

Université Paris 7 Denis Diderot
U.F.R. Lettres, Arts et Cinéma

Thèse en vue de l'obtention du diplôme de master

Directeur de recherche : Annie Renonciat

Alain Saint-Ogan et l'univers culturel de l'enfance

Julien Baudry

2010

Remerciements

Je souhaite avant tout exprimer ma gratitude envers Annie Renonciat qui a attentivement suivi ce travail de recherche et a su se montrer disponible pour m'aiguiller et me conseiller avec justesse. Doit également être remerciée Elisabeth Parinet qui a su me faire confiance et me guider dans l'orientation de mon sujet, et m'a prodigué des conseils nécessaires au début comme à la fin de mon parcours sur les traces d'Alain Saint-Ogan.

Je remercie de même Catherine Ternaux, et à travers elle l'équipe du centre de documentation de la Cité Internationale de la Bande Dessinée et de l'Image d'Angoulême, qui m'a toujours réservé un agréable accueil et m'a aidé dans mes recherches. Je tiens enfin à remercier Harry Morgan et Thierry Groensteen qui m'ont éclairé, chacun de leur côté, de leur savoir.

Pour leurs encouragements et leur indispensable soutien, merci à Sandrine, à mes parents et à mes amis.

Introduction

Lorsqu'en mai 1925 Alain Saint-Ogan envoie à *Dimanche-Illustré* les premières planches de la série *Zig et Puce*, sans doute n'imagine-t-il pas l'immense notoriété que lui apporteront, auprès du jeune public, ses deux enfants de papier et leur compagnon le pingouin Alfred. Sans doute n'imagine-t-il pas qu'il joue ici un tournant essentiel de sa carrière de dessinateur qui annonce la transformation du jeune dessinateur humoriste en un auteur phare de la culture enfantine de l'entre-deux-guerres. Sans doute n'imagine-t-il pas, enfin, que, quarante ans plus tard, des érudits nostalgiques feront de lui le « père » français d'un nouveau registre de la création graphique qui ne s'appelle pas encore la bande dessinée, au point de donner le nom d'un de ses héros aux premières récompenses de la discipline en question¹.

Il est parfaitement admis que Saint-Ogan est, pour l'histoire de la bande dessinée, un dessinateur important, fondateur à bien des égards, même s'il est inutile d'aller jusqu'à lui en attribuer la paternité. L'une des clés du statut particulier dont il bénéficie se trouve dans le succès de *Zig et Puce* et l'écho constamment donné à la série dans les décennies qui ont suivi². Une autre clé tient au fait, presque mythique, quoique connu et prouvé, qu'il ait encouragé et inspiré à ses débuts le jeune Hergé, créateur de *Tintin*. Nous ajoutons pour notre part une troisième clé qui nous semble tout aussi importante. Il est né en 1895 et son succès, dès la fin des années 1920, est rapide par rapport à celui de ses collègues dessinateurs de la même génération qui, eux, durent souvent attendre les années 1940 avant de se faire une place sur le marché de l'histoire en images. Saint-Ogan se trouve à une période stratégique dans l'histoire de la bande dessinée, entre les anciens auteurs des histoires en images du début du siècle et l'émergence d'une importante génération de dessinateurs français et belges actifs à partir des années 1940. Il cotoie à cette place Hergé, une fois de plus. Rappelons en effet qu'à la fin des années 1920, le vénérable Christophe anime encore occasionnellement le sapeur Camember et la Famille Fenouillard, Rabier connaît un succès constant grâce au canard Gédéon, Louis Forton crée *Bibi Fricotin* et Pinchon imagine toujours de nouveaux personnages en marge de *Bécassine*³.

La place centrale que Saint-Ogan occupe dans l'histoire de la bande dessinée permet à l'historien qui se penche sur sa carrière au début du XXI^e siècle de disposer d'une bibliographie bien plus importante que celle d'autres auteurs qui lui sont contemporains⁴. L'historiographie d'Alain Saint-Ogan est indissociable de l'émergence du mouvement bédéphilique dans les années 1960, mouvement qui voit des amateurs nostalgiques de leur enfance se réunir pour revaloriser la bande dessinée et perpétuer sa mémoire⁵. Une première mention historique de l'oeuvre de Saint-Ogan est faite dans la série d'articles « La bande dessinée est-elle un art ? » du critique du cinéma Claude Beylie dans *Lettres et médecins* en septembre 1964. Le moment est idéal : Alain Saint-Ogan vient tout juste, un an auparavant, de passer le relais (et les droits) de sa série *Zig et Puce* au dessinateur Greg, mettant ainsi un terme définitif à sa carrière de dessinateur pour enfants. Il entre de cette manière dans une dernière phase qui le voit acquérir ce statut mythique de fondateur de la bande dessinée française auprès des amateurs érudits, premiers historiens de la bande dessinée. Les liens entre Saint-Ogan et le mouvement bédéphilique sont concrets : déjà, en 1964, Claude Beylie signale dans son article avoir contacté Saint-Ogan qui « [lui] a fait l'honneur d'approuver

¹Les prix remis au festival de la bande dessinée d'Angoulême s'appellent des « Alfred » de 1974 à 1988.

²Jusqu'à nos jours : Glénat a réédité la série *Zig et Puce* dans les années 1990 et elle est facilement accessible en librairie.

³Forton meurt en 1934, Rabier en 1939, Christophe en 1945, Pinchon en 1953. Pour cela aussi les années 1940 constituent un véritable renouvellement générationnel.

⁴Bien peu d'études traitent dans le détail d'Etienne Le Rallic, Raymond Cazanave, Mat, Jean Trubert, et même d'Edmond-François Calvo.

⁵Sur l'histoire de ces mouvements, se rapporter au chapitre cinq de GROENSTEEN (Thierry), *Un objet culturel non-identifié*, éditions de l'An 2, 2006, p.99 à 129.

les grandes lignes de [son] historique et de [son] esthétique de la bande dessinée. »⁶. Par la suite, Saint-Ogan est sollicité par les membres de la SOCERLID. Rappelons ici que cette association a été fondée en 1964 par des dissidents du CELEG⁷, première grande association bédéphilique française. Contrairement à son aîné le CELEG, principalement tourné vers la production américaine de « l'âge d'or » des années 1930, la SOCERLID s'intéresse également à la production européenne contemporaine et passée. Sa revue *Phénix*, publiée de 1966 à 1977, est alors la revue d'histoire et d'esthétique de la bande dessinée la plus dynamique. Saint-Ogan est donc pour eux un auteur important : leur conception de la bande dessinée est basée sur le critère de la bulle et sur le mythe d'une naissance américaine ; Saint-Ogan devient naturellement celui par qui les formes américaines viennent bouleverser les vieux principes français de l'histoire en images. L'équipe de la SOCERLID assure le souvenir de l'oeuvre de Saint-Ogan, et cela par l'intégration directe du dessinateur à leurs études et réunions. A bien des égards, il est en effet un auteur idéal : personnalité phare des années 1930, de cet « âge d'or » de la bande dessinée, il ne dessine plus et peut donc être fréquemment sollicité pour donner son avis, à la manière d'un observateur désormais neutre. Entre 1964 et 1974, année de la mort de Saint-Ogan, de nombreuses études et expositions vont être consacrées au dessinateur emblématique d'une discipline artistique en pleine recherche de légitimité dont il est la figure vivante et, qui plus est française. La plupart ont pour origine la SOCERLID, mais, par contamination, Saint-Ogan est également contacté par d'autres associations de promotion de la bande dessinée nées dans la foulée. Citons ici les événements les plus importants. Saint-Ogan est présent dès le premier numéro de la revue *Phénix* en 1966, en tant qu'introducteur de la science-fiction dans la bande dessinée française et son histoire, inédite en album, *le Rayon mystérieux* est réédité dans cette même revue, trente ans après sa première parution dans *Cadet-Revue*. L'oeuvre de Saint-Ogan est montrée lors de la première exposition consacrée à la bande dessinée, *Bande dessinée et figuration narrative*, au musée des Arts Décoratifs en 1967, organisée par la SOCERLID. Dans *Phénix*, toujours, un numéro spécial est consacré à Saint-Ogan en 1969 à la suite d'une interview qu'il donne lors d'une conférence de la Société Française des Bandes Dessinées, liée à la SOCERLID, dont le bulletin annuel s'appelle justement *Alfred*. L'année 1974 consacre d'ailleurs définitivement la figure d'Alain Saint-Ogan auprès des amateurs de bande dessinée : une anthologie-hommage lui est consacrée sous le titre *Zig et Puce au XXI^e siècle* et il est président d'honneur du premier festival de bande dessinée d'Angoulême. Sa série principale *Zig et Puce* est en cours de réédition par Stock. Bien qu'il ait abandonné depuis dix ans le métier, ce dernier sursaut permet à Saint-Ogan de mourir en pleine gloire.

Dès lors, Saint-Ogan est cité dans les nombreuses anthologies, dictionnaires, encyclopédies, panoramas, consacrés à la bande dessinée. Rituellement, les revues érudites de collectionneurs qui prennent la suite de *Phénix* ne manquent jamais d'évoquer la figure tutélaire de Saint-Ogan⁸.

Mais l'historien ne se situe pas dans le mythe et la nostalgie érudite et se doit d'avoir une vision plus large des choses. Les évolutions des connaissances en matière d'histoire de la bande dessinée durant les quinze dernières années ont considérablement élargi le champ d'action de l'historien qui s'attaque à ce domaine. On pense, par exemple, aux travaux de Thierry Crépin qui replacent la bande dessinée dans le contexte éditorial de la presse pour enfants, ou aux recherches sur les évolutions de la discipline au XIX^e siècle, que l'ouvrage récemment paru de Thierry Smolderen, *Naissances de la bande dessinée* enrichit encore par des apports venus de l'histoire littéraire. Historiens de la presse, de la littérature, de l'image pour enfants, intègrent la bande dessinée à leurs réflexions. La synthèse historique de Thierry Groensteen, *Astérix, Barbarella et cie*⁹, s'attache ainsi à définir, dans la mesure des connaissances actuelles, les conditions tant éditoriales qu'esthétiques de la production d'histoires en images. Il est remarquable de constater que le même Thierry Groensteen, l'un des auteurs à qui l'on doit un renouvellement bienvenu dans l'étude de la discipline, tant historique qu'esthétique, s'est, à la manière des spécialistes érudits de la SOCERLID, intéressé à Alain Saint-Ogan, aidé en cela par Harry Morgan¹⁰.

⁶BEYLIE (Claude), « La bande dessinée est-elle un art. Chapitre IV. », *Lettres et médecins*, septembre 1964, p.13.

⁷Respectivement : Société civile d'études et de recherches des littératures dessinées et Centre d'études des littératures d'expression graphique. On retrouve dans les fondateurs de la SOCERLID Claude Moliterni, Pierre Couperie, Edouard François, Proto Destefanis et Maurice Horn.

⁸Dominique Petitfaux devient le spécialiste de Saint-Ogan dans la revue *Le Collectionneur de bandes dessinées* dans les années 1980-1990 et en dresse une exhaustive bibliographie dans le n°77 de l'été 1995.

⁹Somogy, 2000, Rééditée en septembre 2009 dans le catalogue du musée de la bande dessinée d'Angoulême, *La Bande dessinée, son histoire et ses maîtres*.

¹⁰Ainsi sont-ils les auteurs du dernier ouvrage de référence sur Alain Saint-Ogan, *L'Art d'Alain Saint-Ogan*, aux éditions de l'an 2, 2007.

Tous deux s'approprient intelligemment la figure du dessinateur : ils remettent en cause sa « paternité » de la bande dessinée française, sans pour autant négliger ses apports au genre et en lui rendant hommage. Groensteen est le directeur de l'exposition *Saint-Ogan l'enchanteur* qui a eu lieu en 1995 au musée de la bande dessinée d'Angoulême. Une façon habile de s'opposer à la précédente génération de spécialistes tout en la dépassant.

Il en sera de même pour nous : dans la droite ligne des travaux précédents, nous souhaitons élargir encore l'angle d'attaque de la carrière d'un dessinateur par ailleurs suffisamment connu. Saint-Ogan sera ici le point de départ d'une réflexion sur l'histoire et l'esthétique de la bande dessinée, vue sous l'angle de son inscription dans la culture pour enfants de l'entre-deux-guerres. Une vision plus ample que la seule histoire de la bande dessinée semble être la manière adéquate pour traiter, au XXI^e siècle, d'Alain Saint-Ogan. Il aurait en effet été non seulement inutile mais aussi injuste de ne considérer Saint-Ogan qu'à l'aune de la bande dessinée. Eric Leguèbe l'avait compris lorsqu'il fait publier en 1974 un recueil de dessins de presse intitulé *Alain Saint-Ogan dessinateur de presse*. Mais ce n'est pas le dessin de presse qui nous intéresse à présent : ce sujet sera amplement traité dans une thèse de l'École Nationale des Chartes pour l'obtention du diplôme d'archiviste-paléographe, thèse venant compléter ce master. Le travail que nous proposons ici est l'étude de la place d'Alain Saint-Ogan dans le domaine du dessin pour enfants et, plus largement, dans celui de la culture enfantine. Il nous paraît ainsi évident que vouloir écrire l'histoire de la bande dessinée sans tenir compte du contexte culturel et de son évolution est inutile et même dangereux : c'est considérer que la bande dessinée n'existe que pour elle-même et possède ses propres circuits de diffusion et de création.

Nous ne traiterons pas seulement dans ce travail d'histoire de la bande dessinée mais aussi de l'histoire du dessin pour enfants, au-delà de la distinction traditionnelle histoire en images/illustration qui opposerait une « bande dessinée » populaire de grande diffusion à un art du dessin pour enfants noble et raffiné. En effet, les chercheurs qui s'intéressent à l'image et à la littérature pour enfants négligent le plus souvent la bande dessinée et de ses éventuelles influences¹¹. Il est pourtant un fait établi que les histoires en images, publiées soit dans la presse, soit en album, sont partie intégrante de l'univers culturel de l'enfant dans la première moitié du XX^e siècle¹².

Par voie de conséquence, Saint-Ogan n'a pas réellement été étudié en tant que dessinateur pour enfants et en tant qu'acteur de la culture enfantine. Les spécialistes de la SOCERLID, dans leur volonté de rétablir le prestige de la bande dessinée, ne prenaient pas en compte cette donnée essentielle du public auquel s'adressait Saint-Ogan. Il est indispensable de ne pas considérer ses dessins isolément, mais de les mettre en perspective avec ses autres activités : Saint-Ogan a étendu ses collaborations à la presse pour enfants, à la radio, au cinéma d'animation, au récit pour enfants. Ce sera un autre aspect de notre étude que d'étudier la circulation tant des personnages de Saint-Ogan que de Saint-Ogan lui-même d'un médium à l'autre, en accord avec une vision multimédia de la culture enfantine, c'est-à-dire une culture où il existe des passerelles importantes d'un support de diffusion à l'autre.

Enfin, notre travail entend s'appuyer sur une rigueur historique qui prend en compte les évolutions récentes en matière d'histoire culturelle et en matière d'histoire de l'image. Nos deux guides méthodologiques dans ces domaines sont Pascal Ory, dans le premier cas, et Laurent Gervereau pour le second cas. Ory n'a bien sûr pas inventé l'histoire culturelle mais, dans son ouvrage *L'Aventure culturelle française, 1945-1989*¹³, il a contribué à en établir des méthodes d'analyse, fondées, entre autres choses, sur la prise en compte du contexte de production et des acteurs de la circulation des objets culturels. Quant à l'histoire de l'image, ses apports à l'histoire de la bande dessinée sont essentiels. Les méthodes conçues par Laurent Gervereau pour l'analyse de l'image ont permis non seulement de revaloriser l'usage de la source iconographique par l'historien, mais surtout son étude pour elle-même. Dans les actes du colloque *Quelle est la place des images en histoire ?*¹⁴, il est ainsi rappelé que l'image est le fruit d'une création et d'une pensée humaine, au même titre que le texte, et que l'objectif de l'historien est de reconstituer son élaboration et sa diffusion en prenant en compte aussi bien les éventuelles contraintes auxquelles

¹¹Claude-Anne Parmegiani, dans son ouvrage *Les Petits Français illustrés*, Cercle de la librairie, 1989, consacré à l'illustration du livre pour enfants, ne traite pas des dessinateurs de bande dessinée, dans une optique « artistique » du dessin pour enfants. De la même manière, l'exposition *Babar et cie* à la Bibliothèque nationale de France sur le livre pour enfants en 2008 n'accorde qu'un intérêt limité à l'album de bande dessinée.

¹²On doit toutefois citer l'exception d'Annie Renonciat qui a notamment participé à l'exposition *Maîtres de la bande dessinée européenne* à la Bibliothèque Nationale de France en 2001 et participé à l'exploration de la discipline au XIX^e siècle et au premier XX^e siècle.

¹³Flammarion, 1989.

¹⁴Ouvrage dirigé par Laurent Gervereau, Christian Delporte et Denis Maréchal, Nouveau Monde, 2006.

son auteur est soumis que la tradition dont elle est issue ou encore sa réception par le public. Il faut enfin rattacher notre étude aux avancées en matière d'histoire de l'image pour enfants, domaine surtout étudié par Annie Renonciat, du moins dans une vision globale qui prend en compte tout type de support visuel. Nous intéressent ici plus particulièrement une méthode qui, selon les nouveaux critères de l'histoire de l'image, cherche à reconstituer la circulation des images d'un support à l'autre ainsi qu'à inscrire l'image pour enfants dans un ensemble de normes et de traditions qui lui sont propres¹⁵. Une telle approche permet justement une meilleure intégration de la bande dessinée dans les problématiques de l'histoire de la culture de l'enfant.

Nous espérons ainsi que l'apport des méthodes et idées de l'histoire universitaire pourra être bénéfique à l'étude d'une discipline qui a non seulement été délaissée par les universitaires jusqu'au milieu des années 1990, mais dont les spécialistes ont eux-mêmes trop souvent méprisé le milieu universitaire. Il est nécessaire, au début du XXI^e siècle, de sortir d'un débat entre spécialistes amateurs et universitaires en prenant en compte les apports des deux groupes.

Notre hypothèse de départ est que, avant d'être un dessinateur de bande dessinée, Saint-Ogan est un créateur pour enfants. Or, la culture pour enfants (qui, ne l'oublions pas, est une culture créée par les adultes pour les enfants) est vaste et variée. Elle se construit au sein de contraintes, dont font partie les évolutions des représentations de l'enfant à une époque donnée, et les évolutions de la pédagogie. Il s'agira donc de distinguer la place que Saint-Ogan y occupe de 1925 à la fin des années 1950, c'est-à-dire dans sa principale période d'activité dans le domaine de l'enfance. Deux questions nous ont paru nécessaires pour élaborer notre réflexion. Quels réseaux culturels, artistiques, éditoriaux fréquente-t-il ? Quelle est sa vision de la culture enfantine, que ce soit dans ses discours et dans sa pratique ? Pour y répondre, nous avons opté pour deux approches originales (l'originalité de la méthode étant une condition à l'étude d'un auteur déjà bien connu). La première consistera à reconstituer le réseau de sociabilités dans lequel évolue Saint-Ogan : les éditeurs et auteurs qu'il fréquente, les cercles auxquels il se joint pour créer, les animateurs de la culture enfantine qui assurent la diffusion de ses héros. La seconde s'appuiera sur un ensemble d'interviews et de témoignages de Saint-Ogan lui-même sur son travail : elle tentera de reconstituer sa vision de l'enfance et de la culture enfantine, ses discours étant confrontés à sa production de dessins que nous aborderons alors. D'une manière générale, les données recueillies sur Alain Saint-Ogan seront éclairées par leur mise en perspective dans les débats et la création pour l'enfance de son temps. Le créateur n'est pas un être isolé de son époque, il est aussi le fruit de cette époque. Nous espérons compléter idéalement plus de quarante ans d'études sur Alain Saint-Ogan au moyen de cette indispensable mise en contexte.

¹⁵C'est notamment le propos du recueil dirigé par Annie Renonciat intitulé *L'image pour enfants, pratiques, normes et discours*, La Licorne, Poitiers, 2000.

Etat des sources

0.1 Sources d'archives

L'existence d'un important fonds d'archives sur Alain Saint-Ogan a été décisif pour le présent mémoire. En effet, la mise en ligne des cahiers d'Alain Saint-Ogan détenus par la Cité Internationale de la Bande Dessinée et de l'Image (anciennement Centre National de la Bande Dessinée et de l'Image) s'est faite en 2007, c'est-à-dire l'année qui a précédé le choix du sujet. Ces cahiers, donnés en 1990 par la Bibliothèque de l'Ecole des Arts Décoratifs de Paris, étaient connus des chercheurs mais n'avaient jamais fait l'objet d'un travail scientifique complet. Ils permettent d'avoir une vision d'ensemble, quasi exhaustive, de la carrière d'Alain Saint-Ogan qui y a conservé ce que l'on peut supposer être la totalité de ses travaux graphiques. Comme l'explique Thierry Groensteen qui a utilisé cette source pour *L'Art d'Alain Saint-Ogan*, elle n'est « pas toujours d'une grande facilité d'utilisation », notamment en raison de l'absence de datation voire d'identification totale des documents, mais aussi de la masse d'informations contenue. Nous remercions une fois de plus le centre de documentation du CIBDI qui a bien voulu nous procurer un inventaire sommaire qui nous a été utile à plusieurs reprises.

La présence de fonds disponibles gratuitement en ligne est un atout considérable pour un chercheur et le travail du CIBDI et de l'entreprise Arkhénium doit à cet égard être salué; depuis 2007, d'autres documents sont venus rejoindre les cahiers de Saint-Ogan. Leur numérisation est précisée dans la bibliographie d'Alain Saint-Ogan qui suit l'état des sources.

Aux cahiers du CIBDI, source principale, sont venus s'ajouter quelques archives complémentaires qui viennent combler certaines lacunes des cahiers.

0.1.1 Cité Internationale de la Bande Dessinée et de l'Image

FA-m-03306 à FA-m-03387 : 82 cahiers manuscrits d'Alain Saint-Ogan, numérotés de 1 à 80 et de I à II. Consultables et téléchargeables à l'adresse suivante : http://collections.citebd.org/saint_ogan/www/fonds.php

0.1.2 Archives Nationales : Centre d'accueil et de recherche des archives nationales - Paris (AN)

F⁴¹ 269 : Service de la Propagande du régime de Vichy; relations entre le secrétariat d'Etat à l'Information et le journal *Benjamin*.

F⁴¹ 293 : Service de la Propagande du régime de Vichy; propagande à destination de la jeunesse, commandes aux auteurs.

0.1.3 Archives Nationales : Centre des archives contemporaines - Fontainebleau (CAC)

19900208-1 et 2 : Procès-verbaux de la commission des sous-commissions de surveillance et de contrôle des publications destinées à l'enfance (1949-1958) (ministère de la Jeunesse et des Sports)

0.1.4 Bibliothèque nationale de France - département des Arts du Spectacle (BnF-Arts du spectacle)

8- RF- 84738 à 84756 : Documentation concernant le Théâtre du Petit Monde, 1921-1939 (programmes, affiches, revue de presse...).

0.1.5 Institut mémoire de l'édition contemporaine (IMEC)

Le fonds Hachette (cote HAC) conserve quelques documents préparatoires (maquettes, gouaches, découpages...) de travaux de Saint-Ogan. Nous indiquons ici l'ancienne cote IMEC qui nous a servi à nous repérer dans le fonds Hachette :

S26 - C2 : maquette de la couverture et découpage de *Prosper et le monstre marin*, 1934

S26 - C113 : encres et aquarelles pour *Les exploits de Bourricot* de Yvonne de Coppet, 1927

S26 - C114 : encres pour *Nicole et ses bêtes* de Thérèse Lenôtre, vers 1928

S26 - C131 : pages de garde et couverture pour *Monsieur et Madame Prosper*, vers 1937

S26 - C134 : maquette de l'album *Mme Prosper Star* et gouache de la couverture ; travaux préparatoires pour *M. Poche et le système D* et *M. Poche et son chien*, 1938

0.2 Sources imprimées : bibliographie d'Alain Saint-Ogan

Nous avons rassemblé dans cette section l'ensemble des travaux de Saint-Ogan à destination de la jeunesse qui nous ont servis à mener une réflexion sur sa carrière. Ont été écartés les dessins et oeuvres ne s'adressant pas explicitement aux enfants, le critère de sélection étant donné généralement par le paratexte (un bandeau « Pour les enfants », des publicités précisant « Pour la jeunesse ») ou par le contexte de publication (dans le cas des albums Hachette, par exemple). Nous sommes conscients des limites de cette démarche, et cela pour plusieurs raisons. D'une part, il est évident que des dessins publiés « pour les enfants » ont pu être lus par des adultes ; ce qui nous intéresse ici est qu'ils aient été réalisés, à la base, pour des enfants. D'autre part, quelques travaux destinés à « la famille » ont été écartés, même s'ils sont susceptibles d'être lus par des enfants. Nous pouvons toutefois les citer ici : le roman *Le mariage d'Hector Coderlan* écrit et illustré par Saint-Ogan (Hachette, 1929) ; la série *Galoche et Bitumet* paru dans *Ric et Rac* en 1939.

Enfin, il ne s'agissait pas pour nous de réaliser une bibliographie exhaustive des travaux de Saint-Ogan. Un tel travail a déjà été fait et nous a servi à constituer la bibliographie qui suit. Nous ne sommes pas rentrés dans le détail des publications, notamment en ce qui concerne les dessins parus dans la presse : nous n'avons retenu que les séries durables, non les dessins occasionnels (même s'ils peuvent être cités et utilisés dans l'analyse). Pour qui souhaiterait avoir une vision plus précise de l'oeuvre de Saint-Ogan, nous le renvoyons à nos trois sources principales. Un premier inventaire a été établi par Pierre Couperie et Edouard François dans le numéro 9 de la revue *Phénix* en 1969 ; il donne, pour les grandes séries, les dates exactes de parution dans la presse. Puis, Dominique Petitfaux, dans *Le collectionneur de bandes dessinées* numéro 49 de 1986 a dressé un recensement précis de la publication de la série *Zig et Puce* où il compare publication dans la presse et publication en albums. Enfin, l'outil le plus récent est l'argus bisannuel *Trésors de la bande dessinée* de Michel Béra, Michel Denni et Philippe Mellot qui, depuis 1979, inventorie les albums de bande dessinée parus au XX^e siècle. Une recherche par auteur permet de prendre connaissance des diverses éditions en albums de l'oeuvre de Saint-Ogan.

0.2.1 Séries pour la jeunesse parues en périodique

La précision « reprise » indique qu'il s'agit de bandes déjà parues ailleurs et réutilisées sans la moindre retouche.

