enfants s'élargit que le « segment » de l'album peut y apparaître et devenir signifiant pour lui-même parmi d'autres segments possibles – par exemple la littérature pour jeunes filles (Havelange, 1983). Mais l'idée de genre éditorial suppose un ensemble relativement important d'ouvrages correspondant à des formes spécifiques, et dépassant par sa cohérence la compilation d'exemples isolés et dispersés dans le temps.

De ce point de vue, un jalon peut être posé dès les années 1800 avec les publications de John Harris en Grande-Bretagne (Opie et Alderson, 1989, 52-54). Si la maquette de *The Comic Adventures of Old Mother Hubbard and Her Dog* (1805) reste très sage (fig. 5), on constate que ce genre de mise en pages où l'image est prépondérante connaît alors un succès considérable : dès 1807, le petit livre en est à sa 24^e édition, et il est beaucoup imité dans les décennies suivantes. On peut le comprendre, dans la mesure où il offre l'une des manières les plus simples et les plus intuitives d'organiser un ensemble texte-image à l'échelle d'une double-page. On observe ainsi cette formule dans d'autres livres édités par John Harris, ainsi que dans ceux publiés par Dean and Munday dans les années 1820.

On la retrouve surtout, en 1846, dans un ouvrage qui va devenir célèbre et marquer l'histoire de l'album pour enfants : *A Book of Nonsense* d'Edward Lear combine des *limericks*, petits poèmes de quatre ou cinq vers rimés au contenu fantasque et souvent irrévérencieux, avec des illustrations au style naïf, léger et informel (fig. 7). Le recueil connaît un succès certain – John Lehmann (1977, p. 46) parle de trente éditions du vivant de l'auteur, qui meurt en 1888. L'image apparaît dans *A Book of*

⁴ C'est la 4^e édition, publiée par Jean Prieur à Paris en 1809, de ce livre publié pour la première fois en 1789, qui est commentée par Ségolène Le Men : le frontispice apparaît-il dès 1789 ? Je n'ai pas pu le vérifier. Derrière « Mme de V... » se cacherait l'écrivaine Friederike Henriette Wiesenhutten (1743-1825).

Nonsense comme quasi indissociable du texte : si les limericks ont été composés par Lear dès les années 1830 pour des enfants de ses amis, le charme de la publication réside dans la conjonction des images et des textes, quel qu'ait pu être l'ordre d'apparition chronologique des uns et des autres.

