Les chaînons de la production de masse pour enfants

Le département jeunesse de la maison Hachette dans les années 1950-1970

Sophie HEYWOOD
Université de Reading

Résumé : Dans les années 1950, le département jeunesse de Hachette est entièrement transformé par le programme d'expansion massive de production entamée durant cette période par la maison, ce qui entraîne une rationalisation des moyens de production et une standardisation très poussée. Ce chapitre s'intéresse aux « petites mains » de la chaîne de production de cette édition de masse : les assistants et secrétaires d'édition, les traducteurs, rewriters, auteurs, illustrateurs, correcteurs, dont on trouve des traces des discussions dans le foisonnement administratif qu'elle génère (grilles de lecture, tapuscrits annotés, correspondances internes, rapports, notes et mémos, etc.), et qui est conservé dans les archives Hachette. Il met ainsi en lumière la manière dont le personnel était chargé d'interpréter le nouveau positionnement de la maison à l'extrême commercial du champ littéraire, et de le mettre en œuvre, en choisissant et préparant les contenus pour alimenter les gros tirages des énormes machines de l'imprimerie. Les propos de ces employés nous aident à comprendre comment les multiples petites décisions au sein de la chaîne de production sont non seulement en dialogue avec les décisions stratégiques prises en haut lieu, mais peuvent être aussi importantes dans la constitution de la vision éditoriale ; dans ce cas, de ce qu'était un livre « de masse » pour enfants chez Hachette.

Mots-clés : Hachette, édition jeunesse, Enid Blyton, consommation de masse, comité de lecture

Dans les années 1950, qui marquent une nouvelle étape dans l'évolution de l'édition moderne vers la production de masse, Hachette entame un programme de modernisation de ses structures[1]. Le « géant » de l'édition française poursuit ainsi son programme de rachat d'autres maisons et d'expansion, mais, comme l'observe Jean Mistler en 1964, l'ampleur du projet est nouvelle :

[1] Sur cette période, voir Fouché, Pascal (dir.) (1998), *L'édition française depuis 1945*, Éditions du Cercle de la Librairie, Paris, p. 21-22.

> « Le développement des tirages de certaines collections, comme la Bibliothèque Rose et la Bibliothèque Verte, l'avènement de formes nouvelles, comme le livre de poche, ont bouleversé les données de la production en posant, à l'échelle de notre temps, des problèmes comparables à ceux que Louis Hachette eut à résoudre quand il fit passer l'édition du stade artisanal au stade industriel[2] ».

Le département jeunesse de Hachette est entièrement transformé par le programme d'expansion massive de production entamée durant cette période par la maison, ce qui entraîne une rationalisation des moyens de production et une standardisation très poussée[3]. Pour exploiter le marché croissant des enfants du fameux *baby-boom*, les éditeurs misent sur l'importation massive de séries anglo-américaines (notamment les séries *Alice* du Stratemeyer Syndicate et *Le club des cinq* d'Enid Blyton). Désormais, ils se concentrent sur des livres en série, centrés sur des personnages récurrents, produits à la chaîne et fabriqués aussi rapidement que possible, pour encourager un nouveau type de consommation du livre par les jeunes.

Le succès de cette stratégie fut tel que, pour illustrer l'évolution du prix réel du livre sous la période qu'il dénomma les Trente Glorieuses, l'économiste Jean Fourastié choisit un volume de la « Bibliothèque rose ». Alors qu'un de ces livres coûtait près de 16 fois le salaire horaire en 1875, le prix réel a tellement baissé qu'en 1963, « il est possible à un enfant de posséder un roman pour un tiers de salaire horaire[4] ». Comme le remarque Mathilde Lévêque, en choisissant la Rose, Fourastié ne s'est pas trompé[5]. Les volumes uniformes, colorés, cartonnés et plastifiés des deux collections phares de Hachette, la « Bibliothèque rose » et la « Bibliothèque verte », deviennent vite les symboles de la transformation des livres pour enfants en objets de consommation de masse.

Ce chapitre s'intéresse aux « petites mains » de la chaîne de production de l'édition de masse[6] : les assistants et secrétaires d'édition, les traducteurs, *rewriters*, auteurs, illustrateurs, correcteurs, dont on trouve des traces des discussions dans le foisonnement administratif qu'elle génère (grilles de lecture, tapuscrits annotés, correspondances in-

[2] Mistler, Jean (1964), *La librairie Hachette de 1826 à nos jours*, Hachette, Paris, p. 375. Alors que l'avènement du livre bon marché en France date du milieu du XIX^e^ siècle, la période de l'après-guerre voit la résurgence et la croissance exponentielle des collections de poche, surtout celle de Hachette : sur la stratégie éditoriale de Hachette à cet égard, voir les recherches de Jean-Yves Mollier, notamment *Hachette : le géant aux ailes brisées*, Les Éditions de l'Atelier, Paris, 2015, chap. 4.

[3] Le milieu du XX^e^ siècle est la grande période d'expansion des départements jeunesse dans les maisons d'édition. Voir à ce sujet : Marcus, Leonard S. (2008), *Minders of Make-Believe : Idealists, Entrepreneurs, and the Shaping of American Children's Literature*, Houghton Mifflin, Boston, New York ; Pearson, Lucy (2013), *The Making of Modern Children's Literature in Britain : Publishing and Criticism in the 1960s and 1970s*, Ashgate, Farnham ; Piquard, Michèle (2004), *L'édition pour la jeunesse en France de 1945 à 1980*, préface de Jean-Yves Mollier, Presses de l'ENSSIB, Villeurbanne.

[4] Voir la base de données statistiques de Jean Fourastié en ligne : https://stats.fourastie-sauvy.org/index.php (consultée le 23 août 2021). Cette référence a été identifiée par Mathilde Lévêque : voir la note suivante.

[5] Je tiens à remercier Mathilde Lévêque de m'avoir transmis une copie du deuxième volume de son dossier pour l'obtention de l'habilitation à diriger des recherches, « La littérature pour la jeunesse : histoire, traductions, réflexions », présenté à l'Université d'Angers le 30 novembre 2020.

[6] J'emprunte ici l'expression de Susan Pickford (2019), « Professionnalisation de la traduction », *in* Chevrel, Yves ; Masson, Jean-Yves (dir.), *Histoire de la traduction en langue française*, vol. 5, Verdier, Paris.