Presse pour adulte ou familiale

Dimanche-Illustré :

- série *Zig et Puce* de 1925 à 1934

- *Les aventures de Mitou et Toti* de 1932 à 1933 (reprise)

- série *M. Poche* de 1934 à 1937

- *Princesse Irmine* de 1937 à 1938 (texte de Maurice Kéroul)
- Le Matin* :
- série *Prosper l'ours* de 1933 à 1939
- La Meuse* :
- série *Minette et Mirza* de 1927 à 1928
- Le Petit Parisien* :
- série *Zig et Puce* en 1936
- France-Soir* : (dans le supplément France-Soir jeudi)
- série *Zig et Puce* de 1946 à 1947
- Tour à tour* :
- *Manou et la petite fée* en 1946
- La vie catholique illustrée* :
- série *Cyprien et Gédéon* en 1948
- série *Dani et Martinette* en 1949
- Ce Matin-Le pays* :
- série *Les aventures de Prosper*, vers 1951
- L'Equipe junior* :
- série *Pantouflard champion du monde* en 1951
- Rédition de *Zig et Puce* dans des périodiques régionaux vers 1950 :
- La voix du Nord*
- Le Midi-Libre*
- Le Républicain Lorrain*
- Nice-Matin*
- Le Journal de Biarritz*

Presse pour enfants

- La Semaine de Suzette* :
- série *Mique et Trac* de 1924 à 1925
- série *Tienette fait du cinéma* en 1926
- Cadet-Revue* : (Revue dont Saint-Ogan fut rédacteur en chef, les dessins qu'il y livre sont innombrables. Nous signalons ici les séries principales.)
- série *Serpentin* de janvier 1934 à dec. 1934, puis juil.1935
- série *Mitou et Toti* de nov. 1934 à 1939 (roman illustré)
- série *Toui-Toui* de nov. 1934 à août 1935
- série *Jakitou* de sept. 1935 à oct. 1937
- série *M.Poche* de oct. 1937 à août 1939 (reprise)
- *Le Rayon mystérieux* de nov. 1937 à avril 1939
- série *Zig et Puce* de avril 1939 à août 1939 (reprise)
- série *La conquête de l'air* en mars 1935 à mai 1937 (texte de Jacques Mortane, rubrique scientifique illustrée)
- Benjamin* : (Revue dont Saint-Ogan fut rédacteur en chef dans les années 1940)
- *Les cahiers du caporal-chef* en janv.1940 à juil.1940
- série *Trac et Boum*, de juil. 1940 à nov. 1942
- série *M.Poche* de oct. 1940 à janv. 1943 (reprise)
- série *Zig et Puce* de fév. 1941 à sept. 1943 (reprise)
- *Le gouffre de la nuit*, roman illustré (texte de Camille Ducray), de oct.1942 à oct. 1943
- série *Faubert chez les hommes* de dec. 1942 à janv. 1943
- *Mitou et Toti à travers les âges* de mars 1943 à août 1944
- *Jean-Paul et son cirque*, roman illustré (texte de Thérèse Lenotre et Adhémar De Montgon), de nov.1943 à août 1944

Coq Hardi :

- série *Les petites histoires de Saint-Ogan* en 1944

Zorro :

- série *Zig et Puce* de juil. 1947 à nov. 1949 puis de juin 1950 à avril 1951

Baby Journal :

- série *Nizette et Jobinet* en 1948

Bravo :

- série *Zig et Puce* de sept. 1948 à avril 1950 (reprise)

Zig et Puce :

- série *Zig et Puce* de nov. 1949 à juin 1950

Jeudi-matin :

- série *Potte et Rik* en 1950

Coeurs Vaillants :

- *L'insaisissable document* en 1950

Les Belles images de Pierrot :

- série *Zig et Puce* de déc. 1952 à fév. 1955

0.2.2 Albums illustrés

Albums et séries d'album :

Zig et Puce, Hachette, 1927-1952 (16 albums. Cinq sont numérisés par le CIBDI dans leur édition originale : *Zig et Puce millionnaires*, 1928 ; *Zig et Puce à New York*, 1930 ; *Zig et Puce cherchent Dolly*, 1931 ; *Zig, Puce et Furette*, 1933 ; *Zig et Puce et la petite princesse*, 1934)

Prosper l'ours, Hachette, 1933-1940 (7 albums. Un est numérisé par le CIBDI : *Prosper et le monstre marin*, 1934)

M. Poche, Hachette, 1937-1939 (4 albums. Deux sont numérisés par le CIBDI : *M. Poche*, 1936 et *M. Poche et le système D*, 1939)

Mitou et Toti, Hachette, 1935-1936 (2 albums ; collection « Albums Saint-Ogan »)

Toui-Toui, Hachette, 1935 (collection « Albums Saint-Ogan »)

Trac et Boum, Editions sociales françaises, 1943-1946 (4 albums dont un recueil en 1946, numérisé par le CIBDI)

Zig et Puce (albums inédits reprenant le dispositif du texte sous l'image), Hachette, 1950-1953 (3 albums. L'un est numérisé par le CIBDI : *Zig, Puce et Alfred*, 1952)

Le Rayon mystérieux, CNBDI, 2003 (édition posthume d'une oeuvre inédite en album).

Brochures publicitaires :

Les voyages de Bob et Bobette et leur chien Gaëtan, 1929, Chaussures Cecil. 6 affiches et 1 fascicule (tiré à 2000 ex.)

Mitou et Toti, Ovomaltine, 1932 (28 fascicules à suivre)

Catalogue de grands magasins : catalogue du Bon Marché en 1935-1937

Claude et Simon en Tunisie, Huile d'olive de Tunisie, 1938

Au paradis des animaux, La Vache qui rit, 1955-1956 (10 albums, numérisés par le CIBDI)

Cric et Crac à travers les âges, éditions Chavane pour La Vache qui rit, 1959 (13 fascicules)

0.2.3 Illustration de romans pour la jeunesse

Le classement proposé ici est chronologique.

SAINT-JEAN (Claude), *Les mésaventures du petit chien Toto*, Figuières, 1913

COPPET (Yvonne de), *Les exploits de Bourricot*, Hachette, 1927

LENÔTRE (Thérèse), *Nicole et ses bêtes*, Hachette, 1928

LENÔTRE (Thérèse), *Pototo et la T.S.F.*, Hachette, 1929

HUMBLE (Pierre), *Caddy-Caddy*, Hachette, 1929 (« collection du Petit Monde » ; numérisé par le CIBDI)

- REBOUX (Paul), *Patapon*, Hachette, 1930
- MONTEFIORE (Jeanne de), *Robin et ses bêtes*, Hachette, 1931
- BAINVILLE (Jacques), *Les Étonnements de Michou*, Calmann-Lévy, 1934
- SAINT-OGAN (Alain), *Mitou et Toti à travers les âges*, Hachette, 1938 (« collection du Petit Monde »)
- SAINT-OGAN (Alain), *Mitou et Toti forains*, Hachette, 1939 (« collection du Petit Monde »)
- LENÔTRE (Thérèse), *Le Plus Beau Chien du monde*, Hachette, 1939
- MONTGON (Adhémar de), *Les Hauts faits du diable*, Editions du Liseron, 1945
- REVAL (André), *Cadet en vacances*, Société d'Éditions Moderne Parisienne, 1946 (numérisé par le CIBDI)
- DUCRAY (Camille), *Le gouffre de la nuit*, ESF, 1946

Première partie

La place d'Alain Saint-Ogan dans des réseaux culturels au service de l'enfance

INTRODUCTION : cercles et institutions dédiées à l'enfance

Avant de se consacrer à l'enfance, Saint-Ogan travaille comme dessinateur de presse et publie à partir de 1913 des dessins humoristiques dans la grande presse quotidienne. Ses incursions dans le domaine de l'enfance sont alors assez rares et liées à sa mère, Claude Saint-Ogan (morte en 1916) qui fut écrivain pour la jeunesse sous le pseudonyme de Claude Saint-Jean. Ainsi, en 1913, il illustre un des livres de sa mère, *Les Mémoires du petit chien Toto*. C'est sa première collaboration pour la jeunesse. La même année, il publie quelques histoires en images dans le journal *Ma Récréation* auquel sa mère participe également. Ces deux projets laissent assez peu pressentir un style propre ou un enthousiasme créatif. Il faut ensuite attendre la fin de l'année 1924 pour que *La Semaine de Suzette* fasse appel à lui pour une petite série sur le modèle des fables animalières de Benjamin Rabier, *Mique et Trac*. Mais c'est sans aucun doute le succès de *Zig et Puce*, série publiée dans *Dimanche-Illustré*, un hebdomadaire familial, qui lui confère un statut d'auteur pour la jeunesse qui se trouvera confirmé, dans les années 1930 et 1940 par des journalistes qui le regardent comme un spécialiste de l'enfance.

Le passage d'une identité professionnelle à une autre est marquée, dans le cas de Saint-Ogan, par la fréquentation de nouveaux réseaux culturels. Jusqu'à la fin des années 1920, sa sociabilité est surtout attachée au milieu des dessinateurs humoristes (ses collègues de *L'Intransigeant*, Maurice Sauvalre, Pedro, Raoul Guérin...) ou à celui des journalistes (il est proche de Camille Ducray de *Dimanche-Illustré*, par exemple). A partir des années 1925-1927, il commence à se lier à d'autres personnalités issues de l'univers de la création pour l'enfant. La notion de réseau culturel est ici entendue au sens le plus large possible. Elle comprend toute forme d'association, institutionnalisée ou non, entre deux ou plusieurs personnes, association générant soit la création d'« objets culturels », soit des réflexions sur un domaine de l'industrie culturelle, sur ses normes, sa forme, son contenu...

En choisissant comme premier angle d'attaque la question des réseaux culturels autour desquels gravite Alain Saint-Ogan, nous remplissons en réalité plusieurs objectifs. Il s'agit, dans un premier temps, de mieux connaître la carrière propre de Saint-Ogan qui, en étant souvent réduit au seul statut de dessinateur, voire à celui de dessinateur de bandes dessinées, reste, dans les quelques études et articles qui lui ont été consacrés, assez mal intégré à un système culturel cohérent où les frontières entre les différentes spécialisations ne sont pas si opaques. Rappelons pour mémoire que Saint-Ogan a été présentateur à la radio, et même à l'occasion journaliste et écrivain. Un historien du fait culturel doit savoir envisager dans l'étude d'un artiste l'intégration de cet artiste au sein d'un contexte culturel et politique qui vient éclairer la création d'oeuvres en leur donnant des raisons d'être qui ne relèvent pas de la seule inspiration géniale : raisons commerciales, raisons idéologiques, raisons politiques... Voilà pourquoi l'analyse des réseaux culturels nous servira souvent à présenter la production de Saint-Ogan dont les enjeux esthétiques seront davantage détaillés dans la seconde partie de ce mémoire.

Mais il apparaît aussi qu'en décrivant de la façon la plus précise possible les réseaux culturels fréquentés par Saint-Ogan, l'histoire de la carrière d'un seul homme permette d'esquisser en partie l'histoire d'un champ culturel plus vaste, en l'occurrence la création pour l'enfant. Il est manifeste que, à partir des années 1930, Saint-Ogan s'intègre à des réseaux se donnant pour but de faire évoluer la culture enfantine, voire qui réfléchissent à ce qu'elle peut ou doit être. A travers un dessinateur, nous mettrons en avant et identifierons quelques tendances qui traversent les milieux de la création pour l'enfant ; des tendances dont l'intérêt est justement de regrouper plusieurs individus aux profils parfois variés autour d'objectifs communs.

Notre source de base demeure pour l'ensemble de cette présentation les cahiers d'Alain Saint-Ogan

conservés à la Cité Internationale de la Bande Dessinée et de l'Image¹⁶. Ils contiennent trois types d'informations utiles pour cibler les sociabilités culturelles ; tout d'abord les dessins et travaux produits par Saint-Ogan, puis les articles de presse relatifs à cet objet qui permettent soit d'en retracer la genèse et le déroulement, soit d'en comprendre la réception par le public, enfin, les cahiers numérotés en chiffres romains, CaI et CaII, sont des agendas sommaires qui permettent néanmoins de confirmer et préciser les liens entretenus avec une personne ou une institution. A partir de cette masse d'informations, nous pouvons donc avoir un aperçu intéressant de la place de la production d'Alain Saint-Ogan au sein de réseaux culturels larges.

La carrière d'Alain Saint-Ogan semble clairement divisée en deux périodes que nous étudierons séparément. Tout d'abord est visible, durant les années 1920 et 1930, un investissement fort de sa capacité de créateur dans des projets dont le but est simplement d'étendre le champ culturel de l'enfance, sans arrière-pensée idéologique. Ensuite, à partir des années 1940, Saint-Ogan se tourne vers des groupes et des projets qui interprètent la culture enfantine davantage comme un outil de contrôle, de surveillance, et de diffusion d'idéaux politiques ou moraux. Le passage de l'un à l'autre s'explique par l'évolution du contexte lui-même de la création pour l'enfant ; alors que la culture enfantine en France connaît une expansion et une diversification durant l'entre-deux-guerres (expansion qui commence avant la première guerre mondiale avec l'arrivée des illustrés, puis s'étend progressivement à de nombreux médias et objets culturels), elle tend à subir une crispation et est davantage objet de contrôle et surveillance à partir des années 1940. La position de Saint-Ogan n'est pas la même dans les deux types de collaboration.

Dans le premier cas, il intervient comme un créateur en apportant des nouveaux héros et des nouvelles idées concernant la culture enfantine. Les groupes avec lesquels il se lie profitent de la notoriété qu'il a pu acquérir grâce à la série *Zig et Puce* publiée dans *Dimanche-Illustré* dont le retentissement auprès des enfants est en effet très fort dans les années 1927-1930. Saint-Ogan n'est toutefois pas seulement un inspirateur : il agit au sein de ces cercles. Il y tient une place d'animateur de la jeunesse qu'il entretient lors de manifestations diverses. Il devient donc un élément fédérateur pour quelques cercles culturels cherchant à produire du divertissement infantin.

Pour ce qui est de la seconde période, un changement d'attitude de Saint-Ogan est à remarquer à partir de 1940. Sa participation à des projets d'encadrement de l'enfance émanant de l'Etat (il dessine des affiches de propagande sous Vichy et est membre de la commission de surveillance et de contrôle des publications destinées à la jeunesse à partir de 1950) ainsi que sa collaboration à des revues pour enfants à caractère confessionnel est un fait nouveau qui introduit dans son travail une dimension idéologique et morale jusque là plus discrète. Il sait là s'engager dans une tendance nouvelle, à un moment où les questions de protection de l'enfance se font plus présentes dans le débat public. Toutefois, la part qu'il prend à ces collaborations et réseaux nouveaux est toute différente. Les travaux qu'il livre sont moins créatifs, plus traditionnels, et Saint-Ogan évite toujours l'affirmation frontale d'idéologies.

Afin de clarifier l'exposé, nous adopterons pour chacun des exemples de groupes culturels un plan identique consistant dans un premier temps à présenter le groupe concerné, son contexte et les sources spécifiques qui s'y rapportent ; dans un second temps à identifier le réseau mis en place et la manière dont Saint-Ogan s'intègre et profite de ce réseau ; dans un troisième temps à détailler la nature même des objets culturels produits par la collaboration avec Saint-Ogan et ce qu'ils représentent pour la culture enfantine.

¹⁶Ils sont cités tout au long de l'étude de la manière suivante : « Ca » pour cahier + le numéro du cahier + le numéro de la page selon la numérisation proposée par la CIBDI ; soit, pour un document se trouvant à la trentième page de la numérisation du cahier 5, Ca05/30.

Chapitre 1

Des collaborations multimédias : la place de Saint-Ogan dans l'extension du champ de la culture enfantine durant l'entre-deux-guerres (1925-1940)

Etudier l'activité d'Alain Saint-Ogan durant la période 1925-1940 permet de mettre en valeur son insertion dans une culture enfantine qui ne se limite pas au dessin. Lui, dont la propre enfance date des toutes premières années du XX^e siècle, époque où le livre constitue la principale ressource de l'enfant, fait preuve d'une capacité à prendre en compte d'autres médias pour les faire participer, consciemment ou non, à la mise en place d'un univers culturel complexe. Notre définition du terme « média » est ici volontairement anachronique ; elle est étendue à toute forme de « médiation culturelle », d'outil de divertissement où intervient un processus de création. Il s'agit donc aussi bien de médias anciens et traditionnels comme le livre, la presse et le théâtre, que de médias encore nouveaux à l'aube du XX^e siècle comme le cinéma et la radio.

La carrière de Saint-Ogan agit comme le révélateur d'un mouvement culturel bien plus vaste, celui de l'explosion de nouveaux espaces où peut se déployer la culture enfantine. Il faut d'abord souligner que les origines d'un tel mouvement se trouvent dès le XIX^e siècle : le livre reste certes le support principal, mais déjà se développent une presse pour la jeunesse et une industrie du jouet. Ces supports de diffusion s'interpénètrent déjà, comme dans le cas de la poupée *Bleuette*, distribuée lors du lancement de *La Semaine de Suzette*. Le XX^e entraîne l'amplification du phénomène, et ce pour deux raisons. D'abord parce que les procédés techniques de reproduction s'améliorent et que le marché de la culture enfantine s'industrialise encore davantage. On le voit bien avec l'apparition, dès les premières années du siècle, d'illustrés à bas prix. Mais le grand changement est surtout l'émergence de nouveaux médias et leur appropriation quasi-immédiate par la culture enfantine : le cinéma et la radio, auxquels il faut ajouter la multiplication des activités collectives comme les galas de l'enfance, les défilés costumés et autres concours des plages. En d'autres termes, la culture enfantine entre dans l'ère de la culture de masse. Alain Saint-Ogan fait partie de ceux qui, en France, prennent conscience des possibilités des nouveaux médias auprès de l'enfance. Il constitue ainsi un exemple de la perméabilité des différents secteurs du divertissement durant l'entre-deux-guerres.

Pourquoi Saint-Ogan est-il au centre de ce phénomène ? Son rayonnement parmi les enfants est évidemment lié au succès de sa série *Zig et Puce* dans *Dimanche-Illustré*. Il profite ainsi du mouvement d'élargissement du champ culturel enfantin : à nouveaux médias, nouveaux héros. Les personnages issus des contes de fées ou de la littérature romanesque du XIX^e siècle sont lentement éclipsés par le succès de héros modernes qui s'écartent d'autant plus de la tradition littéraire qu'ils sont issus d'une image et non d'un texte ; qu'ils sont des héros que l'on voit et non des héros que l'on lit. Zig, Puce et Alfred

le pingouin, mais aussi Prosper l'ours d'Alain Saint-Ogan (pour citer les personnages ayant eu le plus d'échos auprès du public) viennent ainsi rejoindre des héros français, comme Bécassine de Pinchon, ou américains comme Mickey. De cette manière naît autour des nouveaux héros un univers cohérent qui mêle une variété de médias, comme s'ils étaient des figures malléables à volonté. Zig et Puce sont des héros de récits illustrés, des jouets en bois, des personnages de théâtre; la multiplication de leur présence est sans doute une des raisons de leur succès; la culture enfantine s'affiche dans les vitrines des grands magasins, dans les pages des journaux, sur les affiches et les publicités de la rue. Elle s'offre une visibilité inédite.

On pourra également être surpris par l'importance et la diversité du réseau de Saint-Ogan. Il est lui-même un homme « multimédia », ayant des contacts aussi bien dans la presse qu'à la radio ou dans le monde de l'édition. La mise en place et l'inscription dans un réseau complexe assure le succès durable de Zig et Puce ou de Prosper l'ours. Il est clair que la formation de ce réseau n'est pas à la seule initiative du dessinateur : tantôt c'est lui qui va chercher des collaborateurs nouveaux, tantôt ils viennent à lui. Le système, nous le verrons, est à double effet : le succès des personnages de Saint-Ogan est assuré par leur captation par d'autres créateurs, mais ce succès appelle de nouveaux collaborateurs à s'intéresser à Saint-Ogan. Il est toutefois nécessaire de pointer le fait que Saint-Ogan, durant l'entre-deux-guerres, ne noue pas de contacts particuliers avec le monde de la pédagogie ou de l'éducation, mais avec des réseaux davantage centrés sur le divertissement, même s'ils incluent dans ce divertissement une forte part éducative.

Il est possible de faire une typologie de ces réseaux culturels. Certains, les plus solides, s'intéressent à l'enfance avant de s'intéresser à Saint-Ogan et à son succès. C'est le cas du Théâtre du Petit Monde (TPM) de Pierre Humble créé en 1919 et qui, sous l'impulsion de la romancière Thérèse Lenôtre, fait de Zig, Puce, Alfred et Prosper des personnages de théâtre à partir de 1928. C'est aussi le cas du journal *Benjamin* (1929-1944) et de son directeur Jaboune (Jean Jaboune) qui entraînent Saint-Ogan dans l'aventure de la presse enfantine. Le dessinateur crée en 1933 son propre journal, *Cadet-Revue*, et reprend en 1941 les rênes de *Benjamin*. Dans les deux premiers cas, Saint-Ogan est un collaborateur plus passif qu'actif, un inspirateur utilisé pour son succès et ses personnages et nous verrons à chaque fois les modalités de sa collaboration. Un autre type de réseau est au contraire celui sollicité par Saint-Ogan pour lancer des projets inédits autour de ses personnages. Interviennent alors des personnalités n'ayant pas nécessairement d'expériences dans le domaine de l'enfance mais s'imposant comme des spécialistes d'un média : la grande presse, le cinéma, le disque...

Des liens internes peuvent exister entre ces réseaux culturels qui ne sont pas isolés les uns des autres. Ainsi, Jean Jaboune, avant d'être le Jaboune des enfants, est un grand homme de presse et de radio; Thérèse Lenôtre participe parfois à *Benjamin*. Ils entretiennent aussi des points communs dans leur vision du divertissement infantin. Tout d'abord ces réseaux se concentrent autour d'un même public : les enfants de la bourgeoisie, et en particulier parisienne. Le caractère paisible et naïf des héros de Saint-Ogan s'accorde avec l'idée commune de défense d'un « bon goût » littéraire et moral. Ils veulent guider l'épanouissement de l'enfant en lui proposant des modes de divertissement sains et en faisant appel à son intelligence. Ces divertissements ont pour modèle la culture adulte de la bourgeoisie et peuvent alors être vus comme une préparation à cette culture où le théâtre et la presse ont une place centrale.

Par l'étude que nous proposons ici, il nous a paru important de souligner que, durant les années d'entre-deux-guerres, des réflexions sur la nature du divertissement infantin sont menées hors de cercles qui ont pu être davantage étudiés par les historiens, ceux formés par des pédagogues et idéologues issus du monde de la laïcité militante, des groupes confessionnels ou du Parti Communiste. Il existe une alternative à des ambitions qui mêlent, souvent adroitement certes, divertissement et encadrement de l'enfance. Les sociabilités culturelles évoquées dans notre travail ont, tout comme Saint-Ogan lui-même, pour caractéristique principale de se tenir, à cette date, à l'écart des débats idéologiques et de poursuivre leur expérience dans le champ d'un divertissement bourgeois, considéré en tant que pur divertissement avant que d'être un outil d'action sur la jeunesse; son caractère bourgeois ne lui interdisant pas un sens de la modernité et de la nouveauté. L'étude dépasse ainsi le simple cadre de l'activité de Saint-Ogan qui est surtout un catalyseur d'une multitude d'expériences tournées vers la jeunesse.

1.1 Le cercle du Théâtre du Petit Monde : la mise en scène d'une nouvelle culture enfantine

1.1.1 Le Théâtre du Petit Monde : une expérience d'animation de la jeunesse bourgeoise

La tradition du théâtre pour enfants et la place du Théâtre du Petit Monde

Comme beaucoup d'autres secteurs de la culture enfantine, le théâtre possède une tradition qui remonte principalement au XVIII^e siècle. Toutefois, à l'inverse du roman, de la presse ou encore des mouvements de jeunesse, il est peut-être un des domaines les moins étudiés par les historiens de l'enfance. Les origines d'un art dramatique pratiqué pour et par les enfants sont pourtant connues. Elles sont marquées avant tout par l'ambition pédagogique qui, jusqu'au XX^e siècle, s'attache à la culture enfantine telle qu'elle est conçue par les adultes. Il n'est donc pas étonnant de retrouver dans le dictionnaire de pédagogie de Ferdinand Buisson¹ un historique du « théâtre d'éducation ». Né au sein des institutions éducatives de la Renaissance et de l'époque moderne (les collèges, et tout particulièrement les collèges de jésuites), il se développe au XVIII^e siècle et trouve en Mme de Genlis et Berquin des auteurs spécialisés dont les ouvrages continuent d'être édités et lus durant le XIX^e siècle².

Il existe donc, et depuis plusieurs siècles, un répertoire dramatique pour l'enfant, c'est-à-dire fait pour être vu et surtout joué par les enfants. Ferdinand Buisson n'hésite d'ailleurs pas à affirmer les dispositions naturelles des enfants au théâtre :

« La forme dramatique plaît à l'imagination des enfants. Elle contente leur curiosité, leur amour du mouvement. Action et dialogue, n'est-ce pas l'essence de plupart de leurs jeux ? »³

Le XX^e siècle voit d'abord un recul du seul objectif pédagogique au profit d'autres enjeux, sans que l'ambition pédagogique soit complètement écartée : divertissement pur, épanouissement de l'individu au sein du groupe, préparation à la vie (autant d'objectifs qui ne sont d'ailleurs pas totalement absents de la tradition du théâtre d'éducation). Le mouvement scout, qui s'épanouit en Europe dans les premières décennies du siècle sur l'impulsion de Baden-Powell⁴, intègre l'importance du jeu dramatique, improvisé ou non. A partir des années 1930, la dimension pédagogique du théâtre pour enfants intéresse à nouveau. De nombreux autres auteurs et pédagogues réfléchissent à ce que doit être un théâtre pour enfants : en 1937, un comité, organisé par la maison d'édition Bourrelier, rassemble éducateurs, dramaturges, bibliothécaires, pour réfléchir à la conception d'un répertoire enfantin dont l'éditeur se fera une spécialité dans une « Collection théâtrale pour la jeunesse »⁵. Léon Chancerel, dans son ouvrage *Le Théâtre et la jeunesse*⁶, défend l'idée du théâtre à l'école et donne des conseils pour la représentation de pièces jouées par des enfants.

Le Théâtre du Petit Monde de Pierre Humble doit être resitué dans cette tradition du théâtre pour enfants où l'enfant est considéré comme un public amateur d'art dramatique. Précurseur des initiatives des années 1930, il en diffère cependant par le public auquel il s'adresse, essentiellement mondain et bourgeois. Il diffère aussi du théâtre d'éducation dans la mesure où il s'agit d'un théâtre de divertissement et non d'éducation, et qu'il ne s'inscrit pas dans un cadre institutionnalisé (système scolaire, mouvements de jeunesse). Par son répertoire directement issu de la littérature enfantine (écrite ou dessinée), il renouvelle les rôles attribués aux enfants. L'importance du Théâtre du Petit Monde dans la carrière d'Alain Saint-Ogan, qu'illustre la présence d'articles de presse sur le sujet à l'intérieur des Cahiers, tend à prouver que ce type d'institution a occupé une véritable place dans l'évolution du divertissement enfantin et dans la construction d'un univers culturel en parvenant à rassembler des collaborateurs divers, dramaturges, auteurs pour la jeunesse, musiciens, comédiens, peintres et dessinateurs, etc. Certes, on pourrait relativiser l'importance réelle en terme d'activités culturelles du TPM : il n'est pas le seul

¹BUISSON (Ferdinand) dir., *Dictionnaire de pédagogie et d'instruction primaire*, Hachette, 1882-1893, p.2880-2881.

²Genlis (Félicité de), *Théâtre à l'usage des jeunes personnes*, M. Lambert et F.-J. Baudouin, 1779 est toujours édité vers 1850 d'après Buisson.

³BUISSON *op. cit.*.

⁴Sir Robert Baden-Powell (1857-1941), général britannique, fonde en 1908 le scoutisme qui s'implante en France à partir de 1911.

⁵RENONCIAT (Annie) dir., *Livre mon ami, lectures enfantines 1945-1954*, Agence culturelle de Paris, 1991, p.64.

⁶CHANCEREL (Léon) : *Le Théâtre et la jeunesse*, Bourrelier, 1943. Chancerel relance dans les années 1930 la tradition du théâtre éducatif en fondant le Théâtre de l'Oncle Sébastien en 1933.

théâtre pour enfant et son champ d'action se limite à la région parisienne et à quelques tournées occasionnelles dans les grandes villes de province. Pourtant, la presse bourgeoise et artistique (*Comoedia*, *Excelsior*, *Le Figaro*...) relate souvent son succès auprès du jeune public. Sa démarche va parfaitement dans le sens de notre réflexion sur les évolutions d'un univers culturel dans le courant des années 1920 et 1930, en particulier dans la mise à distance progressive des enjeux pédagogiques. S'intéresser au TPM nous a ainsi semblé une nécessité pour décrire les sociabilités culturelles de Saint-Ogan.

Plusieurs sources nous ont servi de base de départ pour comprendre la vie du TPM. Les Cahiers de Saint-Ogan ont été notre première source. Toutefois, ils ne concernent que les activités dans lesquelles Saint-Ogan était impliqué et ne suffisent donc pas. La Bibliothèque nationale conserve un ensemble de documents sur le TPM issus de la collection Auguste Rondel, se trouvant désormais au département des Arts du Spectacle, rassemblés sous les cotes RF-84738 et suivantes. Ils sont en mauvais état et leur consultation peut s'avérer difficile. On y trouve principalement deux types de documents : des articles de presse, soit collés sur du carton, soit dans le désordre ; les programmes de quelques unes des principales pièces jouées chaque année. Les programmes donnent à chaque fois l'argument de la pièce et la distribution. Enfin, le journal *Le Petit Monde* dont Pierre Humble est le rédacteur en chef, relate également la vie du théâtre.