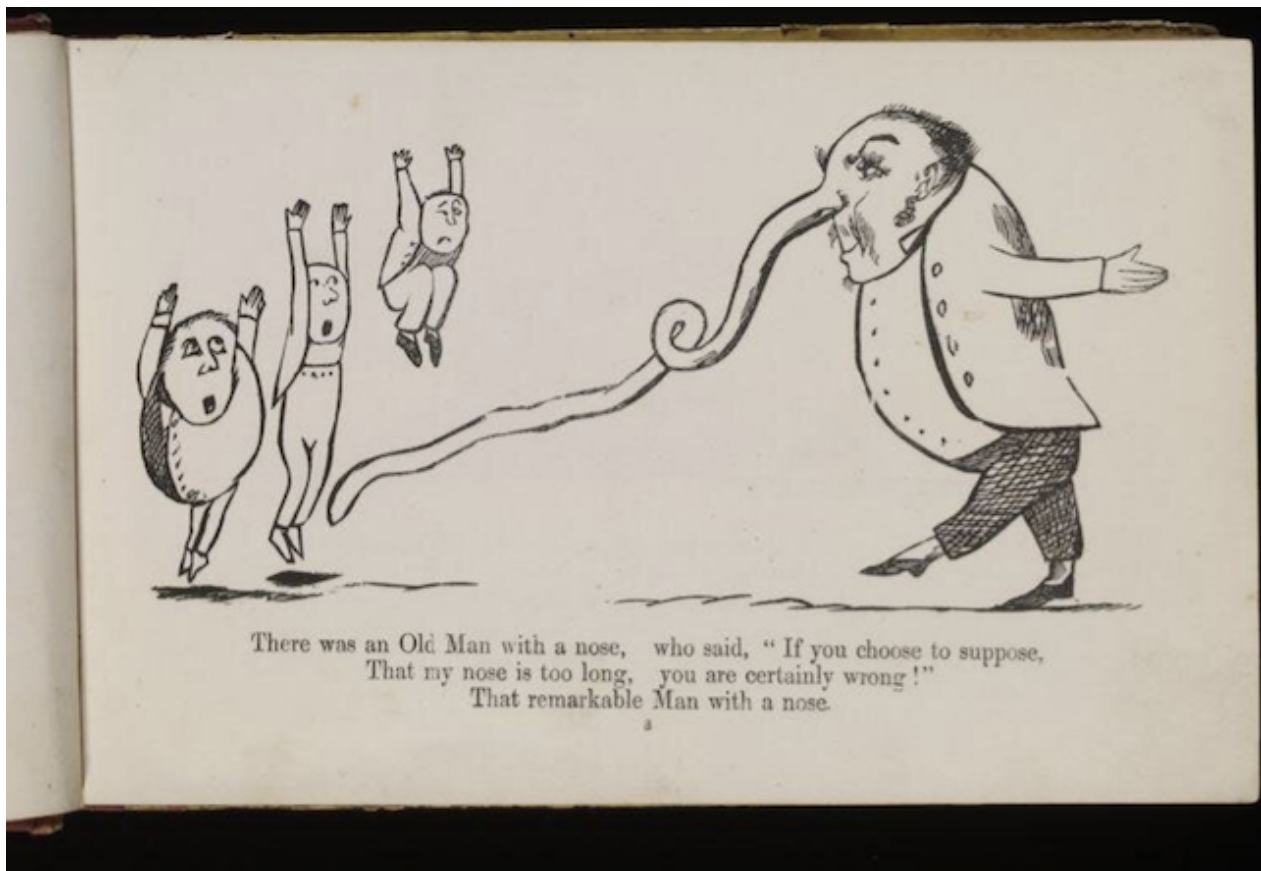


Figure 7. Edward Lear, *A Book of Nonsense* (1846), Londres, Routledge et Warne and Routledge, 1863. © National Art Library, Victoria & Albert Museum - <https://collections.vam.ac.uk/item/O1515346/book-of-nonsense-book-lear-edward/>.

On peut donc dire que l'album en tant que genre éditorial naît en Grande-Bretagne dès les premières années du xix^e siècle, conforté par une structuration du marché du livre d'enfants qui favorise la création de nouvelles formes éditoriales. L'indice de cette naissance n'est pas dans l'apparition d'hapax, mais dans sa récurrence : en l'occurrence, ici, dans le succès commercial de ces nouveaux formats, qui sont imités, déclinés, et connaissent rapidement plusieurs dizaines d'éditions. En France, si de tels succès sont encore inconnus, l'initiative du libraire-imprimeur Blanchard doit cependant retenir l'attention. *Le Chien de Monsieur Croque* n'est pas un objet isolé : Blanchard a conscience de promouvoir une forme spécifique lorsqu'il désigne un ensemble de quatre ouvrages par une formule nouvelle qu'il invente, « Cahiers d'images enluminées », définie par un format, « un cahier in-16 oblong, orné de 6 gravures enluminées » (Pipelier, 2016, t. II, p. 90). Ici, pas de grands tirages, mais la

conscience que ces livres, malgré leur très petit nombre, constituent un ensemble cohérent et distinct.

En Allemagne, la publication du *Struwwelpeter* de Heinrich Hoffmann en 1845 engage l'édition de livres d'images sur une voie nouvelle. Hoffmann, psychiatre, poète et librettiste en quête d'un cadeau pour son fils de trois ans, ne trouve pas de livre satisfaisant parmi les historiettes moralisantes disponibles en librairie : aussi se met-il en tête, en 1844, d'en « bricoler » un en associant textes et images sur un petit cahier de seize pages. Ce manuscrit à usage privé est ensuite publié, en respectant strictement l'agencement imaginé par l'auteur dans la version manuscrite, grâce à l'encouragement des proches de l'auteur (Mathieu, 1995). Il connaîtra un succès international sous le titre de *Der Struwwelpeter*. Le livre a une dimension parodique : il s'agit de prendre le contre-pied de la littérature édifiante de l'époque en exagérant de manière humoristique les conséquences macabres du comportement d'« enfants terribles ». Aux textes typographiés en vers sont associées des séquences d'images à l'échelle d'une page ou d'une double-page. Quand une séquence narrative s'organise au niveau de la page, par exemple pour « L'histoire du terrible chasseur » (« *Die Geschichte vom wilden Jäger* », fig. 8), les strophes sont découpées suivant le séquençage des images, afin qu'à chaque image corresponde sa strophe. L'image, loin d'être une « pièce rapportée » ou un ornement dispensable, est indissociable du texte.



Figure 8. Heinrich Hoffmann, *Lustige Geschichten und drollige Bilder* (Histoires amusantes et images drolatiques), Francfort-sur-le-Main, Literarische Anstalt J. Rütten, 1845. © Goethe-Universität.

Le *Struwwelpeter* apporte des nouveautés indéniables au niveau de la mise en page par rapport aux *picturebooks* publiés par John Harris ou au *Book of Nonsense* de Lear. Sa publication s'enracine dans le contexte profus et expérimental de l'illustration romantique. Le livre reste d'abord relativement isolé dans les années 1840 par l'originalité de sa formule – séquençage intrapaginal, style graphique désinhibé – mais il fait date, notamment en France, puisque c'est à partir de la traduction française du *Struwwelpeter* en 1860 par Louis Ratisbonne qu'on voit apparaître la première grande collection française d'albums pour enfants, les « Albums Trim », chez Hachette (Nières-Chevrel, 2023). La formule bricolée à la main par un médecin pour son fils en 1844 est devenue une matrice éditoriale que des professionnels installés peuvent industrialiser.