Published in : GLINOER, Anthony (dir.), *Les maisons d'édition francophones au prisme de leurs archives*, Editions des archives contemporaines, ISBN : 9782813004130, doi : 10.17184/eac.9782813004130

ternes, rapports, notes et mémos, etc.), et qui est conservé dans les archives Hachette[7]. À ce matériel archivistique s'ajouteront des histoires racontées par les employés, ainsi que des entretiens publiés. Mon chapitre s'inscrit ainsi dans la lignée de projets cherchant à rendre visibles les personnes et les processus qui contribuent à la création, fabrication et distribution du livre[8]. Il met en lumière la manière dont le personnel était chargé d'interpréter le nouveau positionnement de la maison à l'extrême commercial du champ littéraire, et de le mettre en œuvre, en choisissant et préparant les contenus pour alimenter les gros tirages des énormes machines de l'imprimerie. Les propos de ces employés nous aident à comprendre comment les multiples petites décisions au sein de la chaîne de production sont non seulement en dialogue avec les décisions stratégiques prises en haut lieu, mais peuvent être aussi importantes dans la constitution de la vision éditoriale ; dans ce cas, de ce qu'était un livre « de masse » pour enfants chez Hachette.

1 Le comité de lecture : point nodal de la chaîne de production

Plutôt épars pour la période de l'immédiate après-guerre, les dossiers de production prolifèrent tout d'un coup dans les archives du département jeunesse, au milieu des années 1950, alors que la modernisation des Bibliothèques rose et verte se prépare. Le changement radical dans l'échelle de production nécessite de nombreux remaniements structuraux, dont la création de nouveaux processus et l'expansion du comité de lecture pour traiter les contenus. Après sa sélection et la signature du contrat, chaque manuscrit jeunesse passera désormais plusieurs fois par le comité de lecture, ce qui génère une masse de documents, signes matériels du travail immense de ce comité qui constitue, on le verra, le point nodal de la chaîne de production. Que peut nous apprendre cette masse de documents sur les processus mis en place durant cette période ? Quel personnel est recruté pour les implanter ?

Le nouveau directeur des collections, Louis Mirman, ancien journaliste radio et professeur d'anglais, grand amateur de la culture anglo-américaine, a commencé sa carrière chez Hachette comme traducteur (de polars américains, plus exactement)[9]. Il explique en 1956 les principes organisateurs qui sous-tendent alors les différentes étapes :

> « Nos livres, quand ils sont acceptés, passent encore par plusieurs contrôles successifs qui ont pour but essentiel de ne rien laisser passer qui soit nocif du point de vue moral ; et aussi des correcteurs (universitaires) guettent les vulgarités, obscurités, phrases trop longues, archaïsmes, technicités, etc. […] Il y a même une réunion hebdomadaire sous la direction du plus expérimenté qui examine les problèmes de style et de grammaire, les fautes qui

[7] Les archives Hachette sont conservées à l'Institut Mémoires de l'édition contemporaine (IMEC), à Caen. Les citations de matériel inédit issu des dossiers de lecture et de mise en fabrication ont été anonymisées.

[8] Notamment The Modernist Archives Publishing Project : https://www.modernistarchives.com/content/about-the-project ; Battershill, Claire ; Southworth, Helen ; Staveley, Alice A. ; Widner, Michael ; Willson Gordon, Elizabeth ; Wilson, Nicola (dir.) (2017), *Scholarly Adventures in Digital Humanities : The Making of the Modernist Archives Publishing Project*, Palgrave, Londres. Cette approche peut être dite féministe, en ce qu'elle démontre la contribution effacée des femmes à la création littéraire et artistique ; voir par exemple Dresvina, Juliana (dir.) (2021), *Thanks for Typing : Remembering Forgotten Women in History*, Bloomsbury, Londres.

[9] Voir Diament, Nic (1993), *Dictionnaire des écrivains français pour la jeunesse 1914-1991*, L'École des loisirs, Paris, p. 470-471.

Published in : GLINOER, Anthony (dir.), *Les maisons d'édition francophones au prisme de leurs archives*, Editions des archives contemporaines, ISBN : 9782813004130, doi : 10.17184/eac.9782813004130

> reviennent le plus souvent, etc. Ces divers jurys interviennent pour faire améliorer ou modifier le texte : plan moral d'abord, mais aussi les fautes de construction (les trous d'intérêt, les crescendos et les suspenses)[10] ».

L'éditeur insiste sur les aspects moraux de ce travail. Cela n'a rien de surprenant dans le contexte de la loi de 1949 sur les publications destinées à la jeunesse, et le nouvel organisme de réglementation de l'industrie du livre jeunesse que cette loi institue en France[11]. Or, le souci de Mirman de rassurer les ligues de moralité et les prescripteurs quant à l'impeccable valeur morale et éducative de son produit ne doit pas fausser notre vision du travail de la chaîne de production. La grille de lecture qu'il fournit aux intervieweurs confirme certes l'aspect moralisateur de ce travail, mais indique aussi l'importance des jugements esthétiques[12]. Le processus était très bureaucratisé. Les lecteurs devaient remplir une « Note sur la forme » pour chaque manuscrit. Celle-ci les invitait à faire des remarques générales sur « le récit, ses longueurs, l'élégance et la variété du style, et autres améliorations à apporter ». Ensuite, une grille leur demandait de spécifier :

> « 1. les incorrections (terminologiques ou syntaxiques) ; 2. le vocabulaire (mots d'argot, régionaux, techniques, savants, étrangers, ou jurons) ; 3. la tenue (violence, vulgarités, expressions ou allusions licencieuses), et 4. divers (attaques politiques, religieuses, contre la personne, contre un groupe ou une race, et ridiculisation d'un nom réel)[13] ».

En apparente contradiction avec sa déclaration précédente, Mirman explique dans le même entretien qu'il ne veut pas de professeurs ou d'intellectuels dans son comité de lecture. Les universitaires sélectionnent des « livres didactiques », ils ont tendance à travailler pour le « bon élève[14] ». Son assistante de l'époque, et membre du comité de lecture, Mme S., répétera cette idée plusieurs fois lors de notre entretien ; cela avait l'air d'être une maxime fréquemment reprise dans le département[15]. Certes, Pierre Bonvallet, qui deviendra directeur littéraire sous Mirman, mène à ses débuts chez Hachette une carrière à succès en parallèle, sous le nom de Punch, clown au Cirque Medrano. Mme S. et Mme J., traductrice, considèrent toutes les deux que le fait d'être mères de famille a également joué en leur faveur ; elles étaient logiquement prisées, car elles avaient une compréhension mais aussi un accès privilégié aux consommateurs cibles : les enfants et leurs mamans. Il est courant de trouver des rapports de manuscrits « testés » par les enfants des employés du département, mais il n'y avait pas de comité de lecture d'enfants à proprement parler ; Mirman parle

[10] Guérard, Françoise ; Soriano, Marc (1956), « Le point de vue des éditeurs », *Enfance*, vol. 9, No 3, « Les livres pour enfants », p. 10-51, p. 39.