A partir de ces documents, le sujet reste donc ouvert. Nous nous limiterons ici à présenter brièvement les missions et les moyens du TPM pour ensuite montrer comment Saint-Ogan s'intègre dans la logique de réseaux de collaborateurs qui préside à l'organisation globale de l'institution.

Un théâtre pour et par les enfants

En novembre 1919, Pierre Humble fonde le Théâtre du Petit Monde. A l'origine de cette initiative se trouve le journal pour enfants bimensuel, puis mensuel *Le Petit Monde* dont Pierre Humble est rédacteur en chef⁷. Le public est donc d'abord essentiellement composé des abonnés parisiens du journal qui se présente comme « Educatif, littéraire, amusant, sportif » ; il a le soutien du ministère de l'Instruction Publique et accueille dans ses pages des membres de l'Académie française. L'ancrage du jeune théâtre dans la bourgeoisie littéraire et parisienne est encore renforcé par son accueil dans la salle où l'hebdomadaire *Les Annales politiques et littéraires* donne ses conférences depuis 1907⁸.

La structure de la rédaction du journal sert de base au petit théâtre qui organise des galas et des représentations régulières. Progressivement, les activités du théâtre s'étoffent et survivent au journal qui disparaît en 1923. Divers spectacles sont présentés : du cirque, des mimes, des projections cinématographiques éducatives, des grands classiques du théâtre comique revisités pour les enfants (Molière, Labiche, les farces médiévales). Puis, la grande revue « C'est tout un petit monde » représentée à l'occasion du Salon de la maternité et de l'enfance en juin 1921 marque le début d'une formule que le TPM conservera longtemps : faire jouer des enfants avec les comédiens adultes, et surtout, leur faire jouer les rôles principaux. De plus, la participation du public est de rigueur et les enfants interviennent fréquemment pour prévenir le héros d'un danger de la même façon qu'à Guignol. La notion de divertissement enfantin implique, selon ce principe, une participation active de l'enfant qui n'est plus seulement spectateur mais qui est metteur en oeuvre de son propre divertissement ; il le maîtrise, ou du moins les adultes le lui laissent croire. En effet, contrairement à la tradition du théâtre d'éducation où le public et les acteurs se confondent et échangent leur place, le TPM isole d'un côté les enfants-acteurs (presque professionnels malgré leur jeune âge) et les enfants-spectateurs qui peuvent participer à l'ambiance de la salle, mais ne jouent pas. La mise en scène de la revue est de Fernand Rouvray et on y retrouve déjà l'acteur-dessinateur Moriss, présent dès les premiers numéros du *Petit Monde*. Les premiers enfants-acteurs s'appellent Max Delcourt, Dolly et Lily Fairlie et sont acclamés par la presse comme de véritables comédiens. La même presse relate le grand succès rencontré par les matinées enfantines de Pierre Humble. Sans que nous puissions avoir d'autre preuve de ce succès, la tenue de spectacles réguliers dans les années 1920 laisse à penser que les représentations du TPM sont, en effet, une réussite.

C'est au début des années 1920 que le TPM trouve le principe qui fera tout son succès par la suite. L'idée de Pierre Humble est de frapper l'esprit des enfants conçu comme un imaginaire autre que

⁷Edité par François Tedesco et imprimé par Georges Lang, ce journal de divertissement contient essentiellement des romans-feuilletons, quelques illustrations, des chroniques scientifiques et sportives ; il donnera naissance à *La Presse des jeunes*, journal d'informations sérieux pour enfants, qui n'est pas sans rappeler le *Benjamin* de Jaboune.

⁸Programme du TPM, BnF Arts du Spectacle, RF-84738 : « Tout Paris se souvient des matinées enfantines des *Annales*, dont le programme comportait du cinéma éducateur, des comédies gaies et des attractions de cirques ».

celui des adultes ; dans cette tâche, deux orientations nouvelles sont prises. Tout d'abord, il ne peut continuer à jouer des adaptations des pièces pour adultes, mais se tourne vers la littérature dramatique pour enfants. La brochure qui accompagne chaque programme décrit ainsi ces temps héroïques :

« Puis les succès du Petit Monde ont poussé son fondateur à créer un genre nouveau : la comédie enfantine, gaie et morale à la fois. Ce n'était pas besogne aisée, car il n'existe pas à proprement parler de littérature dramatique enfantine. »⁹

Nous l'avons vu, Pierre Humble ignore ici (volontairement ou non), la tradition du théâtre d'éducation, sans doute parce qu'il voit son théâtre comme un espace de divertissement et non d'apprentissage. S'il se met lui-même au travail et publie quelques pièces¹⁰, il doit faire appel à des auteurs pour la jeunesse. Les premiers essais sont, par exemple, *L'École sous les obus* de Camille Traversi ou *Coquelicot* d'André de Chastellus, tous deux joués dans le courant de l'année 1921. C'est la première étape de la création d'un réseau culturel où le journal *Le Petit Monde* a un rôle à jouer. Mais surtout, cette littérature dramatique ne peut sortir de nulle part, elle doit parler à l'enfant et à son imagination, elle doit être référentielle. D'où une seconde remarque de Pierre Humble : « Il s'agissait, en effet, de transposer au théâtre la plupart des héros familiers à l'enfance. » Nous y sommes : la notion de « héros familiers à l'enfance » permet celle de « répertoire ». L'idée de Pierre Humble relève à la fois du génie commercial (s'appuyer sur des personnages dont le succès est déjà établi pour attirer son public) et psychologique (l'esprit simple du public enfantin a besoin de repères connus). Il est intéressant de constater qu'un homme suffisamment proche des enfants ait pu concevoir qu'il existât un répertoire littéraire enfantin canonique, et surtout que ce répertoire fût en constante élaboration, puisque pour Pierre Humble, Bécassine, Zig et Puce et le savant Cosinus sont des héros de l'enfance à l'égal du Petit Poucet et du Bon Petit Diable de la comtesse de Ségur. Les pièces se succèdent ainsi au fil des années, généralement le jeudi et le dimanche, et Pierre Humble cherche sans cesse à élargir son public comme il l'explique dans un article du *Soir* du 2 octobre 1928 :

« Il ne faut pas que le Théâtre du Petit Monde demeure confiné dans une clientèle élégante ; il faut qu'il soit accessible aux enfants du peuple. Nous voulons aller vers le peuple. »¹¹

C'est ainsi qu'il noue des liens avec le Théâtre National Populaire pour permettre des représentations à bas prix.

La dernière étape de l'entreprise de Pierre Humble consiste à diversifier les supports de divertissement. Il est bien sûr impossible, dans les limites de cette recherche et par l'absence de sources évidentes, de comprendre la place des volontés individuelles, des pressions commerciales et des initiatives privées. Cependant, le « Petit Monde » est un label pour des objets qui sortent du domaine du théâtre. Hachette crée à partir de 1928 une « Collection du Petit Monde » pour laquelle écrivent, entre autres auteurs, des écrivains dramatiques collaborateurs du *Petit Monde* et du TPM, dont Pierre Humble lui-même. En 1929, une série de disques Columbia pour enfants est lancée sous le nom du « Petit Monde » ; là encore, des collaborateurs réguliers du TPM comme Adhémar de Montgon sont présents pour écrire des paroles d'après des comptines enfantines (*Malbrough s'en va-t-en guerre*, *Sur le pont d'Avignon*...). Il est difficile de trancher sur les liens exacts du TPM avec ce qui peut être vu comme des produits dérivés. La présence de réclames à leur sujet sur les programmes du théâtre nous conduit à penser qu'il existe une véritable communion des différents médias et moyens de divertissement au service de la jeunesse à l'intérieur du cadre en apparence réduit du TPM.

La place de Saint-Ogan au sein du TPM

C'est à ce réseau que Saint-Ogan se lie de façon solide durant les années 1927-1935, puis de façon plus épisodique par la suite. Du 22 décembre 1927 au 12 janvier 1928, la pièce *Zig et Puce*, inspirée des personnages de Saint-Ogan pour *Dimanche-Illustré*, est jouée au Théâtre de la Madeleine, dans une adaptation de Thérèse Lenôtre¹². Plusieurs autres représentations de ce type auront lieu les années suivantes, toujours avec Thérèse Lenôtre à l'adaptation. En décembre 1929, c'est *Zig et Puce et le serpent de mer* et en 1934 *Zig et Puce policiers*. En raison de leur succès, ces pièces sont fréquemment

⁹BnF Arts du Spectacle, RF-84738 et suivantes.

¹⁰Citons, à titre d'exemple des romans pour enfants comme *Caddy-Caddy*, paru en 1929 chez Hachette que Saint-Ogan illustre, ou des adaptations théâtrales comme *Le Général Dourakine* d'après la comtesse de Ségur (Billaudot, 1939) et *Le Mariage du Savant Cosinus*, inspiré par le célèbre personnage de Christophe (Armand Colin, 1928).

¹¹BnF Arts du Spectacle, 8-RF-84738.

¹²Dans la période indiquée, la pièce est jouée à neuf reprises.

reprises au répertoire du TPM : ainsi, en décembre 1928 puis en décembre 1931 à l'occasion du Noël de l'Elysée, la pièce *Zig et Puce* est reprise. *Zig et Puce et le serpent de mer* fait l'objet durant l'année 1930 d'une tournée en province, à Mulhouse, Alger et Strasbourg, notamment. A cela vient s'ajouter la pièce *Prosper l'ours* en 1935 et, de façon plus anecdotique, la pièce *Mitou, Toti et Serpentin*, jouée devant les enfants des ouvriers de l'usine Ovomaltine de Champigny pour la Noël 1930. Durant une première période allant de 1927 à 1929, Saint-Ogan reste toutefois en retrait, dans une position d'inspirateur davantage que de créateur. Le TPM profite du succès de *Zig et Puce* et en même temps l'entretient. Une photographie dans *Comoedia* le montre montant sur scène pour saluer à l'occasion de la reprise de *Zig et Puce et le serpent de mer* en décembre 1929¹³. Il s'intègre à la mise en scène des nouveaux héros de l'enfance presque comme un personnage, celui du « père » de *Zig et Puce*. Il n'y a toutefois jusque là qu'une collaboration de façade : Saint-Ogan « prête » ses personnages populaires, de la même manière que Christophe prête ses propres héros (le sapeur Camember, le savant Cosinus et la famille Fenouillard).

Ce n'est que durant les années 1930-1935 que la participation de Saint-Ogan au TPM devient plus importante et qu'il passe d'inspirateur à créateur. D'abord dans les pièces elles-mêmes. Pour la pièce *Prosper l'ours*, en octobre 1935, Saint-Ogan dessine lui-même les costumes, comme l'explique Pierre Humble :

« Alain Saint-Ogan notre dessinateur s'est improvisé sculpteur de masques. Alain Saint-Ogan a voulu devenir le propre artisan de son rêve. Chaque jour il vient aux répétitions en apportant pour les essayer sur la tête de nos jeunes artistes le masque féroce du roi, le « Lion », la face grimaçante du chat borgne (...) autant de personnages dus à l'imagination extravagante d'Alain Saint-Ogan. »¹⁴

Mais l'implication de Saint-Ogan devient de plus en plus visible dans les activités annexes du théâtre, signe d'une plus grande proximité. Durant les années 1929-1930, il illustre quatre romans dans la Collection du Petit Monde chez Hachette et c'est dans cette collection que paraît son roman *Mitou et Toti à travers les âges* en 1938.

Saint-Ogan est parfaitement intégré aux activités du TPM ; il dépasse son statut initial pour approfondir des relations au sein du groupe qui assure le rayonnement de son succès. Or, de nombreux collaborateurs du théâtre de Pierre Humble se retrouvent par la suite, à d'autres occasions, sur le chemin de Saint-Ogan.

1.1.2 La formation d'un réseau de collaborateurs solide

La mobilisation des forces créatrices pour fonder un univers enfantin

Qui sont les collaborateurs du TPM ? On peut mettre des noms sur ce réseau de forces mises en commun. Le sujet n'est pas ici le théâtre lui-même et il ne s'agit pas d'établir une liste exhaustive des collaborateurs du TPM, seulement d'en rappeler la diversité et de voir comment Saint-Ogan en profite par la suite en établissant des liens plus solides avec certains d'entre eux. Nous les classons en trois cercles selon leur degré de participation :

On trouve un premier cercle qui est celui des « fondateurs ». Pierre Humble, naturellement, un personnage dont on sait peu de choses, si ce n'est que son vrai nom est Pierre Blum¹⁵. Mais on peut aussi lui ajouter Moriss, un dessinateur-acteur actif dans les années 1900-1930 ayant déjà une expérience des enfants pour avoir dessiné pour des revues du début du siècle comme *Les Belles Images*. Dessinateur régulier pour le journal *Le Petit Monde*, il tient au TPM une place centrale d'acteur, de metteur en scène, et surtout d'animateur.

Un second cercle est formé par les auteurs auxquels Pierre Humble fait appel pour remplir sa programmation. Ils forment durant les années 1920 et 1930 une équipe régulière et sont tous issus de cercles littéraires et intellectuels. Les liens initiaux avec *Les Annales* ont sans doute leur importance dans le choix des collaborateurs. Ils sont soit des dramaturges célèbres, soit des écrivains pour enfants qui restent très attachés à la mémoire et au style de la comtesse de Ségur dont le TPM obtient en 1925 l'exclusivité du répertoire. Ils correspondent ainsi à la volonté de créer un théâtre « gai et moral » à la fois, avec de fortes attaches littéraires, mais aussi des incursions du côté des histoires en images. Paul de

¹³Voir fig.50.

¹⁴Ca36/131.

¹⁵COSTON (Henry), *Dictionnaire des pseudonymes*, « Lectures françaises », rééd. 1982.

Pitray, petit-fils de la comtesse, se spécialise dans les adaptations des romans de sa grand-mère. Il en va de même pour Magdeleine du Genestoux, fidèle au style de la comtesse. Les dramaturges Alfred Machard et Nozière participent également à la création de pièces, apportant une importante caution littéraire¹⁶ Enfin, le couple Thérèse Lenôtre et Adhémar de Montgon¹⁷ sont parmi les plus actifs. Thérèse Lenôtre se spécialise dans l'adaptation des succès des dessinateurs à la mode (Bécassine, Zig et Puce) tandis que Adhémar de Montgon est généralement employé comme parolier ou compositeur des musiques et chansons qui accompagnent les pièces.

Le troisième cercle est celui des collaborateurs plus occasionnels, auquel Saint-Ogan appartient. Ils ne sont pas pleinement intégrés au réseau dans la mesure où leur participation est souvent conjoncturelle, mais ils sont représentatifs de l'esprit du TPM pour qui le divertissement pour enfants doit être avant tout moral et sain. C'est en effet un adjectif que l'on peut appliquer aux créations des dessinateurs Alain Saint-Ogan, Christophe et Joseph Pinchon, mais aussi à Jaboune qui adapte pour le théâtre des personnages qu'il a créé avec Pinchon. Tous forment ainsi une communauté de créateurs travaillant à définir les limites de l'univers culturel de l'enfant : un monde à part, où se croisent des héros anciens et nouveaux pouvant servir de point d'ancrage, et où, surtout, restent présents la morale et le bon goût.

Saint-Ogan et le cercle du TPM : des relations durables

L'intégration de Saint-Ogan au sein du TPM se voit dans la manière dont ce réseau culturel est ensuite remobilisé par le dessinateur pour d'autres projets sortant du cadre du théâtre. L'examen attentif des Cahiers I et II est alors précieux puisqu'il permet d'assister à la formation d'amitiés, au moins professionnelles, entre Saint-Ogan et des membres du TPM.

Thérèse Lenôtre est certainement la personne qui rapproche le mieux Saint-Ogan du TPM. Cette romancière pour la jeunesse est une des dramaturges régulières du théâtre de Pierre Humble. Elle se spécialise dans les adaptations des histoires en images à la mode comme *Bicot* ou *Zig et Puce*, et, en dehors de ses activités au TPM, est aussi un écrivain pour la jeunesse dont le style est fortement marqué par la comtesse de Ségur. Dans une interview donnée à *Toute l'édition*, Saint-Ogan l'évoque par ces mots : « Thérèse Lenôtre, que je connais depuis toujours ». La formule, bien sûr, est une convention polie, mais il est possible d'avancer l'hypothèse d'une certaine proximité entre ces deux auteurs pour la jeunesse. Quelques points communs transparaissent : ils appartiennent à la même génération (Saint-Ogan est né en 1895, Thérèse Lenôtre en 1894) et au même milieu social, la bourgeoisie intellectuelle et littéraire du début du siècle (le père de Saint-Ogan était un écrivain, le père de Thérèse Lenôtre est le célèbre historien vulgarisateur Georges Lenôtre). Si l'on en croit les Cahiers (CaI), Saint-Ogan rencontre Thérèse Lenôtre le 22 mars 1927 (première mention est faite de son nom à cette date), soit plusieurs mois avant la première pièce, et une autre mention du 25 juillet indique « déjeuner chez les Lenôtre ». Par la suite, on retrouve d'autres indications de rencontres, et Saint-Ogan sera notamment présent à l'enterrement du père de Thérèse Lenôtre le 9 février 1935. Cette rencontre donne lieu à plusieurs collaborations : Thérèse Lenôtre adapte de façon systématique les personnages de Saint-Ogan. Ce dernier illustre quelques romans de Thérèse Lenôtre : *Nicole et ses bêtes* en 1928, *Pototo et la T.S.F.* en 1929, *Le Plus Beau Chien du monde* en 1939. La collaboration fonctionne également à double sens, puisque c'est dans *Cadet-Revue*, le journal dont Saint-Ogan est rédacteur en chef, que la romancière publiera, à partir d'avril 1939 *Le Plus Beau Chien du monde* avant sa mise en vente par Hachette, toujours illustré par Saint-Ogan. Pendant la guerre, ils se retrouveront au sein de la rédaction de *Benjamin*. Les Cahiers montrent en effet que Saint-Ogan continue de fréquenter Thérèse Lenôtre de plus en plus régulièrement dans les années d'Occupation au moment où ils participent au périodique.

D'autres collaborateurs du TPM sont très présents dans la carrière de Saint-Ogan hors du théâtre, montrant ainsi la solidité du réseau. Pierre Humble lui-même rédige avec Saint-Ogan le roman pour enfants *Caddy-Caddy*, publié chez Hachette en 1929, dans lequel se lit déjà le goût du dessinateur pour la science-fiction (voyage dans l'espace, extraterrestres...). Le peintre Armand Leleux est un vieil ami du dessinateur : ils se connaissent au moins depuis 1919 et se voient régulièrement. Lors de la première représentation de *Zig et Puce* en décembre 1927, il dessine les décors de la pièce. Mais d'autres personnalités comme le dessinateur Moriss confirment le brassage de collaborateurs que permet le TPM.

¹⁶ Alfred Machard (1887-1962) commence sa carrière de dramaturge et romancier dès le début du siècle, avec des histoires mettant souvent en scène des enfants. Fernand Nozière (1874-1931) est lui aussi auteur dramatique et critique de théâtre, notamment au *Temps* et à *Gil Blas*.

¹⁷ Adhémar de Cordeboeuf, marquis de Montgon, débute une carrière d'auteur pour enfants dans les années 1930. Il se marie avec Thérèse Lenôtre en 1939.

Moriss devient ainsi un des dessinateurs réguliers de *Cadet-Revue* dont Saint-Ogan est rédacteur en chef à partir de 1933. Enfin, il convient de citer le cas de l'auteur Mme du Genestoux connue aussi, en tant que directrice du secteur jeunesse de la maison Hachette dans l'entre-deux-guerres, sous le nom de Mme Arrigon. Une fois de plus, ce sont les Cahiers qui nous renseignent sur la rencontre entre Saint-Ogan et la romancière puisque mention est faite le 3 avril 1928 de « Hachette - Mme Arrigon ». Elle a été le contact de Saint-Ogan avec la maison d'édition et la coïncidence des dates nous laisse à penser que le TPM a été un lieu de contact entre Saint-Ogan et les éditions Hachette (la pièce *Zig et Puce* est créée en décembre 1927 en même temps que le premier album de *Zig et Puce* chez Hachette et que *Les Exploits de Bourricot* de Yvonne de Coppet, premier roman illustré par Saint-Ogan édité là aussi par Hachette). Un cercle de sociabilités se lit ici entre le TPM, le secteur jeunesse de Hachette et Alain Saint-Ogan.

1.1.3 Une logique d'adaptation et de mise en scène des nouveaux héros entre tradition littéraire et modernité des formes

Une vision commune de l'enfance

Que peut nous apprendre cette proximité de Saint-Ogan avec le cercle du Petit Monde ? Elle peut permettre d'élaborer l'hypothèse d'une vision commune de l'enfance au sein d'un réseau culturel. En effet, de nombreux traits se retrouvent à la fois dans les missions du TPM et dans les choix de carrière de Saint-Ogan. L'intégration du dessinateur s'explique par l'existence d'un univers enfantin commun, novateur dans ses moyens mais traditionnel par son contenu ; en effet, les classiques de la littérature enfantine du XIX^e siècle restent l'horizon de référence, même si une relecture en est offerte par le recours aux artifices du spectacle et l'incarnation de nouveaux héros.

Le monde du TPM baigne dans une culture littéraire traditionnelle très marquée par la comtesse de Ségur, où les héros sont des enfants supportant les drames de la vie. De la même manière que Pierre Humble, Saint-Ogan porte en lui la conscience d'un répertoire littéraire classique pour l'enfance auquel il fait allusion dans beaucoup de ses récits. Ainsi, dans sa série *Mitou et Toti*, on retrouve des personnages comme le Petit Poucet qui s'est également trouvé au répertoire du TPM. Les références littéraires sont fréquentes dans l'oeuvre de Saint-Ogan, mais restent toutefois la plupart du temps distinctes de celles du TPM. Il préfère ainsi *Don Quichotte* et *Robinson Crusoé* à *François le Champi* ou *La soeur de Gribouille*, l'aventure à la peinture du quotidien enfantin. Il demeure que Saint-Ogan a une haute conscience de la notion de littérature et de l'apport des classiques comme « thèmes éternels » pour l'enfance. Son père, Lefebvre Saint-Ogan, est romancier et essayiste, membre de la Société des gens de lettres et farouche défenseur de la langue française¹⁸ ; lui-même s'essaye, dans les années 1940, à l'écriture.

L'autre héritage du XIX^e siècle commun à Saint-Ogan et au TPM est l'idée d'un équilibre entre humour et pédagogie. La création pour la jeunesse est traditionnellement marquée par une ambition éducative. On retrouve chez Saint-Ogan une naïveté édifiante présente dans les pièces du TPM, où le héros est bon et gentil et où le méchant, dans le fond, n'est pas si méchant que ça. Cette vision des choses est naïve, sans aucun doute, mais pas niaise car elle n'hésite pas à faire appel à l'intelligence de l'enfant. Pierre Humble lui-même qualifie ses pièces de « gaies et morales », résumant en deux adjectifs ce que doit être, à ses yeux, le divertissement enfantin : l'immersion dans un univers toujours joyeux où le Mal n'est qu'un accident et où la « bonté universelle » triomphe. Il y a assurément dans le monde qui prend vie sur les planches du TPM l'idée omniprésente que la jeunesse doit être protégée des horreurs du monde par l'invention d'un univers merveilleux et idéalisé.

Réflexions sur la modernité des nouveaux héros

Rappelons toutefois que les pièces *Zig et Puce* jouées sur la scène du TPM ne sont pas des créations de Saint-Ogan, elles sont uniquement inspirées de ses personnages. L'interprétation que donne Thérèse Lenôtre des héros du *Dimanche-Illustré* témoigne bien de l'assimilation des héros enfantins modernes par une institution perpétuant un modèle ancien de littérature enfantine.

Il est en effet intéressant de relever les libertés prises par Thérèse Lenôtre dans l'écriture des pièces *Zig et Puce* par rapport à l'original¹⁹. Ces écarts, minimes mais réels, témoignent bien de ce que peut

¹⁸Il fait partie d'une association appelée « les Amis de la langue française ».

¹⁹Voir l'édition du livret en annexe.

être un « modèle » littéraire. Ainsi, si on lit le résumé de la pièce jouée en décembre 1927, deux éléments sont symptomatiques d'une relecture de la série *Zig et Puce* au travers des canons littéraires enfantins.

1.« Zig et Puce, deux pauvres enfants orphelins, font leur apprentissage chez un menuisier » : Dans la série dessinée, d'une part Zig et Puce ne sont pas orphelins, d'autre part ils ne sont pas en apprentissage chez un ouvrier mais exercent un métier mal défini qu'ils abandonnent dès les premières cases.

2.« Le savant Papyrus, sa gentille petite nièce Dolly et son fidèle domestique Hippolyte (...) Mais Ravachon, un méchant homme » : Autant de personnages qui, à l'exception de Dolly, n'existent pas dans la série où Dolly est la nièce d'un riche capitaliste américain qui a été ici supprimé.

Ces deux évolutions touchant aux personnages reflètent les nécessaires adaptations d'un récit pour enfants. Zig et Puce ne pouvant se détacher, comme ils le font dans la série, de la structure familiale traditionnelle, on en fait des orphelins; ce qui permet au passage d'accentuer la dramatisation de leur sort et de les identifier avec la figure littéraire reconnue du malheureux orphelin de *Sans famille* d'Hector Malot ou de *La soeur de Gribouille* de la comtesse de Ségur. Quant aux personnages ajoutés, ils paraissent également sortis d'une typologie simplificatrice qui tient autant à la littérature pour enfants qu'au théâtre : le savant, le domestique (forcément « fidèle », à l'image de Passepartout du *Tour du Monde en 80 jours*), le « méchant » qui finit entre les mains de la justice. C'est un théâtre pour enfants fonctionnant sur l'efficacité du stéréotype. D'autre part, les changements opérés par Lenôtre montrent que ce qui est possible pour un support « familial » comme *Dimanche-Illustré* ne l'est plus pour une pièce de théâtre spécifiquement destinée à des enfants, surtout à des enfants de la bourgeoisie intellectuelle. Ainsi est supprimé le « capitaliste » père de Dolly.

D'autres choix sont inhérents à la théâtralisation de l'histoire. La construction de l'histoire en actes simplifie la linéarité du récit, absente dans les épisodes de Zig et Puce publiés dans *Dimanche-Illustré*. Le support théâtral a des règles propres (unité de lieu par le décor, rebondissements) qui ordonne l'histoire. On ajoute aussi dans *Zig et Puce et le serpent de mer* un « ballet des ondines » et des clowns. La pièce de théâtre devient prétexte à un spectacle total dont l'objectif principal est l'émerveillement des enfants, à la manière d'une représentation de cirque. Le « clou » du spectacle est alors l'apparition du « terrifiant serpent de mer » dont la presse fait écho, censé susciter l'émotion du public.

Malgré ces adaptations notables, l'acceptation de héros non-issus des classiques de la littérature pour enfants et, de surcroît, issus du monde de l'histoire en images (Bécassine, le sapeur Camember, le savant Cosinus font aussi l'objet de pièces) témoignent d'une compréhension aiguë de ce qui plait aux enfants et des nouveaux héros venus remplacer les anciens, trop vieux et dépassés. Cela montre aussi la souplesse de ces héros qui, contrairement aux classiques littéraires, sont surtout des noms, des coquilles vides mais aussi l'assurance d'un succès auprès des enfants. Néanmoins, un renouvellement des valeurs est en cours qui voit, dès les années 1920, la victoire auprès des enfants des nouveaux héros de l'image sur les vieux héros de l'écrit.