La thèse d'Olga Fedotova sur Louis Ratisbonne a fait ressortir de l'Institut Mémoires de l'édition contemporaine des documents d'archives qui montrent justement l'importance des modèles anglais et allemands dans le marché des albums pour enfants français des années 1860. Dans une lettre de 1870, Louis Hachette se

justifie ainsi auprès de Ratisbonne d'avoir publié d'autres albums que les siens dans la collection « Albums Trim », étendant le genre éditorial « album » au-delà des livres d'un seul auteur :

M.M. Hachette et Cie se préoccupaient depuis longtemps de préparer une collection d'albums pour les enfants, dans le genre de celles qui existent en Angleterre et en Allemagne, en répondant mieux aux besoins de l'enfance que la collection Trim. (Fedotova, 2022, p. 315).

Le « genre » de productions allemandes ayant fourni modèle aux premières collections françaises d'albums renvoie bien sûr au *Struwwelpeter* d'Hoffmann, qui à cette date en est presque à sa 100^e édition en Allemagne, mais peut-être aussi à d'autres productions moins subversives désormais tombées dans l'oubli, comme celles d'Oscar Pletsch (Fièvre, 2023).

Quant aux modèles anglais évoqués par Louis Hachette, ils sont à chercher du côté des *toy books* publiés depuis les années 1840 en Grande-Bretagne, chez Dean & Son, Warne, et surtout Routledge (Carpenter et Prichard, 1984, p. 537). Ces *toy books* contiennent très peu de pages, sont reliés sommairement (souvent une simple couture avec une couverture en papier) quand ils ne sont pas réunis en un volume plus important, et sont très peu chers : six pence pour l'une des séries les moins chères, un shilling pour l'une des plus onéreuses (Masaki, 2006 ; Immel, 2009). Ces livres sont largement illustrés, par des illustrateurs anonymes ou restés méconnus, comme Charles Bennett (fig. 9) ou Alfred Crowquill. Les illustrations, en couleurs, sont le plus souvent reproduites par l'imprimeur et graveur Edmund Evans en chromoxylographie, une technique encore peu maîtrisée en France à l'époque. Ces productions constituent une « matrice » au sens éditorial et commercial du terme : à la fois rentable économiquement, efficace au niveau de la chaîne de production matérielle, et ergonomique au niveau du dispositif sémiotique. Il s'agit bel et bien d'une « formule » industrielle à part entière, aisée à reproduire dans ses modes de production, de diffusion et de consommation.



Figure 9. Charles Bennett, *The Frog Who Would a Wooing Go*, Londres, Routledge, 1857. © Picoboo.eu.

Vers l'album (3) : du genre éditorial à la créativité iconotextuelle

L'illustrateur Walter Crane, en contribuant à ces *toy books* entre 1865 et 1876, révolutionne l'histoire de l'album pour enfants (Fièvre, 2012). Alors que les autres illustrateurs de la collection se contentaient le plus souvent de donner une illustration à insérer en haut de page avec un texte défilant dans la moitié ou le tiers inférieur de la page, Walter Crane travaille la mise en pages avec Edmund Evans de manière que le texte dépende étroitement de la façon dont les images organisent la page. C'est le cas par exemple dans *The Absurd ABC*, où le texte est intégré dans l'image (et donc lettré à la main, non typographié), et où chaque lettre occupe une section d'une colonne occupant un tiers horizontal de la surface utile de la page (fig. 10).