[11] Sur l'impact de cette législation sur l'édition pour jeunesse, voir Piquard, Michèle (2003), « La loi du 16 juillet 1949 et la production de livres et albums pour la jeunesse », *La Licorne*, No 65, p. 219-235 ; Heywood, Sophie (2015), « *Pippi Longstocking*, Juvenile Delinquent ? Hachette, *Self-Censorship and the Moral Reconstruction of Postwar France* », *Itinéraires*, No 2, doi : 10.4000/itineraires.2903.

[12] Guérard, Françoise ; Soriano, Marc (1956), « Le point de vue des éditeurs », *op. cit.*, p. 39.

[13] La grille de lecture est reproduite dans Guérard, Françoise ; Soriano, Marc (1956), « Le point de vue des éditeurs », *op. cit.*, p. 39.

[14] *Ibid.*, p. 38.

[15] Entretien de Mme S., assistante de Louis Mirman entre 1955-1967, avec l'auteur, 1er mai 2014, Paris.

Published in : GLINOER, Anthony (dir.), *Les maisons d'édition francophones au prisme de leurs archives*, Editions des archives contemporaines, ISBN : 9782813004130, doi : 10.17184/eac.9782813004130

plutôt de « coups de sonde dans certains cas[16] ». Le discours de Mirman positionne Hachette comme un éditeur vraiment démocratique, au sens où il comprenait ce que voulait le consommateur de masse, et cherchait à l'atteindre directement.

La « Note sur la forme » donne à penser que les procédés de standardisation des contenus ont suscité des réflexions. Mais le développement de la chaîne de production elle-même, c'est-à-dire la constitution du comité de lecture, a vraisemblablement été plus organique. Ce n'était pas un processus minutieusement planifié, à la Ford. Le département mobilisait des effectifs au besoin. C'était du travail à la pièce : « On ne pouvait pas gagner sa vie en faisant cela[17] ». Il fallait donc avoir un travail en parallèle. Pour cette raison, les tâches de relecture et de réécriture étaient souvent accomplies par les secrétaires, qui pouvaient ainsi doubler leurs maigres salaires. De façon similaire, les auteurs pouvaient compter sur du travail régulier. Par exemple, avant de devenir l'assistante de Mirman vers 1955, Mme S. a été recrutée pour faire des relectures et des traductions, à la pièce. Elle continuera pourtant à effectuer ce travail éditorial tout au long de sa carrière chez Hachette, pour compléter ses revenus. Pierre Bonvallet fit ses débuts de la même manière. Une des traductrices des *Oui-Oui* [*Noddy*], Mme J., a commencé par l'enseignement, avant de se lancer dans la rédaction de romans policiers pour adultes chez Ditis. En soumettant un manuscrit chez Hachette, elle a été repérée par le département pour des tâches de réécriture, relecture et traduction. Le travail de leurs enfants n'était pas rémunéré (Mme J. était fière que son fils ait été le seul à recevoir une rétribution pour ses rapports de lecture pour le département). Ces effectifs constituaient une main-d'œuvre « maison », bon marché et flexible. Ce développement artisanal et quelque peu désorganisé du comité de lecture a fait en sorte que ses membres connaissaient toutes les étapes et différentes tâches de la chaîne de production. Cette configuration a aussi eu pour résultat de stabiliser le personnel de la chaîne de production qui sélectionnait et préparait les contenus pour les imprimeurs. Plus important encore, cela assurait le développement d'un esprit de corps, et d'une notion commune de ce que constituait un livre pour enfants chez Hachette.

C'était surtout un travail humain et discursif. Comme le rappelle Mme S., une partie importante de son temps au bureau était consacrée à « disputer les bouquins[18] ». Mme J. garde un fort souvenir de l'ambiance « familiale » du département, ce qui nourrissait son sentiment d'objectif partagé. Elle y allait une fois par semaine pour déposer et récupérer des manuscrits, et pour parler avec l'équipe éditoriale. Elle développait ainsi un sens quasi « instinctif » de ce qui conviendrait aux séries et collections, mais aussi de ce qui n'était pas acceptable dans un livre jeunesse Hachette. Mme S. s'exprime dans de termes semblables : « Les critères de choix c'était vraiment le… [tapant son nez], on n'avait pas d'ordinateur pour nous dire ce qu'il fallait croire, ce qu'il fallait penser ». Les rapports conservés dans les archives sont également émaillés de références aux normes des collections, ou d'affirmations du genre « ceci n'est pas notre type de livre », sans autre justification. Certes, la réputation et l'envergure nationale

[16] Guérard, Françoise ; Soriano, Marc (1956), « Le point de vue des éditeurs », *op. cit.*, p. 38.

[17] Entretien de Mme J., traductrice chez Hachette des années 1960 aux années 90, avec l'auteur, 1er octobre 2013, Paris.

[18] Entretien de Mme S., *op. cit.*

Published in : GLINOER, Anthony (dir.), *Les maisons d'édition francophones au prisme de leurs archives*, Editions des archives contemporaines, ISBN : 9782813004130, doi : 10.17184/eac.9782813004130

de la maison jouaient dans leurs perceptions de ce qui correspondait aux collections. Mme J. décrit ainsi l'attitude générale : « Les livres pour enfants en France, c'était nous ». Les livres Hachette dominaient de loin le marché, ils étaient lus par des millions d'enfants. Elle évoque la passion de l'équipe, son désir de voir ces livres jouir du succès, trouver leur audience. C'est dans ce comité de lecture qu'étaient débattus et forgés les critères de sélection, la philosophie même des livres de cette époque.

2 Définir les livres de collections « à gros tirage »

Si ces critères n'étaient pas écrits, c'était en partie parce que la recette d'un *best-seller* n'est jamais sûre ni facile à identifier. Ils se lançaient dans une direction qui, si elle n'était pas nouvelle, se trouvait du moins sur une échelle de production hors norme dans l'édition de livres pour enfants chez Hachette[19]. Au fur et à mesure que les collections se développaient, tout était donc à définir et à affiner au cours des discussions du comité de lecture sur les livres conformes aux collections à gros tirage. Vers la fin des années 1960, Louis Mirman est revenu sur les ingrédients importants de la recette Hachette : « L'imagination, la vivacité dans les dialogues, le mouvement. Quand ces qualités de base sont réunies, le reste, c'est-à-dire la composition, se travaille, mais se travaille précisément avec l'éditeur[20] ». Ou plutôt se travaille avec les éditeurs et le comité de lecture, et souvent, comme dans le cas des grandes séries importées, sans l'auteur. Les archives de ces documents, leur utilisation et leur interprétation, elles, témoignent également de la créativité de ce comité et du rôle essentiel des lecteurs dans la création de ses membres.