1.2 Les stratégies de réseaux dans le monde de la presse enfantine : l'exemple de *Benjamin* de Jaboune et de *Cadet-Revue* d'Alain Saint-Ogan

1.2.1 *Benjamin*, une expérience dans le monde de la presse enfantine des années 1930

Benjamin et *Cadet-Revue*, deux revues pour enfants non-militantes

Il nous a semblé intéressant de comparer deux revues : *Benjamin*, créée par Jaboune (pseudonyme de Jean Jaboune) en 1929 et *Cadet-Revue*, fondée en 1933, dont Saint-Ogan est rédacteur en chef. Leur rapprochement vient du fait qu'ils sont les deux titres par lesquels Saint-Ogan tente l'expérience de la presse enfantine, secteur dynamique de l'univers culturel de l'enfance dans les années 1930. Jaboune et Saint-Ogan se connaissent et il est possible d'apercevoir à nouveau la formation d'un réseau culturel cohérent dont le but est d'animer l'univers enfantin, cette fois par le biais de la presse. Les deux journaux sont fondés avant l'arrivée massive des publications reprenant les bandes américaines, à partir

de 1934²⁰ et leur publication échappe donc à la soumission à cette chronologie ; ils correspondent à une vague de créations antérieures de revues pour enfants dans les années 1920. Ce sont des revues qui laissent davantage de place à l'image, au divertissement et à de nouveaux types de rubriques (actualités, reportages sur la science et les techniques...) ²¹. Au delà des caractères communs à la presse de l'époque, les revues de Jaboune et de Saint-Ogan se rapprochent par ce qu'elles ne sont pas. Elles diffèrent toutes deux des publications à vocation idéologique et militante comme *Coeurs Vaillants* qui apparaît en 1929 et est lié à l'Union des Oeuvres catholiques, *Mon Camarade* qui date, lui, de 1933 et est un relais du Parti Communiste, ou encore *Le Journal de Copain-Cop* des militants laïcs de la Ligue d'Education. Il ne s'agit pas non plus de publications populaires de pur divertissement à la manière de celles de la Société Parisienne d'Édition qui domine alors le marché, car elles visent clairement un public bourgeois. *Benjamin* et *Cadet-Revue* cultivent en réalité un entre-deux qui, en raison même de sa qualité d'entre-deux a été peu étudié et constitue un groupe à part dans le domaine de la presse pour enfants. Dans le mémoire qu'elle consacre au journal *Benjamin*, Sandrine Durbecq explique très bien ce vide historiographique ; nous avons fait le choix de reproduire la totalité de son analyse qui nous paraît tout à fait juste et, surtout, peut en partie s'appliquer à *Cadet-Revue*, si l'on excepte la question de la bande dessinée :

« Comment expliquer, dès lors, la quasi-ignorance dont on a entouré *Benjamin* ; pourquoi est-il l'un des grands oubliés au sein de la presse enfantine de l'entre-deux-guerres ? De nombreux travaux ont été effectués sur la bande dessinée. Ces travaux s'intéressaient aux magazines illustrés comme véhicules de la bande dessinée. Or, *Benjamin* n'en a publié que très peu, et n'a jamais innové dans ce domaine. Il s'est donc trouvé en dehors du cadre des travaux des historiens de la bande dessinée. De même, *Benjamin* n'a jamais accueilli au sein de ses colonnes de propos violents, de discours engagés, il n'a pas été l'organe d'un parti politique, comme a pu l'être *Mon Camarade* ; il n'a, de ce fait, pas retenu l'attention des historiens du politique. Enfin, *Benjamin* a été un journal au tirage restreint, il n'a pas constitué un phénomène populaire, à l'image du *Journal de Mickey*, ce qui peut contribuer à expliquer, dans une certaine mesure, le désintérêt dont il a été victime. (...) Étudier *Benjamin* ce n'est certainement pas étudier un journal représentatif de la presse enfantine de l'entre-deux-guerres, bien au contraire : dès sa création, en novembre 1929, et jusqu'en décembre 1939, date à laquelle s'arrête cette étude, *Benjamin* a toujours souligné la marginalité de sa position au sein de la presse enfantine. »²²

La situation n'a pas réellement changé depuis 1991 : les revues militantes restent les plus étudiées et la question de la bande dessinée est toujours au centre de l'historiographie de la presse pour enfants.

Pour mieux comprendre la place que ces deux journaux ont pu occuper dans la presse des années 1930, et donc en quoi elles sont proches, on peut se reporter à l'étude de Mathilde Leriche, alors bibliothécaire de l'Heure Joyeuse, qui dresse dans la *Revue du livre et des bibliothèques* une grille d'analyse des revues existant en 1935. Consciente de leur spécificité, elle classe *Benjamin* et *Cadet-Revue* dans une même catégorie :

« Journaux à tendance politique – 1. journaux affichant la neutralité et d'esprit bourgeois conservateur – 2. [...] »²³

Il est clair que pour la militante de l'éducation populaire et laïque, les deux revues cachent sous des dehors neutres un conservatisme de droite ; elle les trouve bien trop conventionnelles et trop artificielles dans la façon de traiter l'enfant comme une « petite grande personne ». Ils sont considérés comme des « journaux passables ». Très critique à l'égard de *Benjamin* qui contient « beaucoup d'idées mal exploitées », elle est plus indulgente avec *Cadet-Revue* qu'elle juge pourtant superficiel et « d'une valeur littéraire moyenne ». Assurément, les deux revues ont dans leur contenu et leur méthode beaucoup de points communs qui reflètent la même vision d'une enfance sage que l'on prépare à l'insertion dans une structure sociale stable.

Cadet-Revue et *Benjamin* sont donc deux expériences de plus dans le secteur de la presse pour la jeunesse des années 1930. La revue de Saint-Ogan s'arrête en 1939, à cause de la guerre, mais *Benjamin*

²⁰ CRÉPIN (Thierry), *À « Haro sur le gangster Â », la moralisation de la presse enfantine (1934-1954)*, C.N.R.S., 2001, p.40 à 55.

²¹ FOURMENT (Alain), *Histoire de la presse des jeunes et des journaux pour enfants 1768-1988*, Eole, 1987, p.153.

²² DURBECQ (Sandrine), *À « Le journal comme papa Â » Benjamin : 1929-1939*, Mémoire de Master Paris X, 1991, p.2-3.

²³ LERICHE (Mathilde), « Essai sur l'état actuel des périodiques français pour enfants », *Revue des livres et des bibliothèques*, 10, décembre 1935, p.225.

survit jusqu'à la Libération. Saint-Ogan en prend la rédaction en chef en août 1941. Il n'existe pas d'archives primaires de ces revues, et notre étude peut donc souffrir de lacunes. Pour *Benjamin*, la thèse déjà citée a pu profiter des archives privées de Marie-François Dolléans, fille de Jean Jaboune, et les informations que nous tirons viennent principalement de ce travail. Dans le cas de *Cadet-Revue*, nous pouvons simplement affirmer que le journal est en grande partie sponsorisé par la marque Ovomaltine qui en achète régulièrement des exemplaires pour les distribuer à ses clients.

Benjamin et son réseau

Benjamin est une expérience, à la fois par l'enjeu qu'il se donne et par sa longévité. Nous ne détaillerons pas ici les tenants et aboutissants qui amènent à la mise en place du journal ni son évolution dans la mesure où ces éléments ont été suffisamment étudiés ailleurs. Il peut toutefois être utile d'en rappeler les traits essentiels. *Benjamin* est le développement de la page pour enfants de *L'Echo de Paris* et est porteur d'une idée, celle de son rédacteur en chef Jaboune : les enfants doivent avoir un journal à l'identique de celui de leurs parents. Dans son livre *J'ai cinquante ans*, Jaboune en parle ainsi :

« Le grand principe de cette page d'enfants [celle de *L'Echo de Paris* avant 1929], puis de mon journal *Benjamin*, était de traiter les enfants comme de grandes personnes et de les prendre toujours au sérieux. (...) C'était un vrai journal comme le journal du matin, avec des articles d'apparence sérieuse et des photographies d'actualité : un journal que l'on pouvait déplier gravement en écartant ses petits bras. »²⁴

Ainsi, *Benjamin* imite la forme des journaux d'adultes : grand format, mise en page en colonnes, et s'en inspire aussi pour les rubriques : actualités (le journal suit la montée d'Hitler au pouvoir), spectacles, roman feuilleton, humour... D'abord édité par Georges Lang, il rencontre un grand succès à ses débuts, mais des difficultés répétées dues à des changements successifs d'éditeurs entraînent la revue vers un lent déclin à partir de 1933. Malgré une reprise dans les années 1938-1939, *Benjamin* ne parvient jamais à retrouver les 30 000 lecteurs qu'il pouvait avoir au début des années 1930. La raison de son succès tient à la fois à la nouveauté de la formule et à l'attraction d'une tranche spécifique du public, celui de la bourgeoisie. Sandrine Durbecq dresse une analyse pertinente de ce public, où le lecteur-type de *Benjamin* est « le petit bourgeois comme papa » et est vu comme le renouveau et l'avenir de ce groupe social dont la puissance économique et la culture s'effondrent peu à peu.

Sauver la culture bourgeoise traditionnelle, dans ce qu'elle a de plus noble, est une des missions de la revue. Cet enjeu se retrouve dans le choix des collaborateurs, sélectionnés en fonction de leur qualité littéraire. Il s'agit soit de journalistes comme Jaboune lui-même, d'auteurs pour la jeunesse comme Henri Kubnick qui assure une grande partie du rédactionnel sous différents pseudonymes (Pierre Dartel, Henry Dorac...)²⁵ ou d'auteurs reconnus comme Abel Hermant, de l'Académie Française qui vient apporter une caution littéraire importante. Le journal tente de créer un univers culturel élitiste et de qualité qui n'est pas sans rappeler celui du TPM ; les deux groupes s'adressent sensiblement au même public et l'idée d'un divertissement « moral et gai » que défend Pierre Humble peut tout à fait s'appliquer à *Benjamin*. Les points communs ne s'arrêtent pas là, car *Benjamin* cède également à la mode des héros illustrés. Son dessinateur vedette est Joseph Pinchon, rendu célèbre grâce à *Bécassine* et qui crée dans *Benjamin* de nouvelles séries scénarisées par Jaboune lui-même (*Amulette et Grassouillet*). Pinchon y reste fidèle à la forme traditionnelle du texte sous l'image. Dans les années 1930, il est déjà âgé (il est né en 1871) et s'impose comme une valeur sûre et de bon goût de l'histoire en images à la française. D'autres dessinateurs comme Erik et Cazanave livrent des dessins humoristiques dans le style de ceux que l'on trouve dans les journaux d'adultes²⁶.

Saint-Ogan et les fêtes de l'enfance

Mais si le journal conserve dans ses pages une certaine tenue littéraire, il utilise également pour attirer et fidéliser ses lecteurs des ressorts plus spectaculaires comme celui des fêtes ou « galas » de

²⁴NOHAIN (Jean), *J'ai cinquante ans*, R. Julliard, 1952.

²⁵Henri Kubnick (1912-1991) est un romancier pour la jeunesse et rédacteur en chef adjoint de *Benjamin*. Il anime également des émissions de radio pour la jeunesse, et se spécialisera d'ailleurs dans la radio et la télévision après la guerre.

²⁶Erik (1912-1974) débute à *Benjamin* comme dessinateur pour la jeunesse avant de lancer sa propre revue, *Oscar Bill, le roi des détectives* en 1931. Sa production s'intensifie à partir des années 1940. Cazanave, ou Caza (1893-1961) commence dans le dessin pour enfants dès 1922 dans *Les Petits Bonshommes*. Il alterne, au cours de sa carrière des collaborations entre la presse pour enfants et la presse adulte.

l'enfance. Nous avons vu un phénomène identique dans le passage du journal *Le Petit Monde* au TPM. Là aussi, les fêtes sont conçues sur le modèle des galas de charité des adultes, mais exaltent une culture et des héros propres aux enfants, censés les fédérer en un groupe homogène. Ces rendez-vous annuels du journal permettent de rassembler les lecteurs (les « Benjamins ») comme une grande famille et propose des attractions variées qui encouragent l'épanouissement d'une culture enfantine où, tout comme au TPM, références modernes et références traditionnelles se mêlent. Ainsi, lors d'un « défilé des livres pour la jeunesse », le 10 mai 1934, *Zig et Puce*, présenté par Pierre Humble et Saint-Ogan, cotoient des héros anciens de la littérature enfantine comme Robinson Crusoe et Don Quichotte, mais aussi des héros plus récents comme le Sapeur Camember et Bécassine.

Saint-Ogan est un invité régulier de ces grandes fêtes à la suite du succès de *Zig et Puce*, puisqu'il est dorénavant membre de cet univers culturel enfantin et qu'il a dès lors un rôle à y jouer. Il existe entre Jaboune et Saint-Ogan des liens professionnels, mais sans doute aussi des liens personnels. C'est le père de Jaboune, Franc-Nohain, qui fait entrer Saint-Ogan à *L'Echo de Paris* en 1920 ; Jaboune lui-même sera responsable de la page pour enfants du journal à partir de 1921, à une époque où Saint-Ogan y est un des principaux dessinateurs humoristes. De la même manière que pour Thérèse Lenôtre, la proximité professionnelle est patente : Saint-Ogan et Jean Jaboune ont tous deux un père journaliste et une mère auteur pour la jeunesse. Mais c'est à partir de 1928 que leurs rapports sont de plus en plus fréquents autour de *Benjamin* et de l'enfance. Ainsi, le 31 mai 1928, Jaboune organise une kermesse enfantine dans le cadre de *L'Echo de Paris* et en collaboration avec les magasins du Printemps. Saint-Ogan et Joseph-Porphyre Pinchon sont présents avec Jaboune en tant que « trois grands amis des petites filles et des petits garçons sages », comme le dit la réclame. Les trois hommes sont ou ont été des collaborateurs de *L'Echo de Paris*. Saint-Ogan traverse alors sa grande vague de succès grâce à *Zig et Puce* ; il est un « nom » de la culture enfantine. Puis, c'est en mars 1932 que Saint-Ogan participe à une émission de radio de *Benjamin*. La même année, le 28 avril, il est présent à une fête de *Benjamin* au Cirque d'Hiver ; c'est un gala de charité avec clowns, chanteurs, peaux-rouges... Saint-Ogan y est présent en qualité de dessinateur de *Zig et Puce*, en compagnie de Christophe, Poulbot, et Pinchon. Il participe à un défilé de « douze petits Alfreds ». Chaque année, *Benjamin* organise un gala de ce type et Saint-Ogan est fidèle au poste, jusqu'à celui des Arts Ménagers en juin 1935, où se trouve un stand *Benjamin*²⁷.

Tout comme les pièces *Zig et Puce* du TPM, les interventions de Saint-Ogan dans les fêtes de l'enfance de *Benjamin* sont autant de mises en scène d'un univers culturel que l'on utilise pour à la fois capter un public et former son goût. Les photos qui paraissent dans la presse lors de ces grands événements montrent Saint-Ogan entouré de faux *Zig et Puce*, ou cotoyant un vrai ours Prosper apprivoisé²⁸. L'idée de défilés et de déguisements n'est pas sans rappeler l'illusion de proximité entre le public enfantin et son univers qu'offre le TPM. « L'auteur » pour enfant y joue un rôle central, puisqu'il est l'incarnation vivante d'un succès, il est un modèle à suivre. La perception de ce succès auprès des enfants est sans doute une des raisons qui pousse Saint-Ogan à tenter lui aussi, à travers *Cadet-Revue* l'expérience du journal reposant sur la notoriété d'un auteur.

1.2.2 L'expérience *Cadet-Revue* et ce qu'elle doit à *Benjamin*

Cadet-Revue, ou Saint-Ogan à l'assaut de la presse enfantine

Le premier numéro du bimensuel *Cadet-Revue* paraît en janvier 1933, à cinquante centimes le numéro, et Saint-Ogan en est rédacteur en chef et principal animateur. Il est lancé par un petit éditeur mal identifié, P.-E. Langlois, et trouve son identité première en tant que journal de Mitou et Toti, deux personnages créés par Saint-Ogan en 1930 pour la marque d'aliments vitaminés Ovomaltine. Cette marque subventionne le journal, au moins par la publicité. Selon Alain Fourment, elle achète même une grande quantité d'exemplaires pour le distribuer à ses clients :

« Ce bimensuel, dont le tirage passe, au cours des six années, de 9 000 à 70 000 exemplaires, possédait un commanditaire : la société Wander. Cette société achetait à titre promotionnel entre 15 000 et 20 000 exemplaires du journal, et les offrait à la clientèle de sa poudre chocolatée Ovomaltine, contre la remise d'un certain nombre de preuves d'achats »²⁹.

²⁷ Voir en annexe la liste des galas de la jeunesse.

²⁸ Voir fig.52

²⁹ FOURMENT, *op. cit.*, p.213

Saint-Ogan lui-même en parle dans ses mémoires comme du « house-organe de l'Ovomaltine »³⁰. La revue tient donc à la fois du journal publicitaire et du journal d'auteur, puisque Saint-Ogan reste rédacteur en chef jusqu'à la fin et il impose sa marque par l'omniprésence de ses dessins. Il est assez difficile d'évaluer le succès réel de la revue, mais, même si l'on croit Fourment sur le rôle de soutien joué par Ovomaltine elle a atteint le chiffre de 68 000 abonnements, près de 50 000 si l'on retire les exemplaires destinés à Ovomaltine. Un chiffre qui reste assez modeste si on le compare aux tirages maximum atteints par *Coeurs Vaillants* (150 000 en 1940) ou du *Journal de Mickey* (350 000 en 1938). Mathilde Leriche, dans son classement, le destine à une classe d'âge de 10 à 14 ans³¹.

Saint-Ogan propose une revue assez traditionnelle d'une trentaine de pages, de petit format et en trichromie (noir, jaune, rouge). Elle mêle dessins humoristiques, récits illustrés, articles documentaires sérieux, histoires en images à suivre. On y trouve aussi des rubriques qui parlent directement aux jeunes lecteurs (concours-référendum, courrier des lecteurs, etc.). Plusieurs traits sont propres aux évolutions de la presse des jeunes de l'entre-deux-guerres : insertion de la photographie et des histoires en image, rubriques scientifiques, engouement pour l'aviation, le cinéma et les sports... On ne retrouve cependant pas dans *Cadet-Revue* l'ambition novatrice qu'il pouvait y avoir dans *Benjamin*. L'illustration, qui bénéficie de la clarté du trait du rédacteur en chef, est d'ailleurs pour Mathilde Leriche le principal atout de la revue, puisqu'elle évoque des « illustrations vivantes et drôles ». La place de Saint-Ogan au sein de sa revue est importante : il est l'auteur de plus de la moitié des dessins. En revanche, il abandonne le rédactionnel à d'autres personnes : sa participation dans ce domaine descend à un quart³². Il se réserve toutefois les grands récits illustrés à suivre et notamment la série-phare, *Mitou et Toti*, deux héros qu'il emmène dans de nombreuses aventures sous la forme de récits illustrés. Dans la totalité de son oeuvre, la revue tient une place importante car c'est là qu'il développe certaines de ses histoires les plus marquantes comme *Mitou et Toti à travers les âges* ou encore *Le Rayon mystérieux*, sa première et seule histoire « sérieuse » de science-fiction. La période de rédaction en chef de la revue correspond aux années de plus grande créativité du dessinateur dans le domaine de l'enfance.

La meilleure façon de caractériser l'esprit de *Cadet-Revue* est de le voir comme un journal de divertissement assez traditionnel dans son contenu, empruntant ses innovations aux autres journaux, mais soigné par la qualité et l'homogénéité de l'illustration, son atout majeur. Pas de politique ou d'actualité et une part importante de récits d'imagination, contes et romans... Le divertissement, dans cette optique, est systématiquement lié à la fois à un humour sain (par opposition aux illustrés « vulgaires ») et moral et aussi à un objectif éducatif sous-jacent plus ou moins apparent. La revue évolue assez peu durant ses six années d'existence ; elle connaît un changement de formule et de format en juillet 1939 mais n'a pas le temps d'en profiter puisque Saint-Ogan est appelé sous les drapeaux en août de la même année.

Cette brève description laisse apparaître des différences formelles fondamentales avec *Benjamin*. Mais sur de nombreux points, *Cadet-Revue* rejoint *Benjamin*, ne serait-ce que pour le nom qui semble presque un clin d'oeil au journal de Jaboune, comme si les deux revues se partageaient deux âges de l'enfance. Le « cadet » profite de l'expérience et des méthodes éprouvées par son prédécesseur.

Deux équipes de journalistes différentes mais complémentaires

A quelques exceptions près, les équipes respectives des deux journaux sont distinctes et peu d'auteurs collaborent à la fois à *Benjamin* et à *Cadet-Revue*. Les exceptions restent toutefois intéressantes puisqu'il s'agit de Thérèse Lenôtre et Adhémar de Montgon, couple spécialisé dans la création pour l'enfance que nous avons déjà croisé au TPM et dont nous avons souligné la proximité avec Saint-Ogan. Ils participent aussi bien à *Benjamin* qu'à *Cadet-Revue* et permettent de saisir la cohérence du réseau de Saint-Ogan. Mais, eux mis à part, aucun journaliste n'est présent dans les deux journaux à la fois. L'explication la plus simple est celle de la différence de contenu : l'orientation vers le divertissement amène davantage d'écrivains pour la jeunesse et d'humoristes à *Cadet-Revue*, tandis que *Benjamin* draine plutôt des journalistes. Ce n'est là, toutefois, qu'une généralité, car les frontières s'avèrent en réalité minces entre les différents métiers du livre, de la presse et de la radio. Les journalistes s'improvisent volontiers écrivains, de la même manière que Saint-Ogan lui-même est, pour son journal, tour à tour dessinateur, rédacteur, romancier et journaliste de radio. L'exemple de Jaboune vient également confirmer cette

³⁰ *JMS*, p.144.

³¹ Les chiffres cités proviennent de l'ouvrage de Fourment, *op. cit.*, p.409.

³² Ces statistiques ont été réalisées sur un échantillon de 20 numéros de l'année 1934.

perméabilité des métiers. Elle nous intéresse dans le cadre de notre étude sur la culture enfantine puisqu'elle tend à montrer que, pendant l'entre-deux-guerres, on est « créateur » pour l'enfant avant d'être lié à une spécialisation.

Une équipe se forme autour de Saint-Ogan pour animer et remplir les colonnes de *Cadet-Revue*. Ce sont d'abord des dessinateurs : Saint-Ogan dessine sous son nom et, dans un style différent, sous le pseudonyme de Michel lefebvre ; son frère Bert-Malet est également présent. Les autres dessinateurs sont issus de milieux dont Saint-Ogan est familier : des dessinateurs-humoristes comme Maurice Sauvayre, comme lui sociétaire aux Humoristes, qu'il a connu en collaborant à *L'Intransigeant* dans les années 1920, des dessinateurs pour enfants comme Sainderichin, le futur dessinateur au service du scoutisme unioniste (protestant) qui fait sans doute là ses débuts, et enfin des dessinateurs qui, comme Saint-Ogan lui-même, naviguent entre les deux domaines comme Moriss, le dessinateur-comédien du TPM. Le fonctionnement est alors le même que dans *Benjamin* : un dessinateur principal, plus connu, a en charge les « histoires en images » à suivre (Saint-Ogan est à son journal ce que Pinchon est au journal de Jaboune) tandis que les autres livrent surtout des petites vignettes humoristiques courtes et des strips d'une page au maximum. L'illustration reste beaucoup plus présente et plus soignée dans *Cadet-Revue* que dans *Benjamin*. En plus des dessins qu'il livre sous son nom, Saint-Ogan dessine sous le pseudonyme de Michel lefebvre (deux de ses nombreux prénoms à l'état civil). Il est également possible qu'il soit l'auteur des dessins signés Al-Ber qui reprennent généralement d'anciens gags de Saint-Ogan, peut-être avec son frère Bertrand (Al-Ber vaudrait alors pour Alain et Bertrand).

Du côté des rédacteurs, *Cadet-Revue* cherche des collaborateurs dans trois domaines : la littérature pour enfants, la littérature pour adultes, le journalisme. Beaucoup d'auteurs pour enfants sont en effet des collaborateurs réguliers, dont certains sont passés par le TPM : Madeleine du Genestoux, Alain Duval, Marc Laury, Marcelle Mansuis, Thérèse Lenôtre permettent à *Cadet-Revue* de renouveler la masse d'histoires publiées. Enfin, on trouve un grand nombre de journalistes dont la présence peut s'expliquer par le réseau personnel de Saint-Ogan, qui est avant tout un journaliste. C'est dans ce groupe que l'on trouve la plus grande flexibilité de production. Ainsi, Georges Fronval est un collaborateur régulier à *Cadet-Revue*, sous son principal pseudonyme³³ ou sous le pseudonyme de Germain Fontenelle, tout comme Alex Surchamp, journaliste-radio et ami de Saint-Ogan, ou Pierre Sainderichin, le frère de Sven. *Cadet-Revue* comme *Benjamin* offrent le même aspect de cohabitation entre l'univers plus traditionnel de la littérature jeunesse et celui du journalisme. On voit là encore comment Saint-Ogan mobilise un réseau de personnalités qui ne sont pas tous des spécialistes de l'enfance et viennent de domaines extrêmement variés. Ce faisant, il fournit du travail à des amis journalistes à la recherche d'une source de revenus.

Une communauté d'inspiration

Il existe entre *Benjamin* et *Cadet-Revue* des points communs évidents dans les méthodes et les thématiques, au-delà des différences formelles. Ces points communs révèlent l'existence d'une même vision de la presse enfantine en particulier et de l'univers de l'enfance en général. Les deux caractéristiques dominantes sont une vision de l'enfance, sage, saine, morale et gaie, et la volonté d'inscrire la revue dans un ensemble médiatique plus vaste.

Le point commun le plus frappant entre les deux journaux est l'utilisation de techniques d'accroche et de thématiques identiques. L'esprit du contenu est généralement le même, par l'équilibre voulu entre moralisation et divertissement. Si *Cadet-Revue* est davantage porté sur le divertissement que son aîné, plus sérieux, on y retrouve la volonté de ne pas prendre les enfants pour des imbéciles et de les éduquer en faisant appel à leur intelligence dans des articles sérieux faisant appel à des connaissances classiques (récits mythologiques, classiques littéraires...). Une ambition en grande partie perdue par les illustrés populaires du début du XX^e, davantage orientés sur le divertissement. Les deux revues sont également porteuses d'une image idéalisée de l'enfance. C'est l'idéal de « l'enfant sage » qui transparaît à chaque page. Ainsi, un numéro d'août 1934 définit le « cadet » (lecteur de *Cadet-Revue*) de la manière suivante : « un petit gars ou une petite fille courageux, sage, allant de l'avant, sachant obéir, et mettant au-dessus de tout le sentiment de l'honneur, [sa devise est] Franchise, Bonté, Vaillance ». C'est une définition du « benjamin » que l'on peut retrouver dans le journal de Jaboune (la devise de la revue est « Le cœur sur la main »). Une rubrique commune aux deux journaux est d'ailleurs celle qui met en avant

³³Son véritable nom est Jacques Garnier.

les bons élèves, soit par un tableau des bons élèves qui envoient leur photo au journal, soit par le courrier des lecteurs où les enfants présentent leur réussite scolaire. Les définitions sont assez classiques mais témoignent d'une volonté de modeler le caractère du lecteur, utilisant une rhétorique convenue et répétitive où les mots « vaillance », « cœur », « honneur », « obéissance » et leurs synonymes sont omniprésents.

Dans une logique de préparation à la vie sociale, les deux revues proposent aux enfants la formation de clubs. L'idée ne leur est pas spécifique, et elle est à la fois pédagogique et commerciale : il s'agit de créer autour de soi un groupe de lecteurs de *Benjamin* et de *Cadet-Revue* auquel on donne un nom, pour s'adonner à des activités diverses. Les revues se chargent ensuite de fournir des badges et de relayer la vie de ces clubs en signalant les créations ou les grands événements et rencontres, et cherchent sans cesse à montrer la vivacité de l'expérience. C'est *Cadet-Revue* qui pousse la technique commerciale le plus loin en offrant aux lecteurs qui parviennent à abonner leurs amis des jouets, ballons et badges. Les deux revues profitent ici de la mode des mouvements de jeunesse mais une fois de plus en évacuant l'aspect militant que l'on peut trouver dans le scoutisme et les jeunesses catholiques. C'est une autre manière de guider la vie des enfants hors du journal.

Il n'est pas sans pertinence de signaler les liens entretenus avec le scoutisme. Les deux journaux contiennent des rubriques « scout » faisant la promotion de ce mouvement en plein essor en France. Pour *Benjamin*, il s'agit notamment du récit de la vie de Baden-Powell écrite par André Reval. André Reval est un habitué des galas de la jeunesse de *Benjamin* et il écrit parfois dans le journal sous le pseudonyme de André Rolland. Dans *Cadet-Revue*, une rubrique présente régulièrement les activités et le dynamisme du scoutisme sous la signature de « Geai Réfléchi ». Nous avons également déjà signalé la présence des frères Sainderichin qui seront par la suite deux animateurs du mouvement scout unioniste. D'autre part, il est évident que les idéaux d'honneur, de courage, d'obéissance au chef, de vie en communauté, prônés par les revues ne sont pas éloignées des valeurs scout.