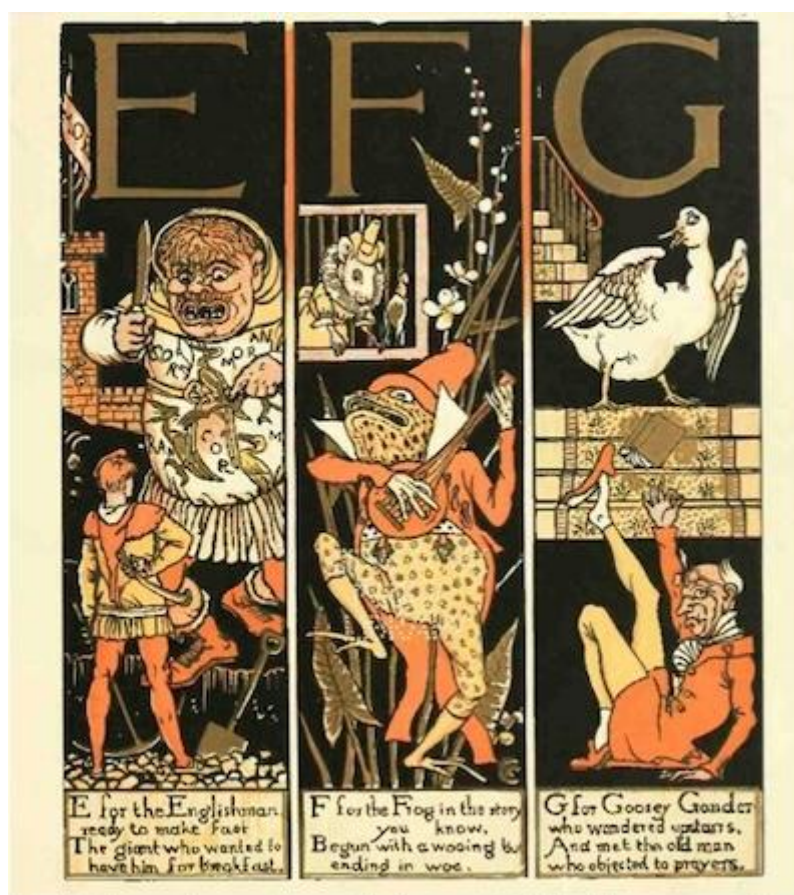


Figure 10. Walter Crane, *The Absurd ABC*, Londres, Routledge, 1874. © Internet Archive, Smithsonian Libraries and Archives.

Le succès des *toy books* de Walter Crane pour Routledge encourage alors l'artiste à voler de ses propres ailes, et à produire d'autres livres aux contraintes éditoriales moins importantes, notamment pour le nombre de pages ou le format. C'est ainsi que Crane publie trois livres avec Edmund Evans, *The Baby's Opera* (1877 ; fig. 11), puis *The Baby's Bouquet* (1878), et *The Baby's Own Aesop* (1887), qui signent la naissance de l'album *artistique* pour enfants. Dans ces ouvrages, tout est travaillé avec soin : le format carré, les couvertures, les pages de garde, l'impression en couleurs en recto verso⁵, les accords de tonalités à l'échelle de la page ou de la double page. L'exemple de cette trilogie d'ouvrages permet à de nouvelles générations d'illustrateurs – d'abord Kate Greenaway et Randolph Caldecott, plus tard Beatrix Potter, en France Maurice Boutet de Monvel, puis Job et Benjamin Rabier – de se consacrer à ce qui constitue à partir des années 1870 un genre éditorial faisant désormais pleinement partie du champ des livres pour enfants, le *picturebook* – l'album.

⁵ Alors que les images des *toy books*, au moins pour ceux illustrés par Crane, étaient imprimées au recto uniquement.



Figure 11. Walter Crane, *The Baby's Opera*, Londres, Routledge, 1877. Cliché François Fièvre.

L'album, une création plurielle

L'idée d'un genre éditorial suppose, non l'apparition d'ouvrages isolés qui sont autant d'hapax expérimentaux, mais un ensemble de publications « faisant masse », qui confirme au niveau du marché du livre qu'il s'agit bien d'une forme *viable*, c'est-à-dire susceptible, en matière de production, de faire modèle technico-économique (voire de faire collection), et de déterminer au plan de la réception un horizon d'attente et des pratiques de lecture spécifiques. La demande du lectorat potentiel peut précéder en partie la production des objets, ou inversement la réalisation des livres peut ne pas rencontrer en son temps son public. Il peut également y avoir des décrochages chronologiques d'une aire culturelle et linguistique à l'autre, on l'a vu ici. Si l'on trouve donc des albums très tôt, l'album comme genre éditorial ne se construit que de manière très progressive au xix^e siècle, par emprunts, transferts culturels, évolution des attentes pédagogiques et artistiques, développement des possibilités techniques de reproduction des images, dans un contexte européen où les échanges internationaux jouent un rôle important. Au fur et à mesure de cette histoire, les pratiques littéraires évoluent et se diversifient, de même que les pratiques artistiques qui leur sont étroitement associées. Il n'existe donc pas *une* date de naissance pour l'album, associée à *un* livre créé par un artiste ou écrivain précurseur, mais son avènement en tant que forme culturelle relève d'un processus collectif et international, dynamisé par un ensemble d'expérimentations éditoriales, artistiques et littéraires, en lien avec l'évolution des publics et des structures économiques tout au long du xix^e siècle. C'est au sein de ce long processus

Naissances de l'album au xixe siècle. Du genre éditorial à l'art iconotextuel, perspectives théorique et historique impliquant des écrivains et des artistes, mais aussi des imprimeurs, des graveurs, des éditeurs, des libraires, des critiques et des lecteurs, qu'on peut voir assez précisément apparaître les différents aspects d'un objet complexe, qui appelle une pluralité de définitions théoriques.

BIBLIOGRAPHIE

Bataille Marion, *ABC 3D*, Paris, Albin Michel, 2009.

Bennett Charles, *The Frog Who Would a Wooing Go*, Londres, Routledge, 1857.

Berner Rotraut Susanne, *Le Livre de la nuit* (2008), Lausanne, La Joie de lire, coll. « Livres Promenade », 2009.