Juste avant le lancement de la nouvelle formule de masse pour les Bibliothèques rose et verte, Mirman avait affirmé, dans un entretien de 1956, que les enfants lecteurs cherchent surtout à « percer la calotte de médiocrité de la vie quotidienne et finalement [à] vibrer pour les choses qui en valent la peine[21] ». Cet accent mis sur l'exaltation est devenu, dans les opinions exprimées dans les comptes rendus de lecture, une préférence marquée pour les romans écrits dans un style dynamique. Le comité se penchait sur tout ce qui était approuvé pour son contact « direct » avec l'enfant. Un auteur de séries pour Hachette fit ainsi l'éloge du manuscrit d'un de ses confères, un récit d'aventures en Nouvelle-Guinée : « Roman excellent à mon sens, pour l'originalité du sujet, le style clair, agréable sans longueur et pourtant très descriptif. Les personnages y sont typés fortement et d'un pittoresque captivant ». « Un livre comme on aimerait écrire soi-même[22] ». L'on peut facilement concevoir combien la participation des auteurs au comité de lecture aidait à créer un style « maison ». De la même manière, un lecteur en 1965 se dit impressionné par la « grande fraîcheur d'inspiration » d'un tome d'une série, par la chaleur et l'amitié partagées par la bande d'enfants protagonistes, et leur attitude sympathique. Le style de l'ouvrage,

[19] Voir la thèse d'Annie Renonciat, qui évoque le développement de gros tirages dans l'édition pour enfants de l'entre-deux-guerres : *Les livres d'enfance et de jeunesse dans les années vingt (1919-1931) : années charnières, années pionnières,* thèse de doctorat en Histoire et sémiologie du texte et de l'image, Université Paris-Diderot, Paris, 1997.

[20] Archambault, Jeanne (1969), « Département des éditions pour la jeunesse », *Hachette Bulletin*, No 3, p. 9-14, p. 11.

[21] Guérard, Françoise ; Soriano, Marc (1956), « Le point de vue des éditeurs », *op. cit.*, p. 39.

[22] Fiches techniques, notices de publication 1958-1967, Fonds Hachette, S14C48B1, IMEC.

Published in : GLINOER, Anthony (dir.), *Les maisons d'édition francophones au prisme de leurs archives*, Editions des archives contemporaines, ISBN : 9782813004130, doi : 10.17184/eac.9782813004130

« très clair, en phrases courtes, presque entièrement fait de dialogues », est présenté comme un grand atout[23]. Encouragés par la grille de lecture, les lecteurs guettaient les éventuelles « longueurs[24] » des manuscrits. Situés là encore dans le champ lexical du dynamisme, cherchant le « contact direct avec le jeune lecteur », ils recommandent souvent de « raccourcir certaines phrases et à concentrer certaines expressions[25] ».

Le cas d'une œuvre considérée comme « littéraire » éclaire l'obsession de la maison pour la relation directe entre les enfants et leurs livres, et la manière dont les lecteurs entendaient remanier les textes pour la créer. La trilogie suédoise *Pippi Långstrump* [*Fifi Brindacier*] (1945-1948) d'Astrid Lindgren, et ses péripéties chez Hachette, ont fait l'objet d'un scandale, et de plusieurs études[26]. Mais la réponse des lecteurs au style et à la construction des volumes de Lindgren mérite aussi d'être étudiée, car elle est révélatrice de leur perception des livres destinés à un jeune lectorat de masse. Fifi constitue évidemment un cas complexe, vu le nombre de rapports qui figurent au dossier[27]. Les premières traductions datent de 1951-1953, avant la modernisation de la « Bibliothèque rose » et l'avènement des gros tirages dans cette collection, et le style passait alors sans commentaires ni modifications[28]. La décennie suivante, alors qu'un tirage de 50 000 exemplaires est prévu pour chaque tome de Fifi, les lecteurs sont méfiants. À propos de *La Princesse de Couricoura*, une lectrice note que :

> « comme *Mlle B*[*rindacier*] cet ouvrage est écrit dans le style humoristique. Une histoire qui arrive réellement rappelle à Fifi une autre histoire qui lui est arrivée et qui lui en fait inventer une troisième. C'est assez fatigant à suivre ».

Un deuxième lecteur parle de la construction « très décousue » des livres. L'avis d'une jeune fille de 10 ans sondée en 1950 semble mettre le doigt sur ce qui représente, pour le comité de lecture, un important problème. Ce livre ne se lit pas comme les autres de la collection :

> « Ce livre m'a beaucoup plu. Il est intéressant et amusant. […] Il ressemble aux livres de la bibliothèque rose mais pourtant je n'ai encore jamais lu des livres écrits de cette façon. Les idées sont différentes, en lisant ce livre-ci j'ai ri davantage qu'en lisant les autres. Le livre est très drôle et les idées aussi et la façon dont c'est dit aussi ».

[23] Fiches techniques, dossiers de mise en fabrication 1956-1970, Fonds Hachette, S14C47B3, IMEC.

[24] Grille de lecture, reproduite dans Guérard, Françoise ; Soriano, Marc (1956), « Le point de vue des éditeurs », *op. cit.*, p. 39.

[25] Fiches techniques, notices de publication, 1958-1967, Fonds Hachette, S14C48B1, IMEC.

[26] Voir Heldner, Christina (1992), « Une anarchiste en camisole de force. Fifi Brindacier ou la métamorphose française de Pippi Långstrump », *Revue des livres pour enfants*, No 145, p. 65-71 ; Heywood, Sophie (2015), « *Pippi Longstocking*, Juvenile Delinquent ? », *op. cit.* ; François, Cyrille (2019), « Pippi Långstrump et la France : une conquête par étapes », *Nordiques*, No 38, p. 44-57, doi : 10.4000/nordiques.290.

[27] Tous les rapports cités ici se trouvent dans les Dossiers de mise en fabrication, Fonds Hachette, S14C36B6, IMEC. Cyrille François, dans l'article cité ci-dessus, a effectué une comparaison méticuleuse des différentes éditions de Fifi chez Hachette.

[28] Lindgren, Astrid (1951), *Mademoiselle Brindacier*, traduction de Marie Loewegren, illustrations de Mixi-Bérel, Hachette, Coll. « Bibliothèque rose », Paris ; Lindgren, Astrid (1953), *La Princesse de Couricoura*, traduction de Marie Loewegren, illustrations de Marianne Clouzot, Hachette, Coll. « Bibliothèque rose », Paris.