Par un esprit et un idéal commun, les deux journaux peuvent être interprétés comme des revues faites pour rassurer les parents en leur proposant pour leur enfant un journal équilibré, neutre politiquement ; peut-être un journal acheté par les parents plus que par les enfants eux-mêmes, même si la présence, grâce à Saint-Ogan, d'histoires à bulles dans *Cadet-Revue* permet de rivaliser avec d'autres revues de l'époque ayant pris le virage de l'histoire en images à l'américaine (*Hop là !*, *Robinson* et même *Coeurs Vaillants*). *Benjamin* publie souvent des articles sur l'actualité des sciences et du monde, tandis que *Cadet-Revue* laisse place à des rubriques sur l'histoire (dont une animée par Saint-Ogan lui-même), sur l'aviation, et explique aux enfants les mystères techniques de la T.S.F.

L'autre caractéristique de *Benjamin* que Saint-Ogan exploite également avec la création de *Cadet-Revue* est l'expansion de la revue dans l'espace du divertissement enfantin, cette fameuse « culture multimédia » qui nous sert de fil directeur. Il ne s'agit pas seulement de fournir un journal, une lecture, mais de créer autour de ce journal une véritable communauté d'enfants ayant des pratiques culturelles identiques. La création de clubs et les fêtes de l'enfance en sont un moyen. Mais surtout, des émissions de radio ont lieu à partir de 1932 pour *Benjamin* et dès 1933 pour *Cadet-Revue*, avec une équipe de journalistes et des rubriques propres à intéresser les enfants. C'est dans ce cadre que Saint-Ogan a l'idée des radio-croquis, projet qui illustre parfaitement l'interrelation entre la presse et la radio : dans *Cadet-Revue* se trouvent des grilles chiffrées que les auditeurs doivent avoir à la main lorsque Saint-Ogan annonce une suite de chiffres. Cette suite forme sur le papier un dessin ; les auditeurs sont alors invités à compléter le dessin de base et ensuite l'envoyer à la rédaction de *Cadet-Revue*³⁴. Des expositions publiques de dessins d'enfants sont parfois organisées dans les locaux du journal. D'autres méthodes permettent de fidéliser les lecteurs de *Cadet-Revue* à l'écoute de Radio-Luxembourg à 19h40, tous les samedis, puis du Poste Parisien : la fin des histoires de *Mitou et Toti* dans la revue est parfois occultée et un indice est donné lors de l'émission pour en connaître la suite. Ces émissions permettent aussi de familiariser les lecteurs avec la voix de leur rédacteur en chef favori et de le rendre plus vivant et plus proche d'eux, comme lors des défilés et des séances de dédicaces.

³⁴Voir fig.51.

1.2.3 Saint-Ogan rédacteur en chef de *Benjamin* : une expérience de survie d'un journal sous l'Occupation

Présence de Saint-Ogan dans *Benjamin* dès 1940

Saint-Ogan est contraint d'arrêter *Cadet-Revue* suite à sa mobilisation en septembre 1939. Il n'abandonne pas pour autant l'univers de la presse pour enfant et c'est dans *Benjamin* qu'il va pouvoir poursuivre sa carrière au service de l'enfance durant les cinq années de guerre et d'Occupation. Il trouve refuge dans les pages d'un *Benjamin* nouvelle formule, pour lequel il livre à partir de mars 1940 une suite d'articles ayant pour titre « Les cahiers du caporal-chef » et dans lesquels il décrit, de façon humoristique, son expérience militaire à la Défense Passive. La forme utilisée est celle de l'écriture manuscrite directe, façon « carnets », agrémentée de quelques dessins. À côté de cette série régulière, il livre aussi occasionnellement quelques dessins humoristiques, à la manière de ceux qui se trouvaient dans *Cadet-Revue*. Les difficultés rencontrées par la revue *Benjamin* entraînent progressivement Saint-Ogan vers une plus grande collaboration.

La prise en main de *Benjamin* par Saint-Ogan dans les années 1940-1944

En effet, avec la guerre, de nouvelles difficultés atteignent un journal déjà affaibli économiquement. Une « série de guerre » dure de septembre à décembre 1939, puis Raoul Pérard, cousin de Jaboune et principal investisseur, se retire. Le destin du journal s'avère alors assez difficile à suivre. De janvier 1940 à mai 1940, *Benjamin* est racheté par l'Édition Sociale Française de Paul Leclercq et fusionne avec le journal *JEF* dont le rédacteur en chef, Jean-François Nicole, remplace Jaboune parti au front. La revue ne ressemble plus du tout aux attentes initiales de son créateur.

Le journal s'arrête et ne réapparaît qu'en juillet 1940, à Clermont-Ferrand, toujours édité par l'E.S.F., et dirigé à la fois par Jaboune et par Jean-François Nicole. Saint-Ogan y est toujours présent, vivant à Clermont-Ferrand en zone libre. D'abord pour de simples dessins humoristiques, puis, à partir d'août 1940, il y commence une nouvelle série régulière, *Trac et Boum*. C'est à l'époque sa seule série active avec *Potage* dans *Ric et Rac* qui s'adresse davantage à toute la famille. La consultation des exemplaires de *Benjamin* des années 1940 à 1942 laisse apparaître une présence de plus en plus grande de Saint-Ogan. Dès la fin de l'année 1940, il y place d'anciens strips de *M. Poche* déjà parus dans *Dimanche-Illustré*, puis à partir de 1941, de *Zig et Puce*, sa grande série à succès. Il reprend également *Mitou et Toti à travers les âges*, un autre de ses succès, en le modernisant. Dans une publicité parue dans *La Revue des familles* en 1941, *Benjamin* est décrit comme « Le journal des jeunes, avec Jaboune et Alain Saint-Ogan ». Le nom du père de Zig et Puce est une fois de plus utilisé comme caution de qualité et c'est durant cette même année que les noms des deux rédacteurs en chef, Jean-François Nicole et Jaboune disparaissent (le second part en Angleterre). Saint-Ogan prend alors la rédaction en chef de la revue dans des conditions que les sources disponibles ne nous permettent pas de mieux définir. Les liens créés avec Jaboune y ont sûrement un rôle à jouer. Dans ses carnets, Saint-Ogan lui-même note à la date du 26 août 1941³⁵ « je prends la rédaction en chef de *Benjamin* », une date bien plus tardive que celle évoquée habituellement. Dans la revue elle-même, cette passation de pouvoir est plutôt discrète et ne s'affiche qu'en janvier 1942, à l'occasion d'une augmentation de prix. Il reste que le *Benjamin* de ces années d'Occupation est celui d'Alain Saint-Ogan.

Continuité et resserrement des équipes

Au niveau du contenu, le changement de rédaction a assez peu d'effet entre les années 1940 et 1941 ; le véritable changement s'est déjà produit entre 1939 et 1940, avec la fusion avec *JEF*. La seule différence majeure liée à Saint-Ogan est l'apparition et le développement d'histoires à bulles et la plus grande part laissée à l'illustration. Toutefois, Saint-Ogan ne fait pas de *Benjamin* un second *Cadet-Revue*. Sa place y est d'ailleurs bien moindre. Il ne rédige aucun article et sa participation au dessin descend à environ 40%, presque à égalité avec l'autre dessinateur du journal, le jeune Claude Verrier (35%)³⁶. C'est au

³⁵CaII/21.

³⁶Claude Verrier est un dessinateur étrangement absent des dictionnaires et encyclopédies sur la bande dessinée. Né en 1919, il commence sa carrière dans *Benjamin* à la fin des années 1930 : il y dessine un récit d'aventure intitulé *Oscar*, ainsi que quelques dessins poético-humoristiques. Il est décrit dans le catalogue de l'exposition *Humour 42* comme un héritier d'Alain Saint-Ogan. Après la seconde guerre mondiale, on le piste dans quelques journaux pour enfants comme *Lisette* ou *Franco-Jeux* (source principale : lambiek.net).

niveau de l'équipe que se voit la synthèse entre les deux revues. On peut alors diviser la nouvelle équipe en deux groupes :

1. Les anciens de *Benjamin* et de *JEF* : Jean-François Nicole, qui tient toujours un éditorial en fin de journal, le dessinateur Erik, André Reval qui promeut le scoutisme et soutient bruyamment le maréchal Pétain, E. de Keyser qui rédige des articles sur l'actualité internationale, ou encore Suzanne Minost. La plupart des dessinateurs sont aussi des anciens de *Benjamin* : Claude Verrier, Erik, Serge Trucy.
2. Un second groupe de collaborateurs plus proches de Saint-Ogan qui ont déjà occasionnellement participé au *Benjamin* de Jaboune mais qui se font de plus en plus présents. Il s'agit là du couple Thérèse Lenôtre-Adhémar de Montgon, d'Alex Surchamp et de Bert-Malet, le frère de saint-Ogan. Il est évident qu'il existe autour du dessinateur un réseau fiable.

L'expansion médiatique de la revue continue malgré les conditions difficiles. Saint-Ogan lance en 1941 l'idée d'un prix littéraire pour récompenser un futur auteur pour la jeunesse, dans le but de « rajeunir les cadres », mais aussi pour dynamiser la vie de son journal. Le concours a le soutien du gouvernement. Dans le jury se retrouvent de nombreuses connaissances de Saint-Ogan : Thérèse Lenôtre bien sûr, mais aussi les journalistes Pierre Descaves, Camille Ducray et Alex Surchamp. Puis, l'équipe investit à partir de 1942 l'émission radiophonique *Quinze ans*, animée par André Reval, à la Radio-diffusion nationale où est repris notamment le principe du radio-croquis. Les liens entre Saint-Ogan et le journaliste de radio Alex Surchamp permettent de mettre en place une équipe radiophonique solide avec entre autres, le chef d'orchestre Pierre Nast. Quant à André Reval, Saint-Ogan garde des contacts avec lui après la Libération pour l'illustration de brochures d'inspiration scout comme *Cadet en vacances* ainsi que pour une méthode de dessin.

La nouvelle équipe reconstituée autour de Saint-Ogan doit faire face aux difficultés liées à l'état de guerre. Sont-ce uniquement ces difficultés qui amènent la rédaction à collaborer avec Vichy et à devenir une vitrine de la politique de la jeunesse du gouvernement de Pétain ? Cette orientation existe bien avant l'arrivée de Saint-Ogan et notamment sous l'influence de Jean-François Nicole et d'André Reval. Mais il est vrai que des articles de soutien au maréchal Pétain se multiplient durant l'année 1940. A partir de juin 1942, le journal se réduit à six pages suite aux restrictions de papier et des astuces doivent être sans cesse trouvées pour en éviter l'arrêt. Certaines sont présentées dans ses pages, comme la limitation d'un abonnement par foyer. Nous analyserons plus loin le sort de *Benjamin* face au régime de Vichy ; pour assurer la survie de son journal, Saint-Ogan recherche les subventions gouvernementales pour des exemplaires à distribuer dans des écoles. Tous ces indices dressent le portrait d'une revue maintenue en survie artificielle pour donner du travail à un petit groupe de journalistes, de dessinateurs, et d'auteurs pour enfants. Saint-Ogan a toujours évité de parler de cette expérience à *Benjamin* dans ses mémoires et lors des interviews.

La revue fondée en 1929 cesse définitivement sa publication en 1944 à la Libération, comme de nombreux journaux parus pendant la guerre. Jaboune n'abandonne pas pour autant le monde de l'enfance : il relance en décembre 1945 un Gala de l'enfance où l'on retrouve de nouveau Saint-Ogan, Poulbot et Pinchon (Christophe est mort le 3 janvier de cette même année). Enfin, il tente en 1946 de relancer un journal pour enfant, *Le Petit canard*, pour lequel Saint-Ogan livre une courte histoire (*L'Oeuf magique ou la prudente fillette*) et qui survit jusqu'en 1949. Toutefois, le monde de la presse pour la jeunesse française connaît alors de plus importants bouleversements et Jaboune ne parvient pas à y retrouver sa place.

1.3 Des collaborations plus ponctuelles qui contribuent à la diversification des moyens de divertissement de l'enfance

En marge de ces activités qui s'inscrivent dans deux réseaux culturels facilement identifiables et parfois interpénétrés, il nous a paru intéressant de mettre en valeur d'autres initiatives de Saint-Ogan qui constituaient elles aussi des incursions dans le domaine du divertissement enfantin, hors du dessin. Il s'agit davantage d'expériences ponctuelles qui ont pour point commun la recherche de nouveaux espaces de divertissement pour l'enfant générés à partir des héros de Saint-Ogan. Nous verrons d'abord les événements promotionnels qui s'inscrivent dans le cadre des journaux *Dimanche-Illustré* et *Le Matin*.

Porteurs d'une double valeur (commerciale et ludique), ce sont des exemples de l'exploitation directe des nouveaux héros dont Saint-Ogan est le créateur par l'entreprise de presse qui les gère. Ils vont en cela dans la même direction que les pièces du TPM ou que les défilés de *Benjamin*, utilisant Saint-Ogan dans son statut symbolique d'ami de l'enfance. Puis, nous verrons l'usage par Saint-Ogan de deux médias récents qui se diffusent de mieux en mieux dans la culture française : le disque et le cinéma. Tout comme il fut parmi les premiers à proposer des émissions radiophoniques régulières pour les enfants dans le cadre de *Cadet-Revue*, Saint-Ogan cherche à investir l'industrie du disque et celle du dessin animé. Une fois de plus, il est impossible de savoir à qui revient réellement l'initiative. La place des enjeux commerciaux est indéniable et ne doit pas être écartée. Néanmoins, il reste intéressant de voir comment Saint-Ogan se saisit de l'opportunité offerte par ces deux industries culturelles modernes pour élargir l'espace du divertissement enfantin.

1.3.1 Le rôle de Saint-Ogan dans la mobilisation de médias variés : réussites et échecs

Il convient de relativiser l'importance réelle de ces objets culturels dans la carrière de Saint-Ogan. Il faut les analyser davantage comme des essais dont il est assez difficile d'évaluer le succès que comme des créations cohérentes. Le terme d'opportunisme s'applique sans doute très bien ici : Saint-Ogan s'engouffre dans des secteurs de la culture enfantine encore assez marginaux en se servant de ses héros principaux ; il profite des occasions publicitaires que lui offrent les journaux qui l'emploient. Néanmoins, ces tentatives montrent l'intuition de Saint-Ogan qui n'a pas une vision limitée du métier de créateur pour la jeunesse mais qui cherche au contraire à toucher aux plus de secteurs possibles. Certains projets sont des succès reconduits d'année en année, d'autres sont des échecs vite abandonnés.

La grande presse face à l'enfance

Certains médias sont durant l'entre-deux-guerres en retard dans le domaine de la culture enfantine. La presse quotidienne en est un exemple. Pour la plupart des titres, il faut souvent attendre les années 1920 pour que, pris dans une logique concurrentielle et toujours à l'affût de nouvelles rubriques pour attirer le lectorat, la grande presse se saisisse de l'opportunité que représente ce public nouveau. L'apparition de pages et de rubriques spécialisées pour les enfants s'inscrit dans le mouvement de diversification de la presse quotidienne à l'oeuvre durant la période ; elle sont souvent associées au développement de pages féminines. Ce phénomène témoigne bien de l'évolution des mentalités et de la manière dont la culture enfantine tant à devenir moins confidentielle, mais investit des supports qui lui étaient étrangers. Le journal quotidien d'information devient aussi journal de divertissement familial et les pages enfantines paraissent lors des jours traditionnellement consacrés au repos pour les parents et les enfants : le dimanche et le jeudi ; à moins qu'elles ne se développent dans des suppléments illustrés hebdomadaires. *L'Echo de Paris* dispose de ce type de page depuis 1921, dirigée par le dynamique Jaboune. *Le Petit Parisien* accueille dès 1930 des strips américains de *Félix le chat* puis de *Mickey*. Dans le cas de Saint-Ogan nous intéressent deux journaux : le grand quotidien *Le Matin* où il dessine à partir de 1933 les aventures de *Prosper l'ours* et l'hebdomadaire *Dimanche-Illustré*, organe devenu indépendant du quotidien *Excelsior*, qui fait venir des Etats-Unis des bandes enfantines à partir de 1923 (*La Famille Mirliton* et *Bicot*) puis qui publie *Zig et Puce*, le grand succès de Saint-Ogan, à partir de 1925. Les deux publications offrent un visage différent. *Dimanche-Illustré* est un hebdomadaire familial de divertissement, ce qui explique qu'il se soit intéressé plus tôt aux pages enfantines et qu'il ait regardé du côté des Etats-Unis où une production de strips dessinés pour la presse existaient déjà dans les « sunday pages » familiales. La naissance et le succès de *Zig et Puce* s'explique certainement en partie par les conditions de sa publications. En effet, le type de journal qu'est *Dimanche-Illustré* offre l'avantage d'une diffusion bourgeoise, familiale et apolitique, et donc sensiblement large ; mais il se présente aussi comme un organe de « divertissement », ce qui convient parfaitement à l'épanouissement d'une culture enfantine que l'on ne conçoit presque que dans le registre de l'humour et la bonne humeur.

L'intérêt du *Matin* pour le public enfantin est un fait beaucoup plus remarquable dans la presse quotidienne de l'époque et s'explique certainement par la personnalité de Saint-Ogan, dessinateur reconnu, capable par son seul nom d'attirer des lecteurs. Si on en croit ses mémoires, c'est en effet lui-même qui est à l'origine de cette page enfantine. Il destine la série *Prosper* au *Petit Journal* qui tarde à la publier. Il dépose alors le rouleau contenant le projet à la rédaction du *Matin* pour ne pas être encombré, et

c'est finalement ce journal qui décide de publier la série *Prosper*.

« Trois jours après, les aventures de Prosper paraissaient dans le journal-qui-n'avait-pas-de-rubrique-pour-les-enfants. Elles devaient l'être tous les jeudis pendant dix ans. A quoi tiennent les choses ! »³⁷.

Même si la véracité de cette anecdote reste impossible à démontrer, il demeure que, à partir de février 1933, *Le Matin* insère dans sa « Page de la femme » du jeudi un « coin des enfants » pour la nouvelle série de Saint-Ogan. Une fois de plus, c'est au sein d'une page familiale que l'enfant s'inscrit. La place laissée à Saint-Ogan y est moins importante que dans *Dimanche-Illustré* : une page entière contre un petit quart de page. Hebdomadaire, sa place n'est pas toujours fixe : il lui arrive de se retrouver le samedi ou le dimanche au lieu du jeudi. Néanmoins, la stabilité de la série jusqu'en 1939 laisse à croire que *Le Matin* en est satisfait.

Dès lors, les héros, en plus d'être identifiés à leur créateur commun, sont identifiés à leur journal : Zig et Puce sont les héros de *Dimanche-Illustré*, en cela voisin de *Bicot* de Branner. *Monsieur Poche* vient prendre leur relais à partir de 1935, et *Zig et Puce* réapparaît en 1936 dans *Le Petit Parisien* pour des strips publicitaires pour le chocolat Poulain. A la fin des années 1930, le public enfantin est devenu un enjeu pour la presse généraliste et les journaux qui naissent après la Libération se dotent souvent de ce type de pages.

Les médias de la modernité : le cinéma et le disque

Deux autres médias constituent des innovations techniques importantes de l'entre-deux-guerres : le cinéma et le disque. Ces deux secteurs récents ont déjà investi le public enfantin, mais les projets que Saint-Ogan mène à bout ne sont que des essais ponctuels.

Le cinéma pour enfant constitue un des nouveaux espaces de divertissements de l'entre-deux-guerres. Le succès des films de Walt Disney venus d'outre-atlantique rend de plus en plus populaire auprès du jeune public dès les années 1920 le genre du « dessin animé ». Une fois de plus, l'image triomphe comme langage direct de l'enfance. Quelques coupures de presse conservées dans les Cahiers posent la question d'un dessin animé français à l'égal des Studios Disney. Ce sont les dessinateurs qui sont les premiers à être interrogés en tant que spécialistes de l'image pour enfants. Saint-Ogan avait eu en projet un film *Zig et Puce* dès 1928, projet que les journaux avaient présentés, mais dont il est impossible de retrouver la moindre trace. Il semble qu'il ait avorté pour des raisons mal connues. Dans un article tiré d'un journal non cité, vers 1929, il évoque ainsi son envie de réaliser un dessin animé :

« Ce moyen d'expression, le plus direct et le plus complet, lequel d'entre nous ne souhaiterait d'y pouvoir recourir pour faire marcher, parler, danser, chanter sur l'écran les personnages bouffons qui sont nos fils spirituels.(...) A peine ai-je commencé d'esquisser Zig et Puce pour les adapter au cinéma, c'est Alfred qui vient me tirer par les basques de mon habit (...). Voilà pourquoi je diffère sans cesse la réalisation de mon projet. »³⁸

Dans le secteur du dessin animé de fiction des années 1930, Walt Disney impose sa domination en France. Le début du siècle a pourtant vu démarrer Emile Cohl, considéré comme l'inventeur du genre : il est celui qui conçoit le passage de l'image animée du statut de divertissement de salon à celui de spectacle collectif durant les années 1910. Après la guerre, O'Galop et Robert Lortac franchissent une nouvelle étape en structurant la pratique et en lui trouvant des débouchés. Lortac s'inspire justement des méthodes américaines pour fonder en 1916 son studio de production³⁹. Il y forme toute une génération de dessinateurs. Durant les années 1920, Cohl, Lortac et O'Galop défendent l'idée d'un dessin animé français, par opposition aux productions américaines qui, par le procédé du *dumping*, dominent nettement le marché. Ne pouvant se faire une place dans le secteur de la fiction, Lortac trouve d'abord des débouchés solides à ses films d'animation dans le marché de la publicité ou du film pédagogique. Mais à partir de milieu des années 1930, les productions américaines envahissent également ce domaine. Lortac abandonne l'animation en 1935.

Les pionniers du cinéma d'animation sont généralement issus du milieu du dessin d'humour : c'est le cas de Cohl, de O'Galop, de Lortac. Il existe, en particulier après la guerre, une véritable proximité

³⁷ JMS, p.118.

³⁸ Ca23/18.

³⁹ 1895, n.59, décembre 2009, numéro consacré à O'Galop et Lortac.

dans les procédés esthétiques comme dans le choix des thèmes, entre l'animation et le dessin, et de nombreux dessinateurs humoristes touchent, plus au moins occasionnellement, à l'animation⁴⁰. Saint-Ogan y sacrifie avec le film *Un concours de beauté* inspiré du personnage de Prosper que Saint-Ogan présente en août 1934 ; les critiques sont plutôt froides à son égard, même si certains journaux en parlent comme du « premier dessin animé français ». Le film est diffusé de façon confidentielle par le Cinéma de l'Auto au Palais Berlitz ; il ne résiste pas face aux *Trois petits cochons* de Walt Disney qui arrive en France à la même époque et partage l'affiche. En réalisant *Un concours de beauté*, Saint-Ogan répond aux attentes d'une partie du public voulant un Walt Disney français. La sortie du film est l'occasion dans un certain nombre de journaux d'évoquer la fabrication des dessins animés et de rappeler la prétendue paternité française du genre attribuée à Emile Cohl, qui meurt en 1938.

L'échec du dessin animé de Saint-Ogan est avant tout échec des structures françaises qui ne peuvent rivaliser avec le poids des Studios Disney qui connaissent un succès mondial depuis 1929. Les studios Lortac, les plus dynamiques et organisés, sont spécialisés dans le film publicitaire. Saint-Ogan fait appel à Jean Delaurier et à son équipe⁴¹, composée de Raoul de Villepreux et de Georges Bouisset, animateur reconnu mais trop confidentiel. D'autres dessinateurs comme Bert-Malet, le propre frère de Saint-Ogan, viennent les aider. Saint-Ogan fait également appel à deux journalistes de sa connaissance, George Reding et Emile Amado. Nous ignorons la source de financement exacte du film, Saint-Ogan évoquant simplement l'existence vague d'un « vieil oncle » qui leur avance deux cent mille francs. Surtout, le film n'a pas la qualité et les moyens des productions de Walt Disney, ce que reconnaît volontiers Saint-Ogan lui-même dans la presse et dans ses mémoires :

« Que pouvions-nous faire contre les quelques centaines de dessinateurs et d'opérateurs qui travaillaient dans [les ateliers de Walt Disney], nous qui n'avions pu réunir qu'une dizaine de dessinateurs, mal payés, et de formation artistique différentes. »⁴²

Dans le même ouvrage, il décrit de façon amusée la « concurrence » qu'il représente face au géant américain :

« Reding décrocha une exclusivité au cinéma du Palais Berlitz. Si peu dangereux que nous fussions, la firme américaine, déjà, réagissait...

- Trois mille francs par semaine, demandâmes-nous. Mickey fut cédé alors pour deux mille cinq cents.

- Deux mille francs, Prosper.

Mickey passa à mille francs

- Bon ! Cinq cent francs par semaine. »

Il reste donc d'*Un concours de beauté* un essai visiblement déficitaire qui ne sera jamais transformé.

Enfin, le domaine du disque pour enfant connaît aussi un développement, certes moins spectaculaire que celui du cinéma. L'entreprise Columbia Records, venue une fois de plus des Etats-Unis, s'y consacre et c'est dans ce cadre que Camille Ducray, rédacteur en chef de *Dimanche-Illustré*, et Saint-Ogan créent en 1932 des disques « Zig et Puce » pour enfants, ensemble de sketches et chansons sur des musiques de Zimmermann. Le catalogue de disques pour enfants de Columbia est encore assez peu fourni : il accueille une série de disques du TPM, des sketches de clowns, et des chansons inspirées de héros de la littérature enfantine (contes de Perrault, Don Quichotte) ou de comptines enfantines traditionnelles (*Malborough s'en va-t-en guerre*, *Sur le pont d'Avignon*, *Au Clair de la Lune*, etc.). Le projet de Ducray et Saint-Ogan est assez abouti, puisque le dessinateur propose à l'intérieur de la pochette de nombreuses illustrations inédites. Il s'inscrit là aussi dans le sillage publicitaire des jouets pour enfants de *Dimanche-Illustré*.

1.3.2 Saint-Ogan et le monde du journalisme

Malgré l'hétérogénéité apparente des projets, il est possible de saisir une logique de réseau : celui de Saint-Ogan lui-même qui, après une carrière de plus de dix ans dans le journalisme, s'y est forgé des contacts. Le réseau culturel que nous mettons ici en évidence a donc la particularité d'être extérieur au domaine de la culture enfantine ; on peut dire qu'il y est amené par la personnalité et le succès,

⁴⁰BENDAZZI (Giannalberto), *Le Film d'animation*, La Pensée sauvage, 1991, p.71-72 ; on peut citer Benjamin Rabier, *Le Mariage de Flambeau*, 1917, *O'Galop*, *Bécassote*, 1919, Jean Varé, *Meunier tu dors*, 1931.

⁴¹Delaurier avait déjà collaboré avec le dessinateur Varé en 1931 pour *Meunier tu dors*.

⁴²JMS, p.135.

conjoncturel, de Saint-Ogan. Depuis la Grande Guerre, Saint-Ogan s'est fait un nom dans le monde du journalisme en tant que dessinateur humoriste. Sa participation régulière au Salon des Humoristes, dont il est sociétaire, lui assure une place dans cet univers et il collabore régulièrement à de grands journaux quotidiens comme *L'Intransigeant*, *L'Echo de Paris* ou *Le Petit Parisien*. Le monde de la presse est en quelque sorte la première « famille culturelle » de Saint-Ogan et il lui reste fidèle jusqu'à la fin puisqu'il continue de dessiner pour *Le Parisien libéré* dans les années 1960.