Berner Rotraut Susanne, *Le Livre de l'automne* (2005), Lausanne, La Joie de lire, coll. « Livres Promenade », 2005.

Berner Rotraut Susanne, *Le Livre de l'été* (2005), Lausanne, La Joie de lire, coll. « Livres Promenade », 2005.

Berner Rotraut Susanne, *Le Livre du printemps* (2004), Lausanne, La Joie de lire, coll. « Livres Promenade », 2004.

Berner Rotraut Susanne, *Le Livre de l'hiver* (2003), Lausanne, La Joie de lire, coll. « Livres Promenade », 2003.

Bird Elizabeth et Yokota Junko, « Picturebooks and illustrated books », dans Bettina Kümmerling-Meibauer (dir.), *The Routledge Companion to Picturebooks*, Abingdon (Oxon) et New York, Routledge, 2018, coll. « Routledge Companions to Literature », p. 281-290.

Boulaire Cécile (dir.), *Mame, deux siècles d'édition pour la jeunesse*, Rennes et Tours, PUR et PU François Rabelais, coll. « Perspectives historiques », 2012.

Boyer-Vidal Marie-Françoise, « L'éducation des filles et la littérature de poupée au xix^e siècle », dans Paul Pasteur, Marie-Françoise Lemmonier-Delpy, Martine Gest et Bernard Bodinier (dir.), *Genre & Éducation. Former, se former, être formée au féminin*, Mont-Saint-Aignan, PU de Rouen et du Havre, 2009, p. 217-233 ; également en ligne : <https://books.openedition.org/purh/1749>, consulté le 8 mai 2023. DOI : <https://doi.org/10.4000/books.purh.1749>.

Brie Marielle, « *Liber amicorum* : histoire des livres d'amis », *Objets d'art et d'histoire*, en ligne, 24 mars 2023 : <https://www.mariellebrie.com/liber-album-amicorum-histoire-livre-amis-amitie/>, consulté le 1^{er} mai 2023.

Browning Robert, *The Pied Piper of Hamelin*, ill. Kate Greenaway, Londres, Routledge, 1888.

Busch Wilhelm, *Max und Moritz : Eine Bubengeschichte in sieben Streichen*, München, Braun & Schneider, 1865.

Carpenter Humphrey et Prichard Mari, *The Oxford Companion to Children's Literature*, Oxford, Oxford UP, 1984.

Comenius (Komenský Jan Amos), *Orbis sensualium pictus*, Nuremberg, Michael Endter, 1658.

Crane Walter, *An Artist's Reminiscences*, New York, Macmillan, 1907.

Crane Walter, *The Baby's Own Aesop*, Londres, Routledge, 1887.

- Naissances de l'album au xix^e siècle. Du genre éditorial à l'art iconotextuel, perspectives théorique et historique
- Crane Walter, *The Baby's Bouquet*, Londres, Routledge, 1878.
- Crane Walter, *The Baby's Opera*, Londres, Routledge, 1877.
- Crane Walter, *Aladdin; or, the Wonderful Lamp*, Londres, Routledge, coll. « Shilling Series », 1875.
- Crane Walter, *Bluebeard*, Londres, Routledge, coll. « Sixpenny Toy Series », 1875.
- Crane Walter, *The Absurd ABC*, Londres, Routledge, coll. « Sixpenny Toy Series », 1874.
- Duchesne Antoine-Nicolas et Leblond Auguste-Savinien, *Le Porte-feuille des enfans*, ill. Charles-Nicolas Cochin *et al.*, Paris, Mérigot jeune et Merlin, 1784-1797.
- Fedotova Olga, *Le Best-seller oublié : Louis Ratisbonne, un pionnier de la poésie pour enfants au xix^e siècle*, thèse de doctorat, dir. Anne-Marie Mercier-Faivre et Pierre Loubier, université Lumière Lyon 2, 2022.
- Fénelon François de, *Les Aventures de Télémaque*, Paris, Veuve de Claude Barbin, 1899.
- Fièvre François, « De l'album "carnet de croquis" à l'album pour enfants », *Iconoconte*, en ligne, 29 juin 2023 : <https://iconoconte.hypotheses.org/1370>, consulté le 18 novembre 2023. DOI : <https://doi.org/10.58079/psy7>.
- Fièvre François, « Produire un *toy book* », dans Walter Crane, Lucy Crane, *Barbe bleue / Bluebeard*, éd. François Fièvre, Tours, MSH Val de Loire, 2016 ; disponible en ligne : <http://waltercrane.univ-tours.fr/#/FR/>, consulté le 8 mai 2023.
- Fièvre François, « L'œuvre de Walter Crane, Kate Greenaway et Randolph Caldecott, une piste pour une définition de l'album », *Strenæ*, n^o 3, en ligne, 2012 : <http://journals.openedition.org/strenae/583>, consulté le 30 avril 2023. DOI : <https://doi.org/10.4000/strenae.583>.
- Gaiman Neil, *Des loups dans les murs* (2003), trad. Anne Capuron, ill. Dave McKean, Paris, Delcourt, 2003.
- Genesis. Manuscrits, recherche, invention*, n^o 48, « Écritures jeunesse », dir. Christine Collière-Whiteside, Karine Meshoub-Manière, 2019 ; également en ligne : <https://journals.openedition.org/genesis/3788>, consulté le 11 mai 2023. DOI : <https://doi.org/10.4000/genesis.3788>.
- Giordanengo Claire, « Le Porte-feuille des enfans : une encyclopédie à manipuler », *Interfaces*, en ligne, 24 novembre 2019 : <https://bibulyon.hypotheses.org/13190>, consulté le 9 juillet 2023. DOI : <https://doi.org/10.58079/m07w>.
- Grandville J.J., *Les Métamorphoses du jour*, Paris, Bulla, 1829.
- Grimm Jacob et Grimm Wilhelm, *Hänsel et Gretel* (1819), éd. et ill. Susanne Janssen (2007), trad. Christian Bruel, Paris, Être, 2007.
- Groensteen Thierry et Peeters Benoît, *Töpffer, L'invention de la bande dessinée*, Paris, Hermann, 1994.
- Havelange Isabelle, *La Littérature des demoiselles, 1750-1830*, thèse de 3^e cycle, Paris, EHESS, 1983.
- Havelange Isabelle, Le Men Ségolène et Manson Michel, *Le Magasin des enfants. La Littérature pour la jeunesse (1750-1830)*, Montreuil, Bibliothèque Robert Desnos, 1989.