Published in : GLINOER, Anthony (dir.), *Les maisons d'édition francophones au prisme de leurs archives*, Editions des archives contemporaines, ISBN : 9782813004130, doi : 10.17184/eac.9782813004130

Le comité de 1960, même s'il semble apprécier l'œuvre, consulte d'autres enfants, doutant de son attrait pour le grand public. Le deuxième lecteur s'inquiète :

> « L'humour est une forme de comique qui semble ne s'adresser qu'à un public restreint. Et celui-ci a semblé passer par-dessus la tête des jeunes lecteurs auxquels l'ouvrage a été lu. Ce genre de plaisanterie "Qu'une vache prenne un sandwich aux sardines quand il y en a un au jambon, c'est une chose que je n'arriverai jamais à comprendre" les déconcerte. Après tout, Fifi tient bien un poney à bout de bras, les Argentins jouent aux billes avec des grains de café etc etc… Pourquoi cette vache ne mangerait-elle pas des sandwiches ? »

La conclusion du directeur littéraire est en parfait accord avec son équipe : « Dans ce récit, les faits sont juxtaposés, s'enchaînent parfois, mais aucun lien affectif ne vient en adoucir les contours, conférant aussi à l'ouvrage un caractère assez particulier ». Le deuxième lecteur (lui-même auteur et traducteur prolifique pour les collections Hachette) propose la solution suivante :

> « Avec "Mademoiselle Brindacier" et "La Princesse C" il me semble qu'on peut faire un seul volume de 35 000 à 40 000 mots. Ce travail est d'autant plus réalisable qu'il ne s'agit pas d'une histoire suivie, mais de chapitres assez indépendants les uns des autres, et dont certains même (d'un volume à l'autre) font presque double emploi […] Quelques coupures sont nécessaires çà et là, un certain rajeunissement du style, du vocabulaire, la suppression de certains effets (les pataquès de Fifi), de quelques allusions (au Congo belge par exemple), d'insolences un peu trop poussées ».

La trilogie, qui avait été condensée en deux ouvrages pour les premières éditions françaises, est encore réduite pour les volumes de 1962 avec d'importantes coupures et remaniements selon les recommandations des lecteurs[29].

Au fur et à mesure que les collections se développent, ce sont les grands succès du *Club des cinq* d'Enid Blyton dans la Rose et de la série *Alice* dans la Verte qui donnent aux lecteurs un indicateur pour mesurer ce dynamisme si prisé. Par exemple, une lectrice rejette un récit d'enquête menée par deux filles, car « c'est un ouvrage gentil sans plus. Les grandes personnes, sympathiques, manquent un peu de ressort et d'énergie, les coupables ne sont pas très châtiés, les jeunes héroïnes sont de bonnes petites filles », et elle conclut qu'« aux enfants habitués maintenant aux aventures palpitantes du club des cinq, à celles, plus trépidantes encore, d'Alice, cette aventure paraîtra fade[30] ». Un autre lecteur refuse un manuscrit qu'il qualifie avec mépris de « pseudo

[29] Lindgren, Astrid (1962), *Fifi Brindacier*, traduction de Marie Loewegren, illustrations de Noëlle Lavaivre, Hachette, Coll. « Nouvelle Bibliothèque rose », Paris ; Lindgren, Astrid (1963), *Fifi princesse*, traduction de Marie Loewegren, illustrations de Noëlle Lavaivre, Hachette, Coll. « Nouvelle Bibliothèque rose », Paris. Pour une analyse détaillée des changements, voir François, Cyrille (2019), « Pippi Långstrump et la France : une conquête par étapes », *op. cit.*

[30] Comptes rendus de lecture 1945-1979, rapport daté du 22 mai 1963, Fonds Hachette, S14C15B2, IMEC.

Published in : GLINOER, Anthony (dir.), *Les maisons d'édition francophones au prisme de leurs archives*, Editions des archives contemporaines, ISBN : 9782813004130, doi : 10.17184/eac.9782813004130

Blyton » qui manque de dynamisme[31]. Leur interprétation de l'art de façonner un récit dynamique devient plus claire en étudiant le cas d'Enid Blyton. Même si les lecteurs du département la considéraient comme le type même d'auteur pour enfants grand public, dans le détail du traitement de ses manuscrits, une certaine ambivalence se fait jour dans les archives[32]. Au manuscrit de la traduction de *Five on Finniston Farm* (1960) [*Le club des cinq et le coffre aux merveilles* (1963)], la note sur la forme donne son approbation : « Le club, le château, le trésor, les paysans pauvres aux prises avec des Américains amateurs de vieux objets. Un peu enfantin, mais la [illisible] est bonne, le récit coule… un bon Blyton ». La mention « bon » révèle qu'ils considéraient qu'il pouvait y avoir de « mauvais » Blyton. Pierre Bonvallet, lui, n'était pas enthousiaste (ce qui en dit long, car il était le directeur chargé des textes étrangers). Son avis sur le manuscrit *Five Go to Demon's Rock* (1961) [*La boussole du club des cinq* (1963)] exprime bien ses réserves : « tout en restant dans la tradition des Blyton, en voici un d'une bonne qualité de texte français ». Souvent, l'équipe trouvait que sa composition manquait de rigueur, pour reprendre la phrase de Bonvallet à propos de *The Island of Adventure* (1944) [*Le mystère de l'île aux mouettes* (1964)][33]. Le correcteur demanda au traducteur de *The Rubadub Mystery* (1952) [*Le mystère de la roche percée* (1960)] de couper environ 600 lignes, car le lecteur se plaignait du récit dont l'action ne démarrait que vers la page 60. Ils ont fini par élaguer les dialogues entre les enfants et les personnages adultes[34].

Les lecteurs du début des années 1970 semblent très bien connaître les critères de la collection, et les énoncent avec beaucoup plus de facilité et de confiance que leurs confrères des décennies précédentes. Il serait tentant de dire que les normes de la collection s'étaient alors gravées dans le marbre, au lieu d'émaner de discussions et de débats d'idées. Les lecteurs introduisent souvent la binarité littéraire/commercial pour structurer leurs propos, dans lesquels on peut détecter une note de regret. Qualifier un manuscrit ou un roman de « littéraire » était une espèce de code pour « refus immédiat ». Dans un rapport de 1973, un lecteur résume son avis sur un manuscrit :

> « Des petites histoires sans drame, sans aventure… Du quotidien merveilleux, inracontable. C'est un texte magnifiquement écrit, ça sent le rythme juste et le français canadien (à peine), un poème en quelque sorte. Rien à voir avec ce qui se fait dans la Rose, tellement meilleur que ce serait presque sacrilège. À publier impérativement. (Je n'ai aucun espoir)[35] ».

La tyrannie des tirages se fait sentir dans cette évaluation de 1972 : « Il s'agit d'un roman "littéraire", et à ce titre, assez loin des préoccupations commerciales à grand tirage ». La lectrice explique qu'il s'agit d'une histoire d'amour avec un dénouement ambigu, « très bien écrit, impressionnant, le récit ne manque pas d'un certain charme.

[31] Comptes rendus de lecture 1945-1979, rapport daté 10 octobre 1973, Fonds Hachette, S14C15B2, IMEC.
[32] Tous les documents cités dans ce paragraphe se trouvent dans le Fonds Hachette, S14C27B4, 1955-1968, IMEC.
[33] Fiches techniques pour publication (1955-1965), Fonds Hachette, S14C30B4, IMEC. La coupure est dans le document original
[34] *Ibid.*
[35] Compte rendu de lecture 1945-1979, rapport daté du 29 avril 1973, Fonds Hachette, S14C15B2, IMEC.