C'est à travers le journalisme que Saint-Ogan perce dans le secteur de l'enfance. En effet, le passage de l'un à l'autre se fait au sein de l'hebdomadaire *Dimanche-Illustré*. A partir de 1923, Saint-Ogan devient un dessinateur régulier d'*Excelsior-Dimanche*, supplément au grand journal illustré *Excelsior*. Ce supplément familial s'autonomise en 1924 et devient *Dimanche-Illustré*, dirigé par Camille Ducray et Henry Méguin ; il contient déjà deux pages pour enfants. Puis, l'histoire est connue tant Saint-Ogan l'a racontée : à la suite de l'absence d'une page publicitaire, Ducray et Méguin font appel à Saint-Ogan, alors dessinateur humoriste, pour dessiner une planche pour enfants sur le modèle de la série à succès *Bicot* de Branner. Ainsi naissent *Zig et Puce* le 3 mai 1925, et le succès continue les années suivantes⁴³. Or, Saint-Ogan garde toujours un bon contact avec *Dimanche-Illustré*, puisqu'il y collabore jusqu'en 1939 (le journal se replie sur Marseille en 1940 et disparaît à la Libération). D'après ses cahiers, il reste lié longtemps avec Camille Ducray, souvent présent lors de déjeuners, dîners ou réveillons ; en 1945, ils rédigent ensemble le roman *Le voyageur immobile*. C'est d'ailleurs Ducray qui est à l'origine de l'exploitation du succès de *Zig et Puce* dans *Dimanche-Illustré* par le lancement de jeux à découper ou de concours de dessin durant les années 1928-1930. La série de disques *Zig et Puce* sortis chez Columbia en 1932 est le produit de cette collaboration. Ducray est en quelque sorte le second père des deux héros.

1.3.3 L'exploitation du personnage, principe moteur de la transmission vers le public enfantin

L'intérêt de la presse pour le public enfantin ne se limite pas à la publication d'histoires en images, elles ne sont qu'une première étape dans le développement d'un projet. Un mécanisme que nous appellerions aujourd'hui « d'exploitation commerciale » se met en place au sein des rédactions pour conserver ce public enfantin. Comme nous l'avons observé pour *Benjamin*, il y a une recherche qui tient à la fois de la démarche publicitaire et de l'ambition ludique pour sortir les créations de Saint-Ogan du journal et les faire vivre dans d'autres formes de divertissement enfantin. En effet, l'idée commerciale sous-jacente est de fidéliser un lectorat familial et bourgeois en visant leurs enfants ; il y a dans ces journaux invention d'un public tout à fait nouveau, celui des enfants, dont on répond aux besoins de jeu et de divertissement. *Dimanche-Illustré* multiplie durant les années 1928-1929, au moment où le succès de *Zig et Puce* est au plus haut, des « jeux Zig et Puce » : plateaux de jeu de l'oie ou de jeu de puce sur le modèle des jouets, mécanos à découper ou concours de dessins destinés aux enfants. *Le Matin* se fait quant à lui durant les années 1934-1938 organisateur de concours des plages avec lots à la clé. Les enfants en vacances d'été sur les plages de France sont invités à réaliser des sculptures de sable sur le thème de l'ours Prosper⁴⁴.

Les journaux jouent sur des principes d'identification simple : le nom de Saint-Ogan fait tout de suite écho, chez les parents comme chez les enfants, à un grand nom du dessin pour enfants. L'identification d'une de ses créations avec le nom du journal assure à ce dernier une certaine popularité. L'amplification des modes de représentations du héros accentue encore son succès. Des centaines d'enfants reproduisant la figure de Prosper sur les plages est une formidable publicité pour *Le Matin*. Ce principe d'exploitation d'un personnage est le même que pour les disques Columbia et le dessin animé *Un concours de beauté* ; mais il est aussi le moteur de la présence de Saint-Ogan aux fêtes de l'enfance de Jaboune et dans les pièces du TPM. Les différents réseaux culturels agissant autour de Saint-Ogan participent à l'invention de la figure moderne du « héros pour enfant ». Cette figure se caractérise de plusieurs manières : elle est généralement dessinée et son image offre une résonance plus grande à son succès puisqu'elle est plus facilement reproductible par les enfants eux-mêmes. Le héros moderne pour enfant est aussi un héros récurrent : contrairement aux figures traditionnelles de l'enfance tirées de la littérature, ses aventures

⁴³L'anecdote est à ranger à côté des nombreuses « naissances inopinées » qui sont légion dans la bande dessinée. D'autres héros, plus anciens comme Bécassine ou plus récents comme Gaston Lagaffe sont aussi, selon leurs auteurs, nés « par hasard ».

⁴⁴Voir fig.53.

ne sont pas figées par la tradition mais sans cesse en réinvention. Enfin, le héros moderne pour enfant offre des caractéristiques qui permettent à l'enfant de s'identifier à lui, soit qu'il soit lui aussi un enfant, soit qu'il soit un animal anthropomorphe, « substitut symbolique de corps de l'enfant »⁴⁵. L'enfant est ainsi invité à s'appropriier le héros moderne, qui n'existe que pour lui, soit en l'interprétant sur une scène, soit en le dessinant lui-même. L'exemple du concours de dessin de *Dimanche-Illustré* est celui d'une association, feinte, de l'enfant à sa série préférée. Le 28 avril 1929, *Dimanche-Illustré* lance le concours « Zig et Puce disparus » : à l'issue de l'épisode de la semaine, les deux héros ont disparu et les jeunes lecteurs sont invités à trouver les indices cachés dans la planche et à envoyer leur réponse au journal. Lors des résultats donnés quelques semaines plus tard, le rédacteur précise : « Quelques uns de nos jeunes lecteurs nous ont envoyé, pour illustrer leur réponse, de très amusants dessins »⁴⁶. L'un d'eux est joint aux résultats.

Saint-Ogan s'inscrit dans une évolution générale dont il ne faut pas oublier l'aspect commercial : les caractéristiques internes du héros moderne pour enfant (image, sérialité...) favorisent son exploitation à l'échelle industrielle sur des supports très variés. La constitution de réseaux soit économiques, soit culturels, entraîne l'orientation vers un seul métier de la création pour enfant, le créateur pouvant être tour à tour écrivain, dessinateur, journaliste, etc. Lors de projets communs plus importants, chacun apporte sa pierre à l'édifice de la construction du héros et de l'enfance moderne. Chez Saint-Ogan et ses collaborateurs, c'est l'idéal de l'enfant sage qui sait s'amuser sagement et obéir à ses parents qui prévaut, non sans en arrière-plan une certaine rigidité des structures sociales bourgeoises.

CONCLUSION : cohérence d'un réseau

Il ressort de ces années une grande cohérence dans les choix de Saint-Ogan. Les différents réseaux dans lesquels il s'insère sont solides et bénéficient d'un succès certain. Parfois même, ils s'interpénètrent, comme on le voit avec Thérèse Lenôtre que l'on retrouve aussi bien au TPM que dans *Benjamin* ou *Cadet-Revue*. Les deux revues proposent d'ailleurs régulièrement des réductions pour le TPM à ses abonnés. La cohérence de ses réseaux pourtant variés se lit, nous a-t-il semblé, dans une vision commune de ce que peut être la culture enfantine.

L'identité des milieux sociaux est flagrante : les collaborateurs de Saint-Ogan font partie du monde de la bourgeoisie éclairée et savante et c'est aux enfants de cette bourgeoisie qu'ils s'adressent. De là découle une vision commune de ce que doit être l'univers culturel de l'enfant : un monde cadré par la morale et par la tradition, le respect de l'ordre social et du travail, en particulier à l'école. L'univers culturel de l'enfant doit le former et le préparer aux tâches de sa vie d'adulte. Mais cette rigidité initiale n'empêche nullement le divertissement, et c'est là que se lit la particularité des réseaux de Saint-Ogan, puisque c'est dans le domaine du divertissement qu'il poursuit sa carrière, plus que dans celui de l'éducation (voir son absence de relations avec des pédagogues et idéologues de l'enfance). Il y a, lentement, certes, un retournement dans la culture bâtie pour les enfants : « apprendre » n'est plus l'unique objectif, « être heureux » et « s'amuser » s'imposent progressivement (sans forcément entrer en contradiction avec l'objectif initial, d'ailleurs). Cette culture nouvelle prétend ne pas être imposée à l'enfant mais entend modifier sa place : il n'est plus seulement destinataire de la culture que lui propose l'adulte mais on l'autorise à se l'approprier en devenant acteur ou en se déguisant en ses héros favoris.

Autre point commun qui retient tout particulièrement notre attention : l'engagement des membres de son réseau dans l'extension médiatique du champ culturel de l'enfance. En tant qu'il doit permettre l'épanouissement personnel de l'enfant, il est étendu à tous les modes de divertissements possibles et imaginables, à tous les médias, qu'ils soient anciens ou nouveaux. Non seulement la culture enfantine est conçue comme un tout cohérent dans lequel on inclut la littérature, la radio, le théâtre, le cinéma, les illustrés, mais surtout la spécialisation n'a pas réellement sa place : le créateur pour l'enfant est conçu comme un maillon d'un réseau de collaborateurs qui bâtissent ensemble un univers le plus cohérent possible, où les références seraient les mêmes d'un média à l'autre. Se joignent également au grand cortège censé bâtir un univers culturel multimédia des « fêtes de l'enfance », des « galas », autant de célébrations dont l'objectif est de fédérer autour d'une culture que l'on veut commune.

Cette évolution possède une contrepartie non-négligeable : elle amplifie l'exploitation commerciale

⁴⁵PARMEGIANI (Claude-Anne), *Les petits français illustrés, 1860-1940*, Cercle de la librairie, 1989.

⁴⁶Ca17/55-62.

de la culture enfantine. Le divertissement enfantin devient objet courant de consommation et fonde le succès de sa diffusion sur la facilité d'identification qu'offre le héros en images. Les vitrines des grands magasins se remplissent d'albums de Zig et Puce, de jouets Zig et Puce, d'animation et de dioramas Zig et Puce. Le succès d'un personnage devient ainsi un critère pour les entreprises et les groupes de l'économie culturelle, et sa diffusion hors de son média d'origine, à des milliers d'exemplaires et sous de nombreuses formes différentes est désormais systématisé. Un véritable mécanisme est à l'oeuvre, entretenu par des liens de personnes. C'est le début d'une culture enfantine de masse qui trouve sa cohérence dans des figures de « héros » modernes : Bécassine, Zig et Puce, Mickey... Alain Saint-Ogan, en tant que créateur pour l'enfance est au premier plan dans cette évolution.

Chapitre 2

Des réseaux idéologiques pour l'encadrement de l'enfance (1940-1950)

Nous avons vu jusque là que Saint-Ogan collabore principalement, durant les années 1920-1930, à des expériences non-idéologiques, où la morale reste présente, mais comme arrière-plan culturel plutôt que comme ambition militante. A partir des années 1940, un changement se produit dans l'univers culturel enfantin. La question de l'encadrement des loisirs de l'enfance se pose d'une façon de plus en plus aiguë. Auparavant, l'encadrement était réservé à des structures privées, le plus souvent guidée par une idéologie (scoutisme, clubs de jeunes, colonies de vacances) ; à partir des années 1940, l'Etat lui-même intervient et agit. Les premières interventions sont celles du gouvernement de Vichy dispose d'un véritable programme d'encadrement de la jeunesse dont les Chantiers de Jeunesse, créés dès 1940 et dirigés par Joseph de La Porte du Theil, restent la manifestation la plus connue. Il y a correspondance entre une idéologie vichyste de la régénération et les premières expériences de mouvements de jeunesse d'avant-guerre. Mais avec la Libération, l'idée d'encadrer la jeunesse ne disparaît pas pour autant. Elle se manifeste par le vote de lois destinées à contrer la démoralisation de la jeunesse ; on s'alarme de la montée de la délinquance. L'ordonnance du 2 février 1945 pose l'idée que la délinquance juvénile peut être prévenue par une éducation préalable ; elle concrétise par le droit des réflexions présentes dès le début du siècle qui encouragent l'éducatif sur le répressif. Les débats qui précèdent la loi du 16 juillet 1949 sur les publications destinées à la jeunesse partent de la même intention, tout en sous-entendant que certaines publications, notamment américaines, sont de nature à « démoraliser » la jeunesse et à favoriser la délinquance juvénile.

Saint-Ogan, alors parfaitement intégré au milieu de la création pour enfants et conscient de son rôle, est influencé par l'évolution que nous venons de présenter. Pour une raison qu'il est difficile de déterminer précisément (est-ce simplement une influence de « l'air du temps » ? Est-ce parce qu'il vieillit ? Est-ce lié à des impératifs financiers ?), il s'attache à des réseaux culturels d'un autre type dont le but n'est pas le divertissement de l'enfance, la construction d'un champ culturel enfantin, mais tout au contraire l'encadrement de la culture enfantine, parfois au service d'un militantisme pédagogique. Dès lors, le choix de ses collaborateurs ne se fait plus en fonction de la diffusion plus importante qu'ils peuvent apporter à ses héros, mais selon des impératifs professionnels de protection que l'on pourrait résumer en deux points : défense de l'enfance et défense de la profession de dessinateur pour enfants.

La chronologie nous aide ici à suivre la carrière et les choix de Saint-Ogan. Durant le régime de Vichy, il s'avère être un interlocuteur des services de propagande pour lesquels il livre plusieurs dessins à destination de la jeunesse. A la Libération, il dessine pour plusieurs publications catholiques (*La Vie Catholique illustrée*, *Jeudi-Matin*) ou scoutistes (*Sois prêt*), et noue des liens à travers le Syndicat des Dessinateurs de Journaux pour Enfants avec une partie de ses collègues. Il cherche des contacts nouveaux dans le monde de la presse illustrée à une époque où celle-ci est en pleine mutation. Enfin, il s'engage dans le débat sur la loi du 16 juillet 1949 et est membre de la commission de surveillance créée à cette occasion. Nous ne retrouvons pas ici des cercles informels de créateurs collaborant les uns avec les autres mais bien des structures institutionnelles qui organisent les réseaux auxquels participe Saint-Ogan.

2.1 Saint-Ogan et la propagande vichyste vers la jeunesse : rapprochement et distanciation

2.1.1 La mobilisation des dessinateurs par Vichy

Importance des sources d'archives primaires

En évoquant la question des rapports entre le gouvernement de Vichy et la culture de l'enfance, nous avançons sur un terrain davantage connu et maîtrisé par les historiens. Des recherches ont porté précisément sur l'existence d'une « culture » propre au régime de Vichy, celle de la Révolution Nationale, et de son influence éventuelle sur la jeunesse de l'époque, mais aussi plus en détail sur le sort de la presse enfantine. Nous nous contenterons donc ici d'en rappeler les conclusions et de les relier à notre sujet, la place que Saint-Ogan y occupe.

Ces recherches se basent sur les sources primaires disponibles sur le régime de Vichy. Les Archives Nationales conservent plusieurs dossiers émanant du ministère de l'Information qui confirment l'existence de liens entre l'Etat français et Alain Saint-Ogan. L'examen du journal *Benjamin* sous la rédaction en chef de Saint-Ogan est également un indice important. Enfin, les Cahiers 41 à 44 permettent d'avoir l'essentiel des travaux qu'il a pu livrer pendant les années d'Occupation ; en les recoupant avec les données des Archives Nationales, il est possible de connaître ce qui se cache derrière plusieurs projets.

Place centrale de la jeunesse dans la propagande vichyste

Les différents historiens qui se sont penchés sur la question de la propagande sous Vichy ont souligné la place centrale donnée à la jeunesse dans la rhétorique totalitaire de la Révolution Nationale. Lors du colloque sur *La Propagande sous Vichy* organisé par Laurent Gervereau en 1990 à la BDIC, une longue présentation de Bernard Comte est dédiée à l'encadrement de la jeunesse¹. Comment expliquer l'importance de la jeunesse aux yeux de ce régime gérontocratique ?². Il faut pour cela la replacer dans la rhétorique de la Révolution nationale voulue par le maréchal Pétain ; l'enjeu initial est de transformer la société française pour créer un « homme nouveau », et, alors que les générations précédentes sont jugées corrompues par une éducation immorale, la jeunesse des années 1940 est vue dans les potentialités d'avenir qu'elle contient³. En visant en priorité l'enfant, plus malléable que l'adulte, la Révolution nationale augmente ses chances d'aboutissement. Une autre raison, plus pragmatique, est la nécessité de reprendre en main une jeunesse que l'on juge menacée à la fois par la délinquance consécutive à la débâcle et par une récupération soit par l'opposant allemand, soit par la résistance communiste.

L'intérêt du régime de Vichy pour la jeunesse passe par deux biais : d'une part l'encadrement, d'autre part la propagande. Le premier aboutit à la mise en place d'institutions officielles visant à surveiller les structures éducatives déjà existantes : un secrétariat d'Etat à l'Instruction Publique assure le contrôle des écoles, lycées et universités, tandis qu'est créé le Secrétariat général à la Jeunesse, innovation du régime. Le but de ce dernier est de coordonner l'action des mouvements de jeunesse et des instances de prise en charge de la jeunesse en dehors de l'école. Dirigé par Georges Lamirand jusqu'en 1943, le SGJ se teinte d'une coloration socio-chrétienne, fortement liée au scoutisme.

Quant à la mise en place d'une propagande, elle nous intéresse plus particulièrement dans la mesure où Saint-Ogan y participe en tant que dessinateur, ce que nous détaillerons par la suite. Le régime concentre son action sur une propagande directement adressée à la jeunesse. Car son objectif n'est pas seulement d'encadrer cette jeunesse au sein d'institutions ralliées à sa cause ; l'enjeu va plus loin, puisqu'il s'agit de former les esprits dans le sens de la Révolution Nationale. Dans les discours du maréchal, de son entourage, ou des membres du SGJ émerge une volonté presque mystique qui donne à la jeunesse la responsabilité de la reconstruction de la France, l'identifiant à un martyr devant payer pour les fautes des générations antérieures. La nouvelle jeunesse de la France a pour modèle l'antithèse du jeune corrompu et immoral de l'entre-deux-guerres, portant en lui les qualités suivantes : propreté physique et morale, amour de l'effort, esprit d'obéissance, gaieté et espérance en l'avenir⁴. Le jeune de

¹COMTE (Bernard), « Encadrer la jeunesse » dans GERVEREAU (Laurent), PESCHANSKI (Denis) dir., *La propagande sous Vichy*, B.D.I.C., 1990.

²Le paradoxe est soulevé par Emmanuel Mounier dans « La jeunesse comme mythe et la jeunesse comme réalité », article de sa revue *Esprit* de décembre 1944.

³GERVEREAU, *op. cit.*, p.32 et suivantes.

⁴GIOLITTO (Pierre), *Histoire de la jeunesse sous Vichy*, Perrin, 1991, p.438 et suivantes.

la Révolution nationale doit bien évidemment accepter l'autorité du Maréchal, mais on cherche aussi à lui faire comprendre les raisons qui conduisent le gouvernement à lui demander autant d'efforts et de sacrifices pour sa patrie.

Cette propagande souffre d'un certain manque de coordination, puisqu'elle fait rentrer en concurrence le SGJ, qui contient un service de Propagande des Jeunes, et le secrétariat général à l'Information qui chapeaute pour le régime l'ensemble des actions de propagande et mène, à partir de 1941, sa propre politique en direction de la jeunesse⁵.

Que peut-on dire des résultats de cette propagande ? Là encore, un certain consensus se forme chez les historiens pour admettre trois éléments. D'une part, il y a un réel effort pour mettre en place des institutions publiques au service de la jeunesse, innovation certaine par rapport aux époques précédentes. D'autre part il n'existe pas de doctrine officielle envers la jeunesse, puisque les socio-chrétiens du SGJ, regroupés derrière Georges Lamirand, doivent composer avec la branche dure du régime, opposé à la pluralité des mouvements de jeunesse et adepte du modèle fasciste en place en Allemagne et en Italie. Enfin, l'objectif initial de la propagande vers la jeunesse est un échec : non seulement les jeunes ignorent les préceptes de la Révolution nationale, mais surtout une bonne partie d'entre eux rejoindra les rangs de la Résistance à l'occupant allemand. Au-delà de cet échec, lié avant tout aux difficiles circonstances politiques, la politique de la jeunesse du régime de Vichy est l'héritage des réflexions menées pendant l'entre-deux-guerres par des pédagogues sur l'enjeu que représente le contrôle de la jeunesse. Cet héritage survivra au régime de Vichy après la Libération.

Au final, il faut donc davantage considérer la politique de la jeunesse du régime de Vichy comme un contexte de travail nouveau pour les animateurs de l'enfance que comme un véritable mouvement organisé. Alors qu'auparavant, ils étaient peu sollicités par l'Etat, ils trouvent dans le nouveau régime un interlocuteur inédit.

Une mobilisation partielle des dessinateurs à travers deux biais : les journaux pour enfants et l'affiche

Pour les propagandistes du régime de Vichy, les dessinateurs jouent un rôle essentiel pour la diffusion d'une propagande par l'image, à une époque où le dessin n'a pas encore été supplanté par la photographie⁶. Deux supports, particulièrement, retiennent leur attention et les poussent à solliciter les services de dessinateurs : la presse (dont la presse enfantine, naturellement) et l'affiche. Saint-Ogan se retrouve dans les deux secteurs, et son activité s'étend même à d'autres projets.

La presse est surveillée dans le régime mis en place par le maréchal Pétain et son entourage, y compris la presse enfantine. Si la zone nord est marquée par la disparition de nombreux illustrés, la zone sud offre aux journaux (y compris à ceux repliés depuis Paris) une plus grande longévité, souvent subordonnée à une réduction des formats et une suppression des bandes importées des Etats-Unis. Trois tendances marquent la presse illustrée pour la jeunesse durant la seconde guerre mondiale : un retour partiel à la formule archaïque du texte sous-jacent à la place des bulles, une arrivée massive de dessinateurs français qui viennent pallier l'absence des bandes américaines, un nombre très réduit d'albums publiés⁷. Saint-Ogan est directement concerné par la question en tant que rédacteur en chef de *Benjamin*, le journal d'un Jaboune ayant quitté la France pour l'Angleterre. A la lecture du « *Benjamin* de guerre », on est frappé par l'exaltation du régime de Vichy et de la figure de Pétain qui l'envahit. Jean-François Nicole et André Reval incitent les jeunes lecteurs à suivre les préceptes du maréchal dont les discours sont souvent repris et les collaborateurs présentés. Certes, c'est un trait fréquent dans la presse pour la jeunesse de l'époque (*Fanfan la tulipe*, *Le Journal de Mickey* et *Robinson* se plient eux aussi à l'apologie du régime et de son dirigeant), mais il est très marqué dans *Benjamin*. Encore une fois, il est difficile de faire la part des choses entre un soutien franc et une tentative de s'attirer les bonnes grâces d'un régime de censure.

La participation directe de Saint-Ogan à cette opération de propagande n'est pas réellement présente dans *Benjamin* : pas d'allusions dans ses textes, ni dans ses récits, même masquée, à la Révolution Nationale. Plus ambigu est son zèle à obtenir des subventions. A la suite d'une impression non-réalisée de tracts et d'affiches pour la campagne de propagande de Noël 1942, le gouvernement se retrouve avec

⁵ COMTE, *op.cit.*.

⁶ Notons toutefois que le régime de Vichy n'oublie pas complètement la photographie, notamment dans un abécédaire du Maréchal illustré de photographie qui paraît en 1943.

⁷ GERVEREAU (Laurent) « La presse enfantine » dans GERVEREAU *op. cit.*, p.180 et suivantes.

une somme qu'il décide de partager entre une liste de journaux en échange d'un « effort spécial » pour publier « documents, appels et suggestions diverses ». Parmi ces sept journaux, six sont des organes de mouvement scouts et le dernier est *Benjamin*, qui reçoit d'ailleurs la plus grosse part, sept mille cinq cent francs, versée en février 1943. Durant cette même année 1943, *Benjamin* publie un numéro « spécial Colonies » subventionné par le ministère des Colonies qui achète cent quarante-trois numéros. Enfin, le 22 décembre, une lettre de Saint-Ogan parvient au secrétariat général de l'Information⁸. Il y demande une subvention comme une « récompense » à la bonne volonté de l'éditeur et de l'équipe de rédaction lors d'occasions précédentes. Le gouvernement adhère aux vues de Saint-Ogan et commande 1200 abonnements pour les distribuer dans les écoles rurales. La facilité d'obtention de cette subvention laisse à penser que *Benjamin* est un journal bien en vue du régime de Vichy⁹.

L'autre confrontation des dessinateurs avec le régime de Vichy peut se faire à l'occasion de la rédaction d'affiches et de tracts. La propagande par l'affiche dessinée a prouvé son efficacité lors des luttes politiques des années 1930 ; Vichy n'invente donc rien à cet égard, sauf peut-être l'adresse à un nouveau public, l'enfance. Dès 1941, le secrétariat général à l'Information possède un logotype qu'il apose sur ses affiches. C'est ainsi que Saint-Ogan est amené à plusieurs reprises à travailler pour les services de propagande et réalise des affiches destinées aux enfants. Il fait partie des quelques dessinateurs spécialisés dans un secteur que le régime met à sa disposition¹⁰. Les grandes fêtes traditionnelles du régime sont souvent l'occasion de toucher la jeunesse. Saint-Ogan dessine les affiches du concours « Une surprise au Maréchal » pour Noël 1940. Pour ce concours, les enfants doivent dessiner « le coin de France » qu'ils aiment le mieux et l'envoyer au Maréchal Pétain. Il est organisé en collaboration avec *Benjamin* et c'est sûrement au titre de dessinateur principal du journal, à une époque où il n'en est pas encore rédacteur en chef, qu'il est sollicité.

Mais la participation de Saint-Ogan dépasse les seuls dessins dans la presse et affiches. Il dessine aussi plusieurs couvertures de brochures : celle de l'*Almanach des jeunes de France* en 1940 et le programme de l'arbre de Noël 1941, présidé par le ministère de l'Intérieur. Le lancement de la première fête des mères en mai 1941 est aussi l'occasion de réaliser une affiche pour inciter les enfants à y participer. Toujours en 1941, il dessine un jeu de l'oie intitulé « Le Voyage impérial », sur le thème des colonies, peut-être pour le ministère des Colonies. Enfin, travail plus complexe, en septembre 1942, Saint-Ogan livre une commande de trente dessins pour la décoration des salles de classes sur le thème de « La France que nous aimons » ; les dessins de Saint-Ogan sont censés servir de modèles aux enfants pour qu'ils décoorent eux-mêmes leur classe¹¹.

La régularité des commandes (au moins une par an de 1940 à 1942) fait de Saint-Ogan un interlocuteur privilégié du régime. Son cheminement part de la rédaction en chef de *Benjamin* pour se poursuivre dans des projets indépendants du journal. Il est particulièrement significatif qu'il soit sollicité non seulement pour communiquer avec les enfants, mais surtout pour les pousser à dessiner eux-mêmes (un cadeau au maréchal, ou les héros de la France). Saint-Ogan semble ici faire figure de dessinateur-modèle auprès de la jeunesse française.

Dans de nombreux cas, la participation de Saint-Ogan n'est pas un fait isolé mais s'inscrit au sein de campagnes de propagande mettant au travail d'autres dessinateurs. Lorsqu'il dessine une affiche pour le lancement de la fête des mères en 1941, le dessinateur Philippe Grach participe à la campagne par des affiches, tandis que des médailles « Amour maternel » sont commandées à Lucien Gibert. André Galland, un autre dessinateur, réalisera aussi des affiches de fête des mères. Une affiche de Maurice Henry réalisé pour le Noël 1943 des enfants dont les parents sont au Service du Travail Obligatoire reprend presque à l'identique la composition d'« Une surprise au maréchal » : une file d'enfants de tous les âges en frise derrière le Père Noël¹².

Une observation, cependant, s'est imposée chez les historiens de la propagande sous Vichy : l'appel aux dessinateurs n'a pas fait l'objet d'une politique de suivi cohérente, mais plutôt d'un éparpillement des sollicitations. Il n'y a guère eu de fidélisation qui aurait abouti à uniformiser le style de Vichy, ou à établir des liens forts avec la communauté des dessinateurs. Laurent Gervereau observe par exemple

⁸ Voir l'édition de la lettre en annexe.

⁹ CRÉPIN, *op. cit.*, p.87-89.

¹⁰ Gervereau cite par exemple Philippe Grach pour la Famille, Roland Hugon pour le service civil, voir GERVEREAU (Laurent), « Les affiches » dans GERVEREAU, *op. cit.*, p.148 et suivantes.

¹¹ AN, cote F⁴¹ 293.

¹² Pour Saint-Ogan : voir fig.36 et 37 ; pour Maurice Henry : l'affiche est conservée à la BDIC, cote AFF 1230.

dans le cas de l’affiche que, malgré les nombreuses affiches de propagande commandées par le régime, « Il n’y a pas de dessinateur attiré ou attaché au Secrétariat général à l’Information. »¹³. Dans le cas de la presse enfantine, la focalisation s’est faite sur des thèmes relativement neutres (patriotisme, mystique colonisatrice...) qui n’approfondissent pas les idées les plus extrêmes du régime. Pour cette raison, le « moment Vichy », dans la carrière de Saint-Ogan n’est pas un moment de constitution de réseau politique. Mais cela doit aussi probablement nous indiquer que l’initiative de se lier au régime a pu venir de Saint-Ogan lui-même.