Naissances de l'album au xix^e siècle. Du genre éditorial à l'art iconotextuel, perspectives théorique et historique

Heidmann Ute, « Ces images qui (dé)trompent... Pour une lecture iconotextuelle des recueils manuscrit (1695) et imprimé (1697) des contes de Perrault », *Féeries*, n^o 11, 2014, p. 47-69 ; également en ligne : <http://journals.openedition.org/feeries/937>, consulté le 11 mai 2023. DOI : <https://doi.org/10.4000/feeries.937>.

Hoffmann Heinrich, *Lustige Geschichten und drollige Bilder*, Francfort-sur-le-Main, Literarische Anstalt J. Rütten, 1845.

Immel Andrea, « A History of Victorian Popular Picture Books : The Aesthetic, Creative, and Technological Aspects of the Toy Book through the Publications of the Firm of Routledge, 1852-1893 – Tomoko Masaki », *The Papers of the Bibliographical Society of America*, vol. 103, n^o 2, 2009, p. 256-259.

Kümmerling-Meibauer Bettina (dir.), *The Routledge Companion to Picturebooks*, Londres, New York, Routledge, 2018.

Lavater Warja, *La Belle au bois dormant*, Paris, Maeght, 1982.

Lavater Warja, *Cendrillon*, Paris, Maeght, 1976.

Lavater Warja, *Blanche Neige*, Paris, Maeght, 1974.

Lavater Warja, *Le Petit Chaperon rouge*, Paris, Maeght, 1965.

Lavater Warja, *Le Petit Poucet*, Paris, Maeght, 1965.

Lear Edward, *A Book of Nonsense* (1846), Londres, Routledge, Warne and Routledge, 1861.

Le Chien de Mr. Croque, Paris, Pierre Blanchard, c. 1820.

Lehmann John, *Edward Lear and His World*, Londres, Thames and Hudson, 1977.

Lissitzky Eliezer, *Les Deux Carrés* (1920), Nantes, MeMo, coll. « Les Trois Ourses », 2013.

Litaudon-Bonnardot Marie-Pierre, *Les Abécédaires de l'enfance : verbe et image*, Rennes, PUR, coll. « Art et société », 2014.

Le Men Ségolène, « Le romantisme et l'invention de l'album pour enfants », *Revue française d'histoire du livre*, 1994, p. 145-175.

Le Men Ségolène, « "Quel est donc le livre qui peut les captiver ainsi ?" », dans Ségolène Le Men et Annie Renonciat (dir.), *Livres d'enfants, livres d'images*, Paris, Réunion des musées nationaux, 1989 (a).

Le Men Ségolène, « L'âge de nature et ses livres », dans Isabelle Havelange, Ségolène Le Men et Michel Manson (dir.), *Le Magasin des enfants. La Littérature pour la jeunesse (1750-1830)*, Montreuil, Bibliothèque Robert Desnos, 1989 (b), p. 41-80.

Le Men Ségolène, *Les Abécédaires français illustrés du xix^e siècle*, Paris, Promodis, 1984.

Lesage Sylvain, *L'Effet livre. Métamorphose de la bande dessinée*, Tours, PU François Rabelais, coll. « Iconotextes », 2019.

Lortic Élisabeth, « Écrire avec des images : comment écrire et illustrer les livres d'enfants ? Uri Shulevitz », *La Revue des livres pour enfants*, n^o 214, 2003, p. 108-113.