Published in : GLINOER, Anthony (dir.), *Les maisons d'édition francophones au prisme de leurs archives*, Editions des archives contemporaines, ISBN : 9782813004130, doi : 10.17184/eac.9782813004130

Pourtant les personnages mis en scène sont trop différents, trop loin de la vie actuelle pour être les héros d'un roman à grand tirage[36] ». Il est instructif de comparer ce ton avec le langage employé dans des comptes rendus d'avant la modernisation, où des termes comme « littéraires », « poésie » et « qualité » sont utilisés dans un sens affirmatif, sortes d'aval à la publication. Les comptes rendus de lecture pour le roman de C.S. Lewis *Prince Caspian* (1951, édition française 1953) estiment qu'il s'agit d'un « livre de qualité que l'on peut acquérir sans arrière-pensée » ; le deuxième rapport est encore plus expansif :

> « Un ouvrage excellent, absolument remarquable dans la littérature enfantine actuelle par 1) La qualité et la richesse de l'imagination, poétique et symbolique. Les aventures sont passionnantes et belles 2) L'habileté du merveilleux, fantaisiste, riche de somptuosité, mais aussi d'émotion et de tendresse[37] ».

Passé le stade de création et de discussion, les dossiers d'archives des années 1960 et 1970 témoignent d'un certain mépris pour le positionnement de la maison.

3 « Qui est le salaud qui a touché à mon texte ? » De nouvelles pratiques de travail

La dépendance croissante à l'égard des livres en série, et la standardisation bureaucratisée du département pour conformer ce contenu aux normes des collections, transforment les conditions et méthodes de travail. Que l'avènement de la culture sérielle dans l'édition ait planté un clou supplémentaire dans le cercueil de la construction romantique de l'auteur au singulier est bien documenté[38]. Or l'étude, dans les documents d'archives, du rôle des « petites mains » dans l'édition de masse force également à reconsidérer l'usage répandu de substantifs comme « éditeur » et « traducteur » au singulier dans l'histoire littéraire. Dans la fabrique de fiction du département jeunesse, les nouvelles pratiques de travail étaient surtout collectives et collaboratives. Cela pouvait alimenter la créativité, ou rendre le travail de bureau plus intéressant. Mais ces pratiques avaient aussi quelque chose de déconcertant, elles étaient contraires aux attentes de beaucoup de collaborateurs.

Les dossiers Blyton contiennent une série de lettres écrites par une traductrice qui exprime sa frustration croissante à l'égard des étapes de correction répétées qu'elle doit suivre pour faire du Blyton un texte acceptable et coloré pour Hachette :

> « C'était absolument injuste, *quite quite unfair* de me renvoyer m/ms bourré de corrections dont la plupart étaient niaises, injustes, erronées, impropres. Si vs avez des correcteurs incapables de corriger, vs n'avez pas

[36] Compte rendu de lecture 1945-1979, rapport daté du 18 septembre 1972, Fonds Hachette, S14C15B2, IMEC.

[37] Dossiers de mise en fabrication, dossier *Prince Caspian*, rapports du 14 décembre 1951, Fonds Hachette, S14C36B6, IMEC.

[38] Voir par exemple Letourneux, Matthieu (2017), *Fictions à la chaîne. Littératures sérielles et culture médiatique*, Seuil, Paris.

Published in : GLINOER, Anthony (dir.), *Les maisons d'édition francophones au prisme de leurs archives*, Editions des archives contemporaines, ISBN : 9782813004130, doi : 10.17184/eac.9782813004130

> à m'en faire supporter les conséquences. […] Cette cataracte de béquets ne rimait à rien, pratiquement…
>
> Le béquet ! Il me paralyse depuis lgtps. Je ne suis plus capable d'être désinvolte et assurée. Il a pris l'apparence d'une de ces horribles petites créatures démoniaques qui se trouvent dans les tablx de J. Bosch. Et je me fais l'effet d'être retournée au pénible âge de 8-12 ans qd je confectionnais péniblement des compositions pr des maîtresses d'école bornées en souffrant le martyre par crainte de ne pas y mettre exactement ce qui allait leur plaire[39] ».

Lors de mes entretiens avec d'anciennes membres du comité de lecture, celles-ci se sont souvenues avec bonheur du processus créatif qu'exigeait la traduction en série. Selon Mme J., traduire Blyton était très agréable, plus que de traduire un « très bon auteur » comme Jack London, car pour les *Oui-Oui* elle pouvait « broder » à son gré, en inventant des passages entiers, ou en ajoutant des dialogues[40]. Pour Mme S. : « On était très très portés sur le détail, et ce côté pinailleur ça m'allait[41] ». Or, cette lettre, écrite sur le vif, visiblement après la réception d'une liste interminable de corrections à faire, donne aussi un aperçu de ce qui pouvait être une tâche plutôt frustrante :

> « Le *Ragamuffin* m'a donné plus de mal que n'importe quel autre Blyton. Elle l'a vraiment bâclé ! Vu de près, c'est plein de contresens, de répétitions, de chausse-trappes, d'illogismes, de manques… Il y a des pages et des pages que j'ai dû *inventer*, refaire, redresser, raccorder, désherber, expliquer… J'ai conscience d'avoir fait de mon mieux. […] Il est possible que d'autres, à la mentalité plus ripolinée, trouvent d'emblée l'expression bien inodore qui convient à vos textes[42] ».

Même si les corrections et remaniements extensifs des manuscrits d'Enid Blyton étaient très courants, cette traductrice les perçoit comme une dévaluation de son travail :

> « J'ai vaguement parcouru le *Ring O'Bells M.* en le confrontant avec le texte français… Moi qui ai sué sang et eau pour rester aussi fidèle que possible à l'original, je vais en prendre à mon aise dorénavant !!! Le traducteur n'a rien respecté du tout ! Il — ou elle — a fabriqué qqch qui ne suit guère le courant des événements blytoniens ! Ce n'est donc pas Blyton qui a ce succès formidable[43] ».

[39] Fiches techniques pour publication (1955-1965), dossier *Le mystère des voleurs volés*, lettre à Pierre Bonvallet datée du 8 mars 1962, Fonds Hachette, S14C30B4, IMEC.
[40] Entretien avec Mme J., *op. cit.*
[41] Entretien avec Mme S., *op. cit.*
[42] Lettre à Pierre Bonvallet datée du 8 mars 1962, Fonds Hachette, S14C30B4, IMEC.
[43] Lettre à Pierre Bonvallet non datée, Fonds Hachette, S14C30B4, IMEC.