2.1.2 Un conformisme idéologique ?

Des dessins susceptibles de plaire au régime

Durant l’Occupation, Saint-Ogan, en tant que rédacteur en chef d’une revue, se situe en bonne position pour être confronté à un gouvernement s’intéressant à l’enfance. Les dessins qu’il réalise pour le régime mettent en lumière une possible conformité du style de Saint-Ogan avec la vision de l’enfance partagée par le régime. Cette conformité se lit à la fois a posteriori et a priori. A priori car le style de Saint-Ogan pour l’enfance dans les années 1930 (dans ses dessins ou dans le rédactionnel de *Cadet-Revue*, par exemple) n’est pas en contradiction avec les attentes du régime : vision d’une enfance sage et obéissante, espiègle sans être frondeuse, débrouillarde sans être rebelle, attachée à la foi catholique ; c’est le « cadet » et le « benjamin » des années 1930. Une telle vision de l’enfance ne pouvait que plaire. A posteriori car, sur sa lancée, Saint-Ogan, dans les travaux qu’il réalise pour le gouvernement de Vichy, s’attache à conserver cette même vision, tout en l’adaptant à l’imagerie du régime. Ainsi, sur l’affiche pour la fête des mères 1941, Saint-Ogan dessine les mêmes enfants « idéalisés » que dans ses albums : bien coiffés, habits propres, sourire reflétant une gaieté toute juvénile, nez mutin.

Laurent Gervereau a déjà posé la question d’un « style Vichy » et est parvenu à deux conclusions qui nous intéressent dans le cas de Saint-Ogan : d’une part il y a davantage mise en avant de diverses thématiques récurrentes qu’élaboration d’un style artistique cohérent ; d’autre part les choix opérés ne sont pas isolés historiquement ni créés pour l’occasion : il y a continuité des symboles avec l’entre-deux-guerres et continuité avec l’après-guerre, y compris dans l’imagerie de la Résistance¹⁴.

Les grands thèmes du régime sont évoqués dans les commandes de Saint-Ogan et cela montre la correspondance de thématiques déjà présentes dans sa production avec les exigences du pouvoir. La série de dessins pour le fascicule « La France que nous aimons » évoque le goût de Saint-Ogan pour les reconstitutions historiques : costumes, engins, évocation directe du passé dans un but pédagogique qui se retrouve dans une série documentaire histoire du *Cadet-Revue* des années 1930, ou dans les innombrables reprises de *Mitou et Toti à travers les âges*. Mais l’évocation du passé de la France et des héros du passé fait partie des thèmes récurrents du régime qui, par exemple, instaure à partir de 1941 une fête de Jeanne d’Arc. Le choix des héros est extrêmement significatif. A l’origine, dans « La France que nous aimons » devait se trouver Richelieu : son calque de dessin et le texte l’accompagnant se trouve dans les épreuves¹⁵. Or, Richelieu disparaît dans la version définitive : notre hypothèse est que les guerres contre l’Empire, évoquées dans la présentation du ministre de Louis XIII, n’ont pas passé la censure allemande qui a posé sa marque sur les épreuves.

S’il y a bien correspondance entre deux visions de l’enfance et cohérence des sujets, Saint-Ogan se limite à ces détails en somme assez traditionnels sans approfondir les allusions directes et outrées à la Révolution Nationale. A titre d’exemple, sur l’affiche pour le Noël 1940, « Une surprise au maréchal », l’évocation du maréchal se limite, outre le titre, à sept étoiles postées dans le coin supérieur droit. Il est également intéressant de constater que, en collant dans ses Cahiers la série de dessins réalisés en 1943 pour la brochure « la France que nous aimons », Saint-Ogan omet d’inclure celui du maréchal Pétain qu’il a pourtant bien dessiné !

La vision de l’enfance du régime de Vichy trouve des résonances dans certaines visions canoniques des années 1930 dont Saint-Ogan est, indirectement, un représentant. Le statut d’ami d’une enfance « gaie et morale » qu’il a travaillé durant les années 1930 en fait un collaborateur de choix pour les dirigeants de Vichy. Il leur permet de masquer leur doctrine autoritaire sous les traits doux et joyeux des productions du dessinateur. Il n’est sans doute pas innocent que la série *Trac et Boum* ait été réalisée

¹³ GERVEREAU, *op.cit.*, p.149.

¹⁴ GERVEREAU (Laurent), « Y a-t-il un style Vichy ? » dans GERVEREAU, *op.cit.*.

¹⁵ AN F⁴¹ 293.

sous l'Occupation : évocatrice d'un « pays des fées » merveilleux, elle montre l'abandon de l'obsession de l'Amérique de *Zig et Puce*, ou des intrigues politiques de *Prosper l'ours*. Elle permet une évasion joyeuse hors de la difficile réalité.

L'occasion saisie

Sans doute peut-on parler pour Saint-Ogan d'une « occasion saisie » dans un contexte professionnel perturbé. Les cercles traditionnels qui soutenaient le dessinateur ont éclaté : presse dispersée, affaiblie, voire aryanisée, arrêt du TPM, départ de Jaboune pour l'Angleterre... *Benjamin* se présente comme le seul lien de Saint-Ogan avec le monde de l'enfance et la rédaction en chef lui donne l'occasion de poursuivre son travail de dessinateur pour enfant tout en restant entouré d'anciens membres de son réseau : Thérèse Lenôtre, Adhémar de Montgon, Alex Surchamp, André Reval. Il cherche à soutenir une expérience en sursis face aux difficultés constantes (les pages du journal font écho d'un manque de papier permanent) et sait profiter de l'intérêt que le régime porte à l'enfance et de la compatibilité entre l'enfance idéale voulue par les dirigeants de Vichy et l'enfance idéale portée par *Benjamin* depuis sa création. Ainsi, lorsqu'il propose dans la lettre du 22 décembre 1943 : « [les abonnements] pourraient être servis, par exemple, aux meilleurs élèves de certaines écoles. » deux interprétations non contradictoires se croisent : Saint-Ogan fait référence à la promotion des bons élèves dans *Cadet-Revue* et *Benjamin*, promotion également présente dans les actions du gouvernement de Vichy qui s'alarme de la triche à l'école¹⁶ et qui, d'ailleurs, fait de l'espace scolaire un de ceux qu'il entend le mieux contrôler pour toucher les enfants. Mais ce faisant, le rédacteur en chef pense aussi à la survie de sa revue et à la possibilité que le gouvernement achète des abonnements.

2.1.3 Un parcours dans une France sous contrôle

Participation à la politique du régime

Au sein du réseau mis en place par Vichy pour parler à la jeunesse, Saint-Ogan a une place d'interlocuteur privilégié, parfois de soutien. Il serait vain de vouloir étiqueter Saint-Ogan comme un « collaborateur », un « pétainiste » ou comme un « résistant ». Les aléas de ces quatre années révèlent un parcours beaucoup plus complexe. Saint-Ogan n'a jamais véritablement professé d'opinion politique claire pendant l'entre-deux-guerres, et aucune déclaration n'éclaire non plus un quelconque engagement pétainiste affirmé. On le devine de droite conservatrice de par son milieu, par les journaux auquel il collabore et par l'anticommunisme et l'antisémitisme perceptible dans certains dessins pour les journaux satiriques *Le Charivari* et *Le Coup de Patte*. Il y a de sa part collaboration professionnelle avec le régime de Vichy, certainement, mais il est toujours délicat de faire la part des choses entre le poids de la commande et les véritables opinions. La lettre que Saint-Ogan adresse au Secrétariat Général de la Propagande le 22 décembre 1943 porte en elle cette ambiguïté entre nécessités professionnelles et attachement à une politique de l'enfance d'un genre nouveau. Elle révèle tout de même une allégeance obséquieuse dans la phrase « Il va sans dire que, quelques soient vos possibilités, « *Benjamin* » se fera toujours un devoir de publier dans ses colonnes, comme il l'a toujours fait d'ailleurs, toutes les informations que vous voudrez le charger de diffuser dans le public des jeunes. ». A partir de 1940, des allusions apparaissent dans le CaII (p.10 à 51) et montrent des rendez-vous réguliers au gouvernement central de Vichy, dans divers ministères (c'est la première fois que Saint-Ogan travaille régulièrement pour un gouvernement). Il se rend ainsi à la Vice-Présidence (une fois en 1940, une fois en 1941), au Secrétariat général de la Propagande, (une fois en 1940, trois fois en 1943, deux fois en 1944), à celui de la Famille (une fois en 1940, une fois en 1942), de l'Education Nationale (deux fois en 1942, une fois en 1943). Ces visites sont certainement liées à son rôle de rédacteur en chef de *Benjamin* et aux diverses commandes qu'il réalise. Il est intéressant de constater que, après la Libération, elles continuent auprès des ministères des gouvernements provisoires, comme si Vichy avait ouvert un pont entre le monde des dessinateurs pour enfants et l'Etat. On remarquera toutefois que c'est essentiellement auprès du secrétariat général à l'Information, et non auprès de celui de la Famille ou de l'Education Nationale, qu'il se déplace ; quant au secrétariat général à la jeunesse, il semble complètement ignoré. La relation entre le dessinateur et le pouvoir passe avant tout par la propagande.

¹⁶HALLS (Wilfred), *Les jeunes et la politique de Vichy*, 1988 (trad. par Jean Sénémaud), Syros Alternative.

Le cas de Saint-Ogan n'est pas un apax dans le monde du dessin pour enfant de la seconde guerre mondiale. Si quelques dessinateurs entrent en Résistance (pensons par exemple à Jean Bruller, dit Vercors, auteur du *Silence de la mer*), les parcours suivis par la majorité d'entre eux sont proches de celui de Saint-Ogan et beaucoup participent à la propagande du régime. C'est le cas d'André Galland, auteur de nombreux portraits du maréchal et d'autres dessins de propagande¹⁷ ; c'est aussi le cas de Maurice Henry qui, nous l'avons dit, réalise des affiches. Le cas le plus documenté, même s'il sort en partie de la seule mise en relation avec Vichy, est celui des dessinateurs participant au journal *Le Téméraire*, édité en zone nord¹⁸. Etudiant cette revue pour enfant paraissant à partir de janvier 1943, Pascal Ory a mis en évidence la soumission directe du journal à l'occupant allemand, notamment dans les thèmes des histoires en images publiées (méchants juifs ou anglais, jeunes espions courageux au service de la France et allié aux Allemands...). Mais ce qui nous intéresse plus particulièrement est le parcours des dessinateurs qui y participent alors : Auguste Liquois et Raymond Poïvet poursuivent à la Libération une carrière dans la presse pour enfant communiste malgré leur participation au *Téméraire*. Un tel renversement est aussi en partie à l'oeuvre dans la carrière Saint-Ogan...

Vers la résistance et l'absolution

Retracer le parcours de Saint-Ogan se complique si on suit ses déclarations après la guerre. Il parle peu de la période de l'Occupation et, dans les interviews, esquive généralement les questions qui portent sur la rédaction en chef de *Benjamin*. En revanche, ses mémoires comportent plusieurs passages éclairants et intéressants en tant que relectures a posteriori (voire réécritures!) des événements. Ses commandes pour Vichy, il les évoque d'un ton badin qui dévoile tout de même, non sans ironie, sa proximité avec les hautes sphères du pouvoir :

« Quelqu'un me propose même de devenir illustrateur officiel du Journal officiel de l'Etat français. Plaisanterie! Je me contente de faire quelques affiches qui seront placardées dans les écoles pour recommander aux élèves de bien travailler et de ne pas copier les uns sur les autres. C'est anodin. »¹⁹.

Les quelques pages qui traitent de la période de l'Occupation n'abandonnent d'ailleurs pas la tonalité amusée du reste de l'ouvrage, et Saint-Ogan semble chercher dans ses années difficiles les « bons moments », se limitant, comme à son habitude, aux petits détails amusants de la vie quotidienne et mondaine à Clermont-Ferrand :

« Certes, chacun était consterné des désastres qui nous frappaient ; pourtant, la joie de se retrouver vivants après la dure épreuve faisait renaître l'espoir. Il fallait s'organiser! »

Et son optimisme naturel lui fait dire en guise de conclusion :

« La France ne s'en tire pas trop mal!... Grâce au ciel – et prétendre le contraire est une contre-vérité – grâce à de Gaulle, nous sommes dans le camp des vainqueurs. »

Malgré son implication dans la politique de Vichy, il n'est pas inquiet à la Libération, comme, d'ailleurs, la plupart des journalistes pour enfants²⁰. L'explication en est sûrement une proximité, à la Libération, avec les milieux de la Résistance. Dans ses mémoires, il révèle son engagement dans la Résistance, à plusieurs reprises, et toujours sur une tonalité humble.

« Mon modeste appoint à la Résistance où, sous le nom de Lesage – sous réseau Yatagan – je suis rattaché au B.C.R.A. - ne m'apportera par la suite que des émotions minimales. »

Puis plus loin, à propos de la rédaction de *Benjamin* :

« Ses bureaux de la rue du Port serviront plus de boîte aux lettres à la Résistance qu'à la confection du journal, réduit rapidement à une double page pour cause de crise de papier. »

Belle ironie pour un journal retranscrivant les mots d'ordre du maréchal! La participation de Saint-Ogan dans la Résistance est confirmée par un document présent dans le CaII (p.46) : une attestation d'appartenance aux F.F.C. réalisée en mars 1948 et disant que Saint-Ogan a « servi en qualité d'Agent P1

¹⁷Voir par exemple une série de dessins conservés à la BDIC sous les cotes OR 6508 à 651.2

¹⁸C'est Pascal Ory qui a consacré une étude à ce journal, voir ORY (Pascal), *Le Petit Nazi illustré : une pédagogie hitlérienne en culture française*, Le Téméraire, 1943-1944, Editions Albatros, 1979

¹⁹JMS, p.166.

²⁰Selon Crépin (voir CRÉPIN, *op.cit.* p.115) comme d'ailleurs Gilles Ragache (RAGACHE (Gilles), *Lectures de loisirs pour la jeunesse en France sous l'Occupation et à la Libération (1940-1946)*, Thèse de doctorat, I.E.P. de Paris, 1994, le milieu de la presse et des dessinateurs pour enfants est très peu touché par l'épuration.

du 1er mars 1944 au 10 septembre 1944 au réseau GOELETTE des Forces Françaises Combattantes. »²¹. Le terme d'Agent P1 désigne des membres travaillant régulièrement pour la Résistance mais conservant leur métier par ailleurs. Enfin Saint-Ogan a été en contact avec le général Jules Davet²² dont le nom apparaît en 1944 dans les Cahiers et aussi dans ses mémoires²³. C'est peut-être par lui qu'il s'intéresse au mouvement de libération. Dernier détail troublant dans les Cahiers, qui vient encore compliquer la lecture de son parcours : à la date de la lettre au Secrétariat Général de la Propagande (le 22 décembre 1943), Saint-Ogan a noté « lettre de démission au Secrétariat Général à l'Information ». Les informations contradictoires du Cahier viennent plus embrouiller la situation qu'apporter de réelles réponses, dans la mesure où l'on ne trouve aucune trace de cette lettre de démission dans les documents du SGI. A la Libération, il se montre attaché au gaullisme qu'il soutient d'ailleurs encore en mai 1968 face aux étudiants (il fait partie d'une liste de soutien au général de Gaulle).

Le parcours de Saint-Ogan sous l'Occupation est difficile à déchiffrer tant les indices se contredisent. Il en ressort une attitude hésitante qui le pousse à profiter professionnellement des attentes d'un régime à la recherche d'une politique pour la jeunesse tout en aidant de façon discrète les résistants sur la fin de la guerre. Selon la classification de Gilles Ragache sur le sort des auteurs pour la jeunesse, il fait partie des « auteurs reconvertis »²⁴. G. Ragache souligne le rôle de Jean Jaboune qui a participé à la Libération de Paris, et qui lave de tout soupçon, à la Libération, certains de ses amis ayant noué des liens avec l'Etat Français comme Paluel-Marmont. Il est plus que probable que Jaboune, le résistant exemplaire, ait permis l'absolution de son ami Saint-Ogan. Officiellement résistant, Saint-Ogan sort donc indemne de cette période sombre. Dans *Sans tambours ni trompettes*, livre qu'il rédige juste après la guerre pour raconter sa « drôle de guerre », il décrit son engagement avec un certain détachement : « Comme, ainsi qu'il se doit, j'étais « résistant » », expliquant surtout que ce statut lui permet d'être prioritaire pour le retour à Paris. Pourtant, l'Occupation a sans aucun doute cassé ses réseaux stables d'avant-guerre et l'a poussé à se replier sur la presse pour enfants, à limiter l'expansion médiatique de l'univers enfantin si présent dans les années 1930. Une nouvelle génération de dessinateurs et d'éditeurs dynamiques arrivent, et c'est avec eux qu'il devra compter après la Libération, dans un paysage culturel de l'enfance transformé.

2.2 Les publications catholiques et scoutées de la Libération : un débouché nouveau et dynamique

2.2.1 Le parcours de Saint-Ogan dans un milieu en reconstruction

L'activité de Saint-Ogan dans les années 1945-1950 se caractérise par un repli vers le milieu de la presse pour enfants, ressenti comme principal espace médiatique dans lequel il peut déployer sa créativité et par une tentative réussie d'intégration syndicale au sein de ce milieu. Bien qu'il ait été durant la décennie 1930 le dessinateur pour enfant de référence, le plus connu et le plus respecté, il n'a travaillé pour aucun journal pour enfants durant cette même décennie, à l'exception de son propre journal, *Cadet-Revue* et de la participation à *Benjamin* à partir de 1939. Le milieu de la grande presse est resté son cercle de référence à partir duquel il pouvait se faire connaître. Or, nous avons vu que l'Occupation l'oblige une première fois à se polariser sur la presse pour enfants avec *Benjamin* (démarche jusque là dans la continuité des années 1930), et la situation à la Libération l'amène à poursuivre ce mouvement de rapprochement avec la presse pour enfants. Il en ressort que dès 1945, il est en contact avec des personnalités montantes du monde du dessin pour enfants comme Auguste Liquois et Marijac. En janvier 1946, il devient président du Syndicat des dessinateurs de journaux pour enfants (S.D.J.E.), fondé par Liquois. Au sein de ce syndicat, il fréquente les dessinateurs français dynamiques de l'immédiat après-guerre : Etienne Le Rallic, Robert Dansler et participe aux premiers numéros de *Coq Hardi*, le journal de Marijac. On peut se demander pourquoi, dans la vague de création des années 1945-1946, Saint-Ogan ne lance pas lui-même un journal après son expérience de près de dix ans de rédaction en

²¹Voir document en annexe.

²²Le général Davet est connu pour être, à partir de mai 1943, le chef de la délégation générale de la Résistance française en Suisse. Il est aviateur et maurassien, deux caractéristiques qui en font un interlocuteur idéal de Saint-Ogan. En effet, nous savons par ses cahiers que notre dessinateur avait des amis dans l'armée de l'air, et, politiquement, il doit être situé comme étant à droite et anticommuniste.

²³JMS, *op. cit.*, p.175.

²⁴RAGACHE *op.cit.*.

chef. Il doit s'adapter à un milieu en pleine reconstruction, et c'est au sein de ce milieu qu'il agit pour protéger la culture enfantine.

Le contexte de la presse pour enfants de l'après-guerre

Là encore, l'évolution de cette presse à la Libération nous est connue. Nous en rappellerons donc brièvement les principales données avant de rebondir sur les orientations prises par Saint-Ogan. Une première phase qui suit directement la Libération voit une explosion du nombre des périodiques pour enfants. Saint-Ogan résume ce moment en une phrase :

« Les publications pour la jeunesse se multiplient. Il en sort une toutes les semaines. »²⁵

Puis, à partir de l'automne 1946, des faillites commencent à affecter le système qui prend sa forme définitive avec, d'un point de vue éditorial, le retour des maisons d'éditions de l'avant-guerre (Editions Mondiales, Fleurus, etc.). Il y a donc durant les années 1945-1946 entre les revues concurrentes des rapports de force pour attirer le plus de public possible. Pour ce qui est des dessinateurs et des contenus, la situation a changé : les « bandes dessinées » à bulles s'imposent progressivement comme le goût de référence. Enfin, on assiste à un effort des dessinateurs français pour s'imposer face aux importations étrangères et durant cette période, les dessins français dominent en effet dans les pages des journaux. D'un point de vue éditorial, une évolution est à pointer car elle croise le chemin de Saint-Ogan : un dynamisme des revues militantes catholiques.

Les orientations de Saint-Ogan dans cette situation inédite

Saint-Ogan n'a pas un très grand poids au sein des différentes publications en plein développement et il est souvent transporté, avec sa série-phare, *Zig et Puce*, mais aussi avec de nouvelles séries, de journaux en journaux. Son premier retour au travail est marqué par l'appui sur des valeurs sûres : il reprend *Zig et Puce* dans un supplément pour enfant de la grande presse, *France-Soir-Jeudi*. Suite à l'échec en juillet 1947 de cette revue lancée par le quotidien *France-Soir*, les aventures de Zig et Puce sont reprises dans *Zorro*, édité par Jean Chapelle et prenant la suite de *France-Soir Jeudi*. Les strips de *Zorro* sont repris à partir de 1948 dans la revue belge *Bravo*. Il dessine également d'autres séries pour *Coq Hardi* puis *Baby-Journal*, les deux journaux de Marijac, et *Jeudi-Matin*, des éditions Gautier-Languereau. La stratégie de Saint-Ogan, si stratégie il y a, est à la dispersion dans un grand nombre de journaux. En novembre 1949, l'éditeur de *Zorro*, Jean Chapelle décide même de créer une revue *Zig et Puce* pour profiter du succès constant des deux héros. La devise qui orne le journal rappelle la rhétorique de *Cadet-Revue* et *Benjamin* : « Un journal amusant, instructif, sain et dynamique. Il est digne de vos enfants ». Il semble cependant qu'il n'en soit pas rédacteur en chef, et la revue est vite rattachée à *Zorro* suite à son échec. La série *Zig et Puce* connaît, à cause de la situation précaire de nombreuses revues, des aléas qui, l'entraînant d'un journal à l'autre, lui retire en partie la possibilité de fidélisation qu'elle possédait avant la guerre.

Ce parcours contraste particulièrement avec la situation bien plus stable de l'entre-deux-guerres, période durant laquelle Saint-Ogan, attaché à *Dimanche-Illustré*, au *Matin*, et à son propre journal *Cadet-Revue*, possède une marge manoeuvre qu'il semble avoir perdue après la guerre ; les trois publications citées ont disparu à la Libération, de même que le *Benjamin* de l'Occupation. Alors qu'auparavant le réseau de journalistes jouait à plein pour introduire Saint-Ogan dans un système de publications, il devient beaucoup plus difficile de saisir une logique dans ses orientations prises à la Libération. Au regard de l'énumération ci-dessus, il faut davantage parler de dispersion au sein d'un univers éditorial qui recherche lui-même une stabilité. Ses collaborations aux journaux cités ne dépassent pas trois ans et se superposent sans qu'il ne s'ancre à un journal particulier.

Nous avons toutefois pu trouver une cohérence hypothétique dans les choix opérés par Saint-Ogan qui permet de le situer dans le paysage en cours de formation des années 1945-1950. Il donne l'impression de vouloir se rapprocher des revues militantes catholiques et scoutées, alors assez dynamiques.

²⁵ JMS, p.183.

2.2.2 A la recherche de nouveaux réseaux : un contexte nouveau de dynamisme des structures militantes

Des collaborations plus inattendues.

Ce qui ressort ici est la recherche de collaborations dans un milieu qu'il avait jusque là évité : celui des revues militantes. *Cadet-Revue* comme *Benjamin* se singularisaient par leur neutralité apparente de ton. Or, après la Libération, les revues militantes laïques (*Francs-Jeux*), catholiques (*Coeurs Vaillants*) et communistes (*Vaillant*) connaissent un succès grandissant en mêlant divertissement par l'image et ambition pédagogique, avec derrière elles un public fidèle assuré. Les revues catholiques de l'avant-guerre font partie des hebdomadaires ayant réussi à reparaitre dès 1946. Toujours dominée par le mouvement de l'Union des Oeuvres, l'édition catholique peut compter sur ces anciens titres : *Coeurs Vaillants* et *Ames vaillantes*, principalement. Dans ces titres, la mission spirituelle et l'éducation chrétienne sont mises en avant (vie des saints, modèle de bravoure et d'obéissance...), mais l'image pénètre de plus en plus profondément. Une revue comme *Bayard* parvient à mêler discours chrétien et divertissement, tandis que *Coeurs Vaillants* continue de publier les nouvelles aventures de *Tintin*.²⁶

Cette configuration nouvelle du panorama de la presse pour enfants pousse Saint-Ogan à nouer des relations du côté des revues catholiques et scout. Pourquoi le choix de ce secteur militant plutôt qu'un autre ? Il est évident que l'anticommunisme de Saint-Ogan n'allait pas l'entraîner du côté de *Vaillant*. Adhérent à la CFDT, catholique pratiquant quoique non-militant, il s'engage dans cette presse dont l'objectif est de former la jeunesse à des valeurs humaines universelles et où l'arrière-plan chrétien n'est pas, en réalité, toujours mis au premier plan. Dès le début des années 1940, il se trouve d'ailleurs en relation avec les Editions Sociales Françaises, une maison d'édition spécialisée dans les ouvrages sur la pédagogie et la famille, qui rachète *Benjamin* à partir de 1940. Saint-Ogan y fait paraître sa série *Trac et Boum* entre 1943 et 1946.

L'univers scout, un terrain connu par Saint-Ogan.

Il convient d'abord de préciser que Saint-Ogan est déjà, en 1945, en relation avec le milieu scout qui connaît un grand rayonnement en France durant les décennies 1930 et 1940. Lors de son expérience à *Cadet-Revue* puis *Benjamin*, il a cotoyé des personnalités comme Pierre et Sven Sainderichin ou encore André Reval qui poursuivent par la suite une carrière dans l'animation du mouvement scout, les deux premiers devenant des personnages importants du scoutisme unioniste (protestant). Si les frères Sainderichin poursuivent une carrière indépendante, André Reval reste en contact avec Saint-Ogan et, dans les années 1944-1945, ils collaborent ensemble à plusieurs projets éditoriaux au retentissement limité mais significatif pour notre étude. André Reval reprend l'appellation de « cadet » et crée, au sein de la Société d'Édition Moderne Parisienne une « collection Cadet » qui publie une série d'ouvrages d'éducation et de divertissement. Les *Reportages Cadet* réunissent des vieilles connaissances : Jaboune, Adhémar de Montgon, Saint-Ogan. Le fascicule *Cadet en vacances* à la couverture illustrée par Saint-Ogan est un livre d'activités de plein air, genre classique de la littérature scout. Enfin, c'est aussi avec André Reval qu'il rédige sa méthode de dessin, *Les Visites de Monsieur Critique*, publiée en 1945, mais visiblement déjà commencée en juin 1944. Elle paraît également à la S.E.M.P. Ces ouvrages ne sont pas spécifiquement destinés aux scouts mais la tonalité employée rappelle la rhétorique traditionnelle du mouvement. Les liens de Saint-Ogan avec André Reval rappellent les cercles qu'il fréquentait dans les années 1930.

En dehors de ces collaborations avec André Reval, il réalise d'autres travaux pour le scoutisme, en particulier durant l'Occupation, et il consigne dans ses Cahiers sa présence à quelques « fêtes scout » tout au long des années 1940. Ses liens semblent les plus forts avec le mouvement du scoutisme protestant. En 1941, il réalise une série de cartes postales pour les éclaireurs unionistes qui reprennent des scènes de la vie scout (remise de décorations, jeux, feux de camp, etc.²⁷. En mars 1941, il illustre la couverture de la revue officielle *Sois prêt*. Enfin, en 1944, il donne une interview dans *Sois prêt* où il est présenté comme « un grand ami du scoutisme ». Dans cet article, il dit, naturellement, le bien qu'il pense du mouvement et son intérêt formateur pour la jeunesse. Après la guerre, ces liens sont toujours présents et en 1947, il dessine une histoire pour la revue *Jamboree*. Il est donc indéniable que Saint-Ogan

²⁶FOURMENT, *op.cit.*, p.214.