Naissances de l'album au xix^e siècle. Du genre éditorial à l'art iconotextuel, perspectives théorique et historique

Manson Michel, « Trois questions sur l'histoire des livres pour enfants », *The Conversation*, 19 avril 2022, en ligne : <https://theconversation.com/trois-questions-sur-lhistoire-des-livres-pour-enfants-181098>, consulté le 10 décembre 2023.

Manson Michel, « L'image "malgré tout" dans les livres pour enfants du xvi^e au milieu du xviii^e siècle », dans Annie Renonciat (dir.), *L'Image pour enfants : pratiques, normes, discours (France et pays francophones, xvi^e-xx^e siècles)*, Poitiers, La Licorne, 2003, p. 11-30.

Manson Michel, « L'album d'A. Noël (1806) sur *Les jeux de la poupée* et ses avatars au xix^e siècle », dans Jean Perrot (dir.), *Jeux graphiques dans l'album pour la jeunesse*, actes du Congrès de Paris (1988), Le Perreux, CRDP académie de Créteil, Villetaneuse, Université Paris-Nord, 1991, p. 199-220.

Marcoïn Francis, *Librairie de jeunesse et littérature industrielle au xix^e siècle*, Paris, Honoré Champion, 2006.

Mari Enzo et Mari Iela, *L'Œuf et la Poule*, Paris, L'École des loisirs, 1970.

Martin Henri-Jean et Chartier Roger (dir.), *Histoire de l'édition française*, 4 vol., Paris, Fayard, 1989-1991.

Martin Sarah Catherine, *The Comic Adventures of Old Mother Hubbard and Her Dog*, Londres, John Harris, 1806.

Masaki Tomoko, *A History of Victorian Popular Picture Books: The Aesthetic, Creative and Technological Aspects of the Toy Book through the Publications of the Firm of Routledge, 1852-1893*, 2 vol., Tokyo, Kazama-Shobo, 2006.

Mathieu François, « L'immortel Struwwelpeter », *La Revue des livres pour enfants*, n^o 161, 1995, p. 83-90.

Muir Percy, *English Children's Books, 1600 to 1900* (1954), Londres, B. T. Batsford, 1979.

Nerlich Michael, « Qu'est-ce qu'un iconotexte ? Réflexions sur le rapport texte-image photographique dans *La Femme se découvre* d'Evelyne Sinnassamy », dans Alain Montandon (dir.), *Iconotextes*, Paris, Ophrys, 1990, p. 255-302.

Nières-Chevrel Isabelle, « Premiers albums dans l'édition française du Second Empire. Une courte collection chez Hachette, une intarissable série chez Hetzel », *Strenæ*, n^o 22, *Critiquer l'album sériel. Vers un décloisonnement des corpus légitimes et populaires dans les études sur l'album*, dir. Dominique Perrin et Hélène Weis, en ligne, 2023 : <http://journals.openedition.org/strenae/9729>, consulté le 10 décembre 2023. DOI : <https://doi.org/10.4000/strenae.9729>.

Nières-Chevrel Isabelle, « Album », dans Isabelle Nières-Chevrel et Jean Perrot (dir.), *Dictionnaire du livre de jeunesse. La littérature d'enfance et de jeunesse en France*, Paris, Cercle de la librairie, 2013, p. 15-19.

Nières-Chevrel Isabelle, « L'album, le mot, la chose », dans Viviane Alary et Nelly Chabrol-Gagne (dir.), *L'Album. Le parti pris des images*, Clermont-Ferrand, PU Blaise-Pascal, 2012, p. 15-20.

Nières-Chevrel Isabelle, « *Les Derniers Géants* : album ou livre illustré ? », *La Revue des livres pour enfants*, n^o 228, 2006, p. 61-70.

Naissances de l'album au xix^e siècle. Du genre éditorial à l'art iconotextuel, perspectives théorique et historique

Nières-Chevrel Isabelle, « L'évolution des rapports entre le texte et l'image dans la littérature pour enfants », dans *L'Enfance à travers le patrimoine écrit*, Annecy, ARALD, 2002, p. 55-68.

Nikolajeva Maria et Scott Carole, *How Picturebooks Work*, New York, Londres, Garland Publishing, 2001.

Noël A., *Les Jeux de la poupée, ou les étrennes des demoiselles*, Paris, A. Noël, 1806.

Op de Beeck Nathalie, « Picture-text relationships in picturebooks », dans Bettina Kümmerling-Meibauer (dir.), *The Routledge Companion to Picturebooks*, Abingdon (Oxon), New York, Routledge, coll. « Routledge Companions to Literature », 2018, p. 19-27.

Opie Iona et Opie Peter, *The Oxford Dictionary of Nursery Rhymes*, Oxford, Clarendon Press, 1952.

Opie Iona, Opie Robert et Alderson Brian, *The Treasures of Childhood. Books, Toys, and Games from the Opie Collection*, New York, Arcade Publishing, 1989.