Published in : GLINOER, Anthony (dir.), *Les maisons d'édition francophones au prisme de leurs archives*, Editions des archives contemporaines, ISBN : 9782813004130, doi : 10.17184/eac.9782813004130

Cette correspondance constitue une rare trace matérielle de ce qui était néanmoins une réponse émotive naturelle à un processus qui pouvait être brutal pour les créateurs de contenu. Comme se souvient Mme S. :

> « Alors quelquefois on modifiait… modifiait même la construction de l'ouvrage… oui ! par exemple vous savez on disait tel chapitre serait mieux avant celui-là enfin on refaisait souvent les… c'était souvent très drôle parce qu'ils venaient souvent au bureau et ils disaient… qui est le salaud qui a touché à mon texte[44] ? »

Cette désinvolture avec laquelle les éditeurs traitaient les manuscrits, nous l'avons déjà vue dans le cas des œuvres d'Enid Blyton et d'Astrid Lindgren. La célèbre auteure anglaise ne s'intéressait pas beaucoup aux étrangers ni à ce qu'ils faisaient avec ses livres[45]. Lindgren, quant à elle, en découvrant les changements drastiques qu'avaient subis les *Pippi* en français, fit un scandale et exigea qu'une nouvelle traduction fût produite[46]. Pour les auteurs français de séries originales, toute notion de propriété auctoriale était écartée. Dans le système Hachette, les auteurs étaient responsables de « leur » série[47]. Les délais pour produire le nombre de manuscrits nécessaires à la stimulation de la consommation étaient très serrés, de sorte que les manuscrits étaient souvent bâclés, les écrivains n'ayant pas le temps de les peaufiner. Et les éditeurs préféraient confier ce travail de relecture au comité pour s'assurer que les livres soient conformes aux normes des collections. L'aplatissement de la hiérarchie littéraire que cela impliquait allait jusqu'à considérer les membres de l'équipe comme des cocréateurs. Un des éditeurs recommandait, par exemple, à un *rewriter* de se faire davantage confiance, et de modifier beaucoup plus radicalement le manuscrit à sa charge : « Mme L n'a qu'à se laisser aller. Puisqu'elle écrit elle-même d'une façon vive et vivante, elle doit être capable d'ajouter à ce roman une certaine fantaisie qui lui manque totalement[48] ». Tous ces exemples portent à croire que les interventions éditoriales sur les textes étaient inhabituelles, et souvent contraires aux attentes professionnelles des employés et des auteurs. Ils indiquent surtout que, dans la fabrique de la fiction, les noms de l'auteur et du traducteur (lorsque reconnu, ce qui n'était pas souvent le cas) présents sur la couverture ne désignaient plus réellement les créateurs. Le nom de l'auteur servait plutôt de marque pour la série, effaçant ainsi les contributions de nombre de créateurs.

Avec ce changement venait aussi la question des nouvelles formes d'exploitation du travail créatif. La profession de prête-plume n'avait certes rien de nouveau, mais,

[44] Entretien avec Mme S., *op. cit.*

[45] Voir Stoney, Barbara (2011)textitEnid Blyton : The Biography, History Press, Stroud, [1974], chap. 11.

[46] L'article de Christina Heldner (« Une anarchiste en camisole de force », *op. cit.*) a attiré l'attention de Lindgren sur le problème ; Hartje, Hans (2009), « Pippi Långstrump ou l'enfant terrible…ment variable », communication lors du colloque « Le récit pour la jeunesse et ses transpositions, adaptations et traductions », Université du Maine, 25-26 juin 2009, http://ressources.univ-lemans.fr/AccesLibre/PRN/publije/Vol1/pdf/4.1.Hartje_09.pdf ; Térouanne, Cécile (2007), « Hachette et l'édition d'Astrid Lindgren en France », *La revue des livres pour enfants*, No 238, p. 130-131.

[47] Ce système est à comparer avec celui du Stratemeyer Syndicate, analysé par Ernie Kelley (1988) dans ces deux articles : « Inside the Stratemeyer Syndicate, Part I », *Yellowback Library*, No 52, p. 5-11, et « Part II », *Yellowback Library*, No 54, p. 5-12.

[48] Dossiers de mise en fabrication, note sur manuscrit, 29 octobre 1969, Fonds Hachette, S14C29B4, IMEC.

Published in : GLINOER, Anthony (dir.), *Les maisons d'édition francophones au prisme de leurs archives*, Editions des archives contemporaines, ISBN : 9782813004130, doi : 10.17184/eac.9782813004130

comme nous venons de le voir, l'échelle industrielle de production avait transformé les rythmes de travail. D'autant plus que le cantonnement de la main-d'œuvre féminine dans ce domaine et celui du secrétariat était un phénomène très marqué chez Hachette durant cette période. Souvent, ce genre de travail permettait de gravir les échelons : aux hommes (bon nombre des éditeurs masculins du département jeunesse ont commencé ainsi leur carrière chez Hachette), mais aussi aux femmes : Magdeleine du Genestoux, auteure et assistante éditoriale dans l'entre-deux-guerres, a assumé la direction de la section jeunesse chez Hachette, ce qui se voyait également dans d'autres maisons d'édition, comme Penguin, en Angleterre, où l'on trouve plusieurs exemples de femmes qui sont passées de secrétaires à éditrices ou cadres *via* cette route[49]. Cependant, à l'ère moderne des gros tirages et de la gestion de machines, les directeurs de collection et les directeurs littéraires du département jeunesse de Hachette étaient tous des hommes. Ce n'est que dans les années 1970 qu'une femme a été nommée directrice de collection, alors que le département cherchait à renouveler son offre face à la rude concurrence d'une nouvelle avant-garde, et surtout à l'ouverture d'un département jeunesse chez Gallimard[50]. Si les archives ne disent rien des frustrations des femmes siégeant au comité de lecture dans les années 1950 et 1960, Mme S., elle, est très claire sur ce point. Alors qu'elle était diplômée et parlait l'anglais, elle se voyait dépassée en ancienneté et en salaire par des hommes qui n'avaient pas toujours autant de qualifications. « Et quand j'en ai parlé à mon chef, je lui ai dit "ce n'est pas très juste", alors il m'a dit : "on ne peut quand même pas donner le même salaire à un homme qui a une famille qu'à une femme dont c'est le salaire d'appoint"[51] ». Le travail de « petite main » de l'édition lui permettait de doubler son salaire. Mais pas plus.

4 Conclusion

C'est sur la chaîne de production que les employés de la maison donnaient forme et sens à la vision éditoriale du livre pour enfants « moderne » dans une société de consommation. Les archives révèlent l'importance de la discussion et de la collaboration dans le développement d'une notion commune du livre pour enfants chez Hachette. Elles donnent aussi une idée de l'impact de ces changements radicaux sur la production créative. Le travail de création littéraire en équipe, nourrie par des discussions et des débats, a vraisemblablement été une nouveauté enthousiasmante et une expérience souvent vivifiante et stimulante. Mais l'enthousiasme des débuts s'est dissipé, et s'est éventuellement figé en un regret, voire un désenchantement. Les nouvelles pratiques de production en série ont surtout décontenancé certains auteurs et ouvriers de la chaîne de production. Les notions d'auctorialité, d'authenticité et de propriété ont été transformées. Derrière les couvertures uniformes de ces livres se cache une réalité humaine beaucoup plus complexe et désordonnée.

[49] Voir Lyons, Rebecca E. (2021), « *Thanks for Penguin : Women, Invisible Labour and Publishing in the Mid-Twentieth Century* », *in* Dresvina, Juliana, *Thanks for Typing*, *op. cit.*, p. 50-60.

[50] Voir l'étude de marché par les services commerciaux : Market Studies, 18 décembre 1967, Fonds Hachette, S14C156B3, IMEC ; et Heywood, Sophie (2018), « The Publishers' Spring ? May'68 and the "Radical Revolution" in French Children's Books », *Jahrbuch der Gesellschaft für Kinder- und Jugendliteraturforschung 2018*, doi : 10.23795/JahrbuchGKJF2018-heywood.

[51] Entretien avec Mme S., *op. cit.*

Published in : GLINOER, Anthony (dir.), *Les maisons d'édition francophones au prisme de leurs archives*, Editions des archives contemporaines, ISBN : 9782813004130, doi : 10.17184/eac.9782813004130

Bibliographie

Sources

Archambault, Jeanne (1969), « Département des éditions pour la jeunesse », *Hachette Bulletin*, No 3, p. 9-14.

Entretien avec Mme J., traductrice chez Hachette des années 1960 aux années 90, 1er octobre 2013, Paris.

Entretien avec Mme S., assistante de Louis Mirman entre 1955-1967, 1er mai 2014, Paris.

Fonds Hachette, Institut Mémoires de l'édition contemporaine, Paris.

Ouvrages et articles

Battershill, Claire ; Southworth, Helen ; Staveley, Alice A. ; Widner, Michael ; Willson Gordon, Elizabeth ; Wilson, Nicola (dir.) (2017), *Scholarly Adventures in Digital Humanities : The Making of the Modernist Archives Publishing Project*, Palgrave, Londres.

Dresvina, Juliana (dir.) (2021), *Thanks for Typing : Remembering Forgotten Women in History*, Bloomsbury, Londres.

Fouché, Pascal (dir.) (1998), *L'édition française depuis 1945*, Éditions du Cercle de la Librairie, Paris.

François, Cyrille (2019), « Pippi Långstrump et la France : une conquête par étapes », *Nordiques*, No 38, p. 44-57, doi : 10.4000/nordiques.290.

Guérard, Françoise ; Soriano, Marc (1956), « Le point de vue des éditeurs », *Enfance*, vol. 9, No 3, « Les livres pour enfants », p. 10-51.

Hartje, Hans (2009), « Pippi Långstrump ou l'enfant terrible…ment variable », communication lors du colloque « Le récit pour la jeunesse et ses transpositions, adaptations et traductions », Université du Maine, 25-26 juin 2009, http://ressources.univ-lemans.fr/AccesLibre/PRN/publije/Vol1/pdf/4.1.Hartje_09.pdf.

Heldner, Christina (1992), « Une anarchiste en camisole de force. Fifi Brindacier ou la métamorphose française de Pippi Långstrump », *Revue des livres pour enfants*, No 145, p. 65-71.

Heywood, Sophie (2018), « The Publishers' Spring ? May 68 and the "Radical Revolution" in French Children's Books », *Jahrbuch der Gesellschaft für Kinder- und Jugendliteraturforschung 2018*, doi:~10.23795/JahrbuchGKJF2018-heywood.

Heywood, Sophie (2015), « *Pippi Longstocking*, Juvenile Delinquent ? Hachette, Self-Censorship and the Moral Reconstruction of Postwar France », *Itinéraires*, No 2, doi : 10.4000/itineraires.2903.

Kelley, Ernie (1988), « Inside the Stratemeyer Syndicate, Part I », *Yellowback Library*, No 52, p. 5-11, et « Part II », *Yellowback Library*, No 54, p. 5-12.

Letourneux, Matthieu (2017), *Fictions à la chaîne. Littératures sérielles et culture médiatique*, Seuil, Paris.

Lévêque, Mathilde (2020), « La littérature pour la jeunesse : histoire, traductions, réflexions », Dossier pour l'obtention de l'habilitation à diriger des recherches, vol. 2, Université d'Angers.

Marcus, Leonard S. (2008), *Minders of Make-Believe : Idealists, Entrepreneurs, and the Shaping of American Children's Literature*, Houghton Mifflin, Boston, New York.

Mistler, Jean (1964), *La librairie Hachette de 1826 à nos jours*, Hachette, Paris.

Mollier, Jean-Yves (2015), *Hachette : le géant aux ailes brisées*, Les Éditions de l'Atelier, Paris.

Pearson, Lucy (2013), *The Making of Modern Children's Literature in Britain : Publishing and Criticism in the 1960s and 1970s*, Ashgate, Farnham.

Pickford, Susan (2019), « Professionnalisation de la traduction », *in* Chevrel, Yves ; Masson, Jean-Yves (dir.), *Histoire de la traduction en langue française*, vol. 5, Verdier, Paris.

Piquard, Michèle (2004), *L'édition pour la jeunesse en France de 1945 à 1980*, préface de Jean-Yves Mollier, Presses de l'ENSSIB, Villeurbanne.

Piquard, Michèle (2003), « La loi du 16 juillet 1949 et la production de livres et albums pour la jeunesse », *La Licorne*, No 65, p. 219-235.

Published in : GLINOER, Anthony (dir.), *Les maisons d'édition francophones au prisme de leurs archives*, Editions des archives contemporaines, ISBN : 9782813004130, doi : 10.17184/eac.9782813004130

Renonciat, Annie (1997), *Les livres d'enfance et de jeunesse dans les années vingt (1919-1931) : années charnières, années pionnières,* thèse de doctorat en Histoire et sémiologie du texte et de l'image, Université Paris-Diderot, Paris.

Stoney, Barbara (2011), *Enid Blyton : The biography*, History Press, Stroud, [1974].

Térouanne, Cécile (2007), « Hachette et l'édition d'Astrid Lindgren en France », *La revue des livres pour enfants*, No 238, p. 130-131.

Published in : GLINOER, Anthony (dir.), *Les maisons d'édition francophones au prisme de leurs archives*, Editions des archives contemporaines, ISBN : 9782813004130, doi : 10.17184/eac.9782813004130