Perrault Charles, *La Barbe bleue*, ill. Elsa Oriol, Paris, Kaléidoscope, 2007.

Perrault Charles, *Le Petit Chaperon rouge*, ill. Sarah Moon, Paris, Grasset et Fasquelle, coll. « Monsieur Chat », 1983.

Perrault Charles, *Histoires ou contes du temps passé*, Paris, Claude Barbin, 1697.

Pipelier Émeline, « *Utile si je puis* ». *Les ouvrages d'éducation de Pierre Blanchard (1809-1832)*, 2 t., thèse de l'École nationale des chartes, Paris, 2016.

Place François, *Les Derniers Géants*, Paris, Casterman, 1992.

Renonciat Annie (dir.), *Voir/Savoir. La Pédagogie par l'image aux temps de l'imprimé, du xvi^e au xx^e siècle*, Chasseneuil-du-Poitou, CNDP, 2011.

Renonciat Annie, « De l'*Orbis Sensualium Pictus* (1658) aux premiers albums du Père Castor (1931) : formes et fonctions pédagogiques de l'image dans l'édition française pour la jeunesse », dans Annie Renonciat et Marianne Simon-Oikawa (dir.), *La Pédagogie par l'image en France et au Japon*, Rennes, PUR, coll. « Interférences », 2009.

Rouvière Nicolas, « L'influence de la bande dessinée sur les albums pour enfants : histoire, esthétique et thématiques », dans Christiane Connan-Pintado, Florence Gaiotti et Bernadette Poulou (dir.), *L'Album contemporain pour la jeunesse : nouvelles formes, nouveaux acteurs ?*, Pessac, PU Bordeaux, 2008, p. 17-28.

Sainte Bible selon la Vulgate (La), trad. Jean-Jacques Bourrassé et Paul Janvier, ill. Gustave Doré et Hector Giacomelli, Tours, Alfred Mame et Fils, 1866.

Schaeffer Jean-Marie, *Qu'est-ce qu'un genre littéraire ?*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1989.

Sendak Maurice, *Max et les Maximonstres* (1963), trad. Bernard Noël, Paris, Delpire, 1967.

Sendak Maurice et Haviland Virginia, « Questions à un illustrateur qui est également un auteur : une conversation entre Maurice Sendak et Virginia Haviland » (1971), trad. Marina Cartier, Cécile Boulaire et Dominique Perrin, *Fabula-LhT*, n^o 32, « La littérature avant la lettre : l'album pour enfants devant la théorie littéraire », dir. C. Boulaire et D. Perrin, 2024. DOI : <https://doi.org/10.58282/lht.4490>.

Naissances de l'album au xix^e siècle. Du genre éditorial à l'art iconotextuel, perspectives théorique et historique

Sendak Maurice et Haviland Virginia, « Questions to an Artist Who is Also an Author : A Conversation between Maurice Sendak and Virginia Haviland », *The Quarterly Journal of the Library of Congress*, vol. 28, n^o 4, 1971, p. 262-280.

Smolderen Thierry, *Naissances de la bande dessinée. De William Hogarth à Winsor McCay*, Bruxelles, Les impressions nouvelles, 2009.

Töpffer Rodolphe, *L'Histoire de M. Jabot*, Genève, J. Freydidg, 1833.

V. [Mme de V.], *Historiettes et conversations* (1789), 4^e éd., Paris, Jean Prieur, 1809.

Van Allsburg Chris, *Les Mystères de Harris Burdick* (1984), trad. Michèle Poslaniec, Paris, L'École des loisirs, 1985.

Van der Linden Sophie, *Album(s)*, Arles, Actes Sud, 2013.

Van der Linden Sophie, *Lire l'album*, Le Puy-en-Velay, L'Atelier du poisson soluble, 2007.

Wooden Warren W., *Children's Literature of the English Renaissance*, Lexington, UP of Kentucky, 1986.

PLAN

- Définitions de l'album
- Acceptions contemporaines : l'album au sens éditorial et au sens iconotextuel
- L'album en tant que genre éditorial au sens général
- L'album en tant que genre éditorial au sens restreint
- L'album iconotextuel, une pratique littéraire spécifique ?
- Quand l'illustration suscite le texte
- Quand l'illustration implique l'adaptation du texte
- Quand l'illustration et le texte s'élaborent de concert
- L'album, une pratique littéraire iconotextuelle
- Jalons historiques : quelles dates de naissance pour l'album ?
- Du « livre pour enfants » à « l'édition pour enfants »
- Vers l'album (1) : des hapax aux prototypes iconotextuels
- Vers l'album (2) : du prototype iconotextuel au genre éditorial
- Vers l'album (3) : du genre éditorial à la créativité iconotextuelle
- L'album, une création plurielle

AUTEUR

François Fièvre

[Voir ses autres contributions](#)

Laboratoire InTRu (Université de Tours) ; ffievre@gmail.com