²⁷Voir fig.39.

a su intégrer le milieu spécifique du scoutisme comme un « compagnon de route », un personnage de référence pour les jeunes membres, même si lui-même n'a jamais fait partie d'aucune organisation.

Le monde de l'édition catholique : petite et grande revues

La véritable nouveauté des années d'après-guerre tient à ses contacts au sein de l'édition catholique. Ils se caractérisent par une très grande diversité, puisqu'on peut citer trois collaborations à des revues très différentes. Tout d'abord à *Coeurs Vaillants*, édité par Fleurus, soutenu par l'Union des Oeuvres, revue pour l'enfance de référence dans le monde catholique. Puis, il dessine pour *la Vie catholique illustrée*, revue familiale catholique qui n'est pas uniquement destinée aux enfants. Enfin, sa participation à la petite revue locale *Pierres Vivantes* de la paroisse de Chaville est liée à une amitié avec l'abbé Legros, curé de la paroisse. Trois revues et trois éditeurs différents qui font que Saint-Ogan, en quelques années, s'oriente de façon claire dans la diversité de l'édition catholique de l'après-guerre. On peut y ajouter sa participation à *Jeudi-Matin* des éditions Gautier-Languereau, même si la maison d'édition n'est pas directement liée à une organisation catholique, mais en diffuse l'esprit.

Sa participation à *Pierres Vivantes* est consécutive à son amitié avec l'abbé Legros. Ce dernier était commandant lors de l'expérience de Saint-Ogan à la Défense passive durant la drôle de guerre. Expérience qui les a soudés puisqu'il reprend à Chaville avec l'abbé Legros et le journal *Pierres Vivantes* le même type de collaboration qu'il avait eu avec Jaboune et *Benjamin* dans les années 1930. Il est présent lors de kermesses locales et livre quelques dessins reprenant les personnages de Zig et Puce pour illustrer la revue locale. Ainsi, la kermesse du 18 mai 1948 a pour titre « Alain Saint-Ogan vous invite ».

Outre le lien avec une revue locale de la région parisienne, Saint-Ogan traite également avec deux groupes éditoriaux catholiques importants : celui de *La Vie catholique illustrée* et les éditions Fleurus. Le second est plus directement spécialisé dans la presse pour la jeunesse tandis que le premier gère des revues familiales. Il est toutefois net que sa collaboration reste le plus souvent superficielle, limitée à une ou deux séries. De juillet à décembre 1948, il publie dans *La Vie catholique illustrée* les séries *Cyprien et Gédéon* et *Dani et Martinette*. Son contact y est Georges Hourdin, mais on peut deviner que c'est à travers les Editions Sociales Françaises, la principale maison d'édition qui publie Saint-Ogan et notamment *Benjamin* durant la guerre, qu'il rentre en contact avec ce journal qui en dépend. Au début de l'année 1949, Saint-Ogan fait plusieurs passages à la rédaction de *La Vie Catholique*, ce qui vient confirmer son implication dans la revue (on compte dans le Cahier dix occurrences de visite ou contact). Or, les allusions à la revue disparaissent dès l'année suivante, montrant l'absence de suivi dans sa collaboration. Il en va de même pour *Coeurs Vaillants*. De janvier 1950 à mars 1951, il illustre pour la célèbre revue pour enfants plusieurs histoires en images à la forme ancienne, avec le texte sous l'image. Il est introduit par l'abbé Pihan, actif directeur qu'il a l'occasion de voir régulièrement à partir de 1950 dans la commission de surveillance dont ils sont tous deux membres.

De cette liste de collaborations, il faut surtout remarquer l'hétérogénéité des structures et des choix. Il n'y a pas de la part de Saint-Ogan de réelle logique éditoriale, mais l'inflexion vers les éditeurs catholiques est intéressante puisqu'elle montre l'évolution des choix de Saint-Ogan dans la reconfiguration du paysage de la presse familiale française. Ce choix peut également s'expliquer par l'attachement à une image traditionnelle de l'enfant que l'on trouve surtout dans la presse religieuse, et par la volonté toujours maintenue de lier dans la culture enfantine divertissement et pédagogie. Peut-être faut-il aussi y voir une difficulté à se renouveler.

2.2.3 Une production moins dynamique et moins créative

La fin de l'abondance créatrice

Du point de vue de la création pour l'enfance, Saint-Ogan entre avec la Libération dans une période de déclin. Ses personnages fétiches se réduisent : l'éparpillement de ses collaborations ne facilite pas la création de séries durables comme le furent *Prosper l'ours*, *M.Poche* ou même *Trac et Boum*. Seuls résistent Zig, Puce et leur pingouin Alfred avec lesquels Saint-Ogan tend à être identifié ; il est avant tout le « père » de Zig et Puce, c'est-à-dire d'une série dont le plein succès date des années 1930. Indéniablement, ces années 1930 sont un âge d'or pour le dessinateur, le moment où sa capacité créative est à son maximum. Durant les années 1933-1939, il mène de front *Zig et Puce* puis *M.Poche* pour *Dimanche-Illustré*, *Prosper l'ours* pour *Le Matin*, de nombreuses illustrations d'ouvrages pour la jeunesse et la rédaction en chef de *Cadet-Revue* dont il est le principal dessinateur (sans compter les

innombrables dessins humoristiques pour la presse adulte). Ce n'est pas étonnant que ce soit durant ces années fastes qu'il livre ses histoires les plus inventives, *Zig et Puce au XXI^e siècle*, *Mitou et Toti à travers les âges* et *Le Rayon mystérieux*. Le *Trac et Boum* des années d'Occupation reste d'une bonne tenue. Mais pendant les années 1945-1950, c'est principalement sur *Zig et Puce* qu'il concentre toute son attention. Il retrouvera par la suite un dernier élan hors de la presse enfantine dans les années 1950 avec sa série d'albums promotionnels *La Vache qui rit* et les émissions de radio avec Arlette Peters. Les années qui suivent directement la Libération restent un moment de creux artistique, comme si l'attention qu'il porte alors aux problèmes spécifiques de sa profession ralentissait sa puissance de travail.

Des séries répétitives et traditionnelles

Les séries qu'il livre dans la presse catholique sont tout à fait représentatives de ce ralentissement créatif. A l'époque où les bandes d'aventures et de science-fiction rencontrent un succès de plus en plus grand, Saint-Ogan préfère se replier vers un merveilleux sage dont les héros sont des enfants et où règne la bonté universelle. Il n'est toutefois pas inutile de rappeler qu'il réserve des intrigues plus complexes et plus modernes pour sa série-phare, *Zig et Puce*, qui malheureusement ne trouve pas de réelle stabilité éditoriale. Pour comprendre ce phénomène, il nous faut à présent nous livrer à une analyse du contenu des quelques séries qu'il dessine en marge de sa série principale, et qui paraissent dans *La Vie catholique* et *Coeurs Vaillants*.

Pour les deux séries publiées dans *La Vie catholique illustrée*, *Cyprien et Gédéon* et *Dani et Martinette*, Saint-Ogan utilise le principe du réemploi : il réutilise des intrigues et des personnages d'histoires plus anciennes dans un récit dont le titre est différent. Cela n'est pas neuf chez lui, en particulier pour ses dessins humoristiques. Mais ici, c'est toute l'histoire qui est régie par ce principe. Ainsi, *Cyprien et Gédéon* reprend presque à l'identique le scénario de *Le cirque de Mitou et Toti*, un récit illustré qu'il avait écrit pour *Cadet-Revue* durant l'automne 1938²⁸. Dix ans exactement séparent la série initiale et sa reprise, et il est évident que le décalage des générations et la relative confidentialité de *Cadet-Revue* en son époque fait que personne ne peut repérer le transfert. Il reste que l'histoire est la même : les deux jeunes héros, Cyprien et Gédéon (qui remplace le frère et la soeur Mitou et Toti), rencontrent un sympathique directeur de cirque et décident de l'aider face à la concurrence en lui assurant le succès. Des gags et des personnages se retrouvent à l'identique, comme celui de la baronne excentrique voulant faire du théâtre ou de la jeune vagabonde orpheline qui retrouve son père. Notons également que les deux héros rappellent graphiquement Zig et Puce, mais des Zig et Puce dont on aurait retiré les traits caricaturaux (grand maigre et petit gros) pour les rendre semblables. L'autre série de *La Vie catholique* est *Dani et Martinette* et suit un schéma identique : les deux titres sont « La voiture qui voyage dans le passé » et « Le talisman à aller dans l'avenir » et l'idée de base est la même que *Mitou et Toti à travers les âges*. Saint-Ogan fait tout de même vivre à ses héros des aventures tout à fait différentes de celles des Mitou et Toti des années 1930. Il répète pourtant une nouvelle fois un de ses principes scénaristiques fétiches, celui du voyage dans le temps.

Le cas de *Coeurs Vaillants* est différent, car Saint-Ogan y publie une suite d'histoires inédites : *L'insaisissable document* et *Nikou chef de club*. Elles ont la particularité de reprendre le vieux principe du texte sous l'image, à une époque où la bulle s'est imposée presque partout, y compris dans *Coeurs Vaillants*. Cet archaïsme est surprenant de la part de Saint-Ogan qui, à la même époque, défend l'usage de la bulle. Est-ce une demande éditoriale plutôt qu'un choix délibéré de Saint-Ogan ? L'aspect promotionnel de la série est évident car elle raconte les aventures de jeunes lecteurs de *Coeurs Vaillants*. Leur respect de la nature, leur goût pour l'histoire de France, la fraternité, la loyauté et la bonne humeur qui règnent dans leur club sont certes liés à l'idéologie véhiculée par la revue, mais rappelle inévitablement celle de *Cadet-Revue*, de *Benjamin* et plus généralement du réseau culturel du Saint-Ogan des années 1930. Il trouve dans *Coeurs Vaillants* la possibilité de faire revivre des valeurs qu'il diffusait déjà avant la guerre.

Reprise d'anciens récits, archaïsmes... Les bandes publiées dans les journaux catholiques par Saint-Ogan font preuve d'un manque de créativité. Les nécessités professionnelles peuvent sans doute être mises en avant. Il faut aussi remarquer que, comme les séries américaines ou inspirées des séries américaines sont vivement critiquées, y compris par Saint-Ogan lui-même, il est probable qu'il ait préféré se replier sur des récits au scénario et aux techniques éprouvées, comme une volonté de retour vers cet

²⁸ Voir fig.41 pour la comparaison.

« âge d'or » que furent pour lui les années 1930. Il est possible aussi que, alors qu'il doit répondre à des attaques de pédagogues contre l'usage de la bulle, il s'accommode d'une histoire avec texte sous l'image. Nous ne disons pas ici que le trait de Saint-Ogan perd de sa vitalité et de son dynamisme ; c'est plutôt ici l'inspiration qui, parfois, lui manque et l'entraîne vers un certain conservatisme.

2.3 Syndicalisation et encadrement moral de la jeunesse : l'ambiguïté militante de Saint-Ogan

2.3.1 Saint-Ogan, une figure symbolique de la qualité française

Le président prestigieux du Syndicat des Dessinateurs de Journaux pour Enfants

Si la production de Saint-Ogan connaît un affaiblissement durant les années 1945-1950, il fait en revanche preuve d'un dynamisme important et là aussi inédit dans la défense d'une profession à laquelle il semble s'être dorénavant clairement identifié : dessinateur dans la presse pour enfants. C'est dans ce domaine qu'il choisit de mener un combat professionnel, et non dans l'autre facette de sa carrière, dessinateur humoriste pour la presse adulte. Le choix qu'il opère ainsi peut être vu à la fois comme un repli vers une des spécialisations du « grand métier » d'ami de l'enfance, mais aussi comme un approfondissement du mouvement auquel il a participé. Sa profession de dessinateur dans la presse enfantine se distingue clairement de celle d'illustrateur de romans pour enfants ou de dessinateur d'albums dont les champions des années 1930 sont Jean de Brunhoff ou Félix Lorioux. D'ailleurs, après la publication en 1945 par Le Liseron des *Hauts faits du Diable*, roman d'Adhémar de Montgon prépublié dans *Benjamin* en 1944, il cesse définitivement d'illustrer les romans des autres.

En effet, le Saint-Ogan de la Libération est clairement ancré dans l'univers de la presse pour enfants. Il en est de toute évidence une des figures tutélaires. Il a été de ceux qui, à la suite de Christophe, Pinchon et Rabier, ont su fixer dans l'imagination des enfants des héros neufs basés sur l'image. Il est parmi les premiers à avoir sacrifié à l'utilisation de la bulle et à avoir assuré le succès d'un procédé narratif jusque là très décrié mais désormais devenu la norme pour les dessinateurs français²⁹. Son autre grande qualité est d'avoir réalisé une synthèse entre le dynamisme graphique à l'américaine et une tradition française d'histoires en images drôles et pleines d'imagination, mais sages et de bon ton. Ainsi, lorsqu'il écrit dans la revue *Forces françaises* pour défendre la bulle, en réponse, le rédacteur en chef, Pierre Sainderichin, lui rappelle son palmarès de la manière suivante :

« Cher Alain Saint-Ogan, vos armes sont redoutables : Zig et Puce, le pingouin Alfred, Mitou et Toti, le cheval Marcel, le chien Serpentin, le kangourou de M.Poche – et tant d'autres, tant d'autres, avec leur arsenal de longues-vues, d'anneaux, de lampes, de rayons magiques (sans compter la fée Rutabaga!) se dressent à vos côtés pour vous soutenir! »

Et, après avoir plaidé pour un « style français » de dessin pour la presse enfantine, Sainderichin termine en disant :

« Et vous ne pouvez pas ne pas être d'accord avec nous, cher Alain Saint-Ogan : vous avez prouvé que c'était possible et, à ce titre, vos dessins servent doublement d'illustration! »

Les héros cités par Sainderichin ont tous été créés dans les années 1930 et leur nom est toujours dans les mémoires plus de dix ans après.

Son rôle de symbole prestigieux lui obtient sans doute la présidence du premier bureau du Syndicat des dessinateurs de journaux pour enfants le 15 janvier 1946, jusqu'en 1959. Alors qu'Auguste Liquois, fondateur du syndicat, prend la place de secrétaire général, le nom du président Saint-Ogan permet de donner un rayonnement aux revendications.

Le réseau syndical

Ce 15 janvier 1946, le S.D.J.E. est fondé par Auguste Liquois, dessinateur pour enfant et militant communiste. L'historiographie reste assez limitée sur ce syndicat et il faut se reporter aux travaux de Thierry Crépin pour en avoir une bonne description³⁰. Rappelons là encore les données de cette fondation. Liquois fonde le S.D.J.E. dans le but de trouver un accord avec les éditeurs pour limiter

²⁹GROENSTEEN (Thierry), MORGAN (Harry), *L'art d'Alain Saint-Ogan*, Angoulême, Actes Sud-l'An2, 2007, p.91-92.

³⁰CRÉPIN *op.cit.*, p.167 à 181.

le nombre de dessins étrangers dans les journaux pour enfants à un maximum de 25%. C'est là une vieille revendication des dessinateurs que les bouleversements de la guerre avaient mise en sommeil, mais Liquois l'a défendue déjà avant-guerre au sein de la section des dessinateurs pour enfants du Syndicat des Dessinateurs de Journaux³¹. Il parvient à réunir autour de lui une grande partie de la profession dont Le Rallic, un dessinateur de la presse catholique actif avant-guerre dans les négociations entre auteurs et dessinateurs. De plus, il bénéficie du soutien de l'autre grand syndicat de dessinateurs, l'Union des artistes et dessinateurs français présidée par André Galland³². Liquois parvient à insuffler une réelle dynamique et des espoirs pour sa profession. Le S.D.J.E. constitue assurément un moment de singularisation d'un métier aux contours jusque là assez flous et sans doute peut-on parler de l'acte de naissance d'une profession qui tendra progressivement à s'identifier avec celle de dessinateur de bandes dessinées. L'inscription dans ce réseau professionnel de Saint-Ogan montre l'identification à une profession qui se définit de mieux en mieux. A ce niveau d'ailleurs, les considérations idéologiques s'effacent et un Liquois communiste accepte tout à fait la présidence d'un Saint-Ogan anticommuniste. La lutte contre les bandes étrangères, en particulier américaines, les réunit. Il serait pourtant faux de dire que Saint-Ogan met complètement à l'écart ses premiers réseaux culturels : il continue de fréquenter régulièrement Thérèse Lenôtre, Jaboune, Adhémar de Montgon, et une pièce *Zig et Puce en Angleterre* est même jouée en 1949 dans un TPM désormais dirigé par Marguerite Pierre-Humble. Toutefois, ces structures sont pour lui moins porteuses et le succès des fêtes de l'enfance bourgeoise est loin. Saint-Ogan, qui n'a jamais manqué d'un certain opportunisme professionnel trouve dans le S.D.J.E. un nouveau réseau actif.

Le Cahier II révèle l'importance pour Saint-Ogan de ces nouvelles solidarités professionnelles. Il rend dans les années 1946-1949 des visites assez fréquentes dans les différents ministères de la IV^e république en compagnie d'Auguste Liquois, André Galland ou Robert Dansler. Les « réunions syndicales » reviennent également dans son emploi du temps à intervalles réguliers. Mais surtout, on trouve indépendamment des rencontres purement professionnelles des déjeuners ou des dîners avec l'un ou l'autre des membres du syndicat. Il passe le réveillon de Noël 1948 chez Robert Dansler. Un exemple connu de solidarité professionnelle est le « Bal des barbus » le 19 mars 1949 au Moulin de la Galette, qui scelle de façon humoristique le rapprochement entre l'U.A.D.F et le S.D.J.E. A travers cet évènement, l'univers des dessinateurs pour enfants rappellent aussi ses attaches professionnelles plus anciennes au monde des dessinateurs humoristes de la presse adulte.

Il peut être intéressant de s'arrêter sur l'identité des dessinateurs membres de ce syndicat que préside Saint-Ogan pour souligner justement leurs différences avec leur président. Tous ont pour point commun d'avoir commencé comme dessinateurs humoristes dans la presse adulte et d'utiliser, dans l'histoire en images pour enfants, la bulle. Du point de vue des générations, le groupe est assez hétérogène. Certains, comme Le Rallic, sont de la même génération que Saint-Ogan ; André Galland, né en 1886, fait office d'aîné. Beaucoup sont un peu plus jeunes que Saint-Ogan, mais le décalage reste peu important (Dansler est né en 1900, Liquois en 1902, Marijac en 1908, Jean Trubert en 1909). Ces derniers ont en commun d'avoir commencé à dessiner pour la jeunesse dans les années 1930, d'avoir profité de la Libération et de l'absence des illustrés américains pour affirmer leur style et leur nom, pour enfin être à la Libération des dessinateurs de premier plan. Ils n'hésitent pas à se consacrer aux genres « modernes », le récit de cape et d'épées, la piraterie, le western, la science-fiction, autrement dit d'une façon plus générale à « l'Aventure », traitée dans un style réaliste, genre que Saint-Ogan délaisse complètement. Voilà la principale différence entre Saint-Ogan et la nouvelle génération de dessinateurs de la Libération. Il n'a pas avec le nouveau réseau qu'il fréquente après-guerre la même adéquation culturelle qu'avec les réseaux d'avant-guerre ; ici, les liens sont résolument professionnels.

Vitalité et échecs des combats syndicaux

Le S.D.J.E. s'avère finalement être un échec, du moins au regard du but qui avait présidé à sa formation. Le principal combat du syndicat pendant les années 1946-1949 est l'officialisation par la loi d'un quota de 75% de productions françaises dans les journaux d'enfant et c'est dans ce contexte qu'il rejoint la mobilisation en faveur de la moralisation de la jeunesse qui aboutit le 16 juillet 1949 à l'adoption d'une loi. Si le syndicat parvient à imposer ses exigences les premières années aux éditeurs,

³¹Syndicat fondé en 1935 par Jacques Lechantre et Farinole.

³²Syndicat fondé en 1925 que Galland anime activement depuis 1936.

les désobéissances sont nombreuses et il peine à devenir une institution de référence dans le monde de la presse pour enfants. La démission de Liquois de sa fonction de secrétaire général en mars 1947 aggrave encore la situation. En 1949, les espoirs des dessinateurs français retombent quand, lors de l'adoption de la loi du 16 juillet, l'idée des quotas est rejetée. Dès lors, la commission prend le relais de la mobilisation et le S.D.J.E. dispose en son sein de trois représentants. Il perd nettement de son influence dans les années 1950 pour rester dans un rôle d'arbitre entre éditeurs et auteurs.

Saint-Ogan n'a jamais été opposé au syndicalisme et l'exprime dans ses mémoires :

« Le syndicalisme est à la mode. Je m'empresse de déclarer que je suis tout à fait partisan des syndicats, mais la puissance d'un syndicat se mesure au nombre de ses adhérents... »³³.

Mais Thierry Crépin met en doute ses qualités de syndicaliste, en citant notamment un des échecs du syndicat. Lors d'une négociation à l'automne 1948 avec l'éditeur Dargaud, qui souhaite publier *Le Journal de Tintin* en France (journal dont la majorité des dessinateurs est belge), Saint-Ogan et Dansler se font manipuler par Georges Dargaud. Missionnés par le S.D.J.E. pour imposer à Dargaud le quota de 75%, ils finissent par signer un compromis qui permet finalement la parution du journal. André Galland de l'U.A.D.F. reprend les négociations et les deux membres du S.D.J.E. présentent leur démission en décembre 1948 suite à cette affaire (démission refusée par les autres membres du syndicat)³⁴. Sa place de président du S.D.J.E. est davantage liée au symbole qu'il est devenu qu'à ses qualités de syndicaliste, et il s'avère plus à l'aise dans un rôle d'animateur. Ainsi, c'est lui qui propose et dirige la création en 1946 d'un « Grand Prix de l'image française », vu comme un équivalent graphique des prix littéraires, soutenu par le S.D.J.E. Un jury inamovible doit décerner un prix, matérialisé par une somme d'argent, à un jeune dessinateur. La première édition a lieu lors d'un Salon de l'Enfance en décembre 1946 pour attirer l'attention des médias sur les dessinateurs français, et c'est bien sûr Saint-Ogan qui remet le prix à Jean Trubert³⁵. Sa participation discrète à la commission de surveillance dans les années 1950 confirme que Saint-Ogan n'est ni un militant, ni un idéologue.

2.3.2 Saint-Ogan et la loi du 16 juillet 1949

La commission, son historiographie et ses sources

Ces dernières années, la loi du 16 juillet 1949, la mobilisation qui la précède et les conséquences de la création de la commission de surveillance ont été précisément étudiées par divers historiens³⁶. Rappelons que, pour lutter contre ce qui est vécu comme une « démoralisation de la jeunesse », députés, pédagogues et dessinateurs se mobilisent dès la Libération pour faire voter une loi qui limiterait les publications jugées néfastes car pleines de violence, de vulgarité et d'immoralité. En effet, les illustrées étrangères sont la principale cible des associations mobilisées qui s'inscrivent ainsi dans la tradition d'un discours déjà présent dès le début du siècle pour défendre la morale et le bon goût au sein de la presse et de la littérature pour enfants. Alors que la crainte d'une montée de la délinquance juvénile inquiète la population et les hommes politiques, le président Vincent Auriol donne finalement l'impulsion pour le vote d'une loi de moralisation des publications destinées à la jeunesse. Suite au vote, une commission est créée pour assurer le respect de la loi. Or, l'absence de pouvoir juridique conduit assez vite à l'inaapplicabilité de la loi et la commission élabore bientôt sa propre doctrine en essayant de pousser les éditeurs à l'autocensure au moyen d'avertissements, de mises en demeure et de recommandations³⁷. Elle n'a aucun pouvoir juridique mais peut envoyer aux éditeurs des avertissements et rédiger des appréciations sur les différentes revues.³⁸

Thierry Crépin a mis en évidence l'hétérogénéité des réseaux culturels participant à la mobilisation puis à la commission comme une des raisons de l'échec partiel de cette dernière. Les pédagogues, les auteurs, les éditeurs, ont tous, en venant à la Commission, des objectifs très différents et les décisions prises ne peuvent être que des compromis, chaque camp estimant que l'on ne va pas assez loin. Les

³³JMS, p.183

³⁴Voir CRÉPIN *op.cit.*, p.179 à 180 pour les détails de cette affaire.

³⁵Le prix sera encore décerné en 1947 (Auger) et en 1948 (Lempereur). Mais il s'arrête définitivement, faute de soutien et de suivi par la presse pour enfants.

³⁶pour approfondir la question de la loi de 1949 et de ses suites, que nous n'évoquerons que partiellement ici, voir CREPIN Thierry, GROENSTEEN Thierry dir., « On tue à chaque page », la loi de 1949 sur les publications destinées à la jeunesse, Editions du Temps, 1999.

³⁷JOUBERT (Bernard), *Dictionnaire des livres et journaux interdits*, Cercle de la librairie, 2007, p.9.

³⁸Les sources relatives à la commission sont aisément consultables au Centre des Archives Contemporaines de Fontainebleau : on y trouve les textes préparatoires et les procès-verbaux retraçant le déroulement des séances.

divisions entre les réseaux culturels s'intéressant à l'enfance a été fatale à l'oeuvre de moralisation entreprise pendant la IV^e république.

Alain Saint-Ogan représentant des dessinateurs

En tant que président du S.D.J.E., Saint-Ogan est nommé commissaire. Il occupe cette place de la création de la commission en février 1950 jusqu'en octobre 1958, date à laquelle il est en quelque sorte remplacé par son collègue Pierre Lacroix, jusque là suppléant. Il convient de signaler que, à ce même titre, il participe activement à la mobilisation qui précède l'adoption de la loi par le biais de la presse. Il intervient à plusieurs occasions pour défendre sa profession et rappeler les termes du débat et l'enjeu des « 75% ». Un article qu'il publie dans *Héraclès*, avec pour titre « Les dessins des journaux pour enfants » est explicite ; il se plaint d'une catégorie d'éditeurs qui « ne se soucie que d'accrocher une clientèle en flattant ses goûts malsains » et poursuit en disant :

« C'est donc aux éducateurs de prendre la question en mains. L'Etat a aussi son mot à dire, car il se doit de protéger l'enfance contre tout danger moral. Nonobstant la loi sur la liberté de la presse, un contrôle des publications destinées à l'enfance par une commission composée de gens éclairés et de bonne foi semble de plus en plus s'imposer. »

Ce discours est symptomatique d'un dessinateur qui, après son expérience durant le régime de Vichy, s'est rendu compte des avantages que pouvait procurer un Etat attentif aux questions de l'enfance pour sa profession. Force est de constater que, au-delà des différences évidentes d'idéologie entre l'Etat Français et la IV^e république, il y a dans l'attitude de Saint-Ogan face à l'Etat une continuité tout au long des années 1940. Il conçoit l'Etat comme un acteur à part entière de la culture enfantine et même, si on en croit l'article d'*Héraclès* (qui reflète sans doute davantage la position générale du S.D.J.E. que celle de Saint-Ogan lui-même), comme un arbitre capable de juger cette culture. On retrouve donc durant les années 1945-1949 le même type de visites au gouvernement que sous Vichy, et Saint-Ogan est même reçu, avec André Galland, à l'Élysée.

La place qu'occupe Saint-Ogan au sein de la commission est amplement justifiée par sa participation à la mobilisation. D'autre part, Saint-Ogan partage les bases du compromis idéologique qui réunit tous les commissaires. On retrouve ainsi dans le bilan initial établi lors de la séance inaugurale du 2 mars 1950 de nombreux éléments défendus par Saint-Ogan lui-même en d'autres occasions : retenue d'un imaginaire qui doit toujours rester en lien avec la réalité, lutte contre les excès d'une science-fiction invraisemblable, respect de la logique... Pour cela aussi, Saint-Ogan a sa place au sein de la Commission. Il s'avère pourtant que ce n'est pas une vision de l'enfance qu'il cherche à mettre en avant mais des revendications professionnelles.

2.3.3 L'ambiguïté de l'attitude d'ASO : un repli sur des enjeux professionnels et corporatistes au détriment des enjeux culturels

L'analyse de la place de Saint-Ogan dans le mouvement de moralisation de la jeunesse, que ce soit avant ou après la mise en place de la commission laisse apparaître un fait flagrant : le dessinateur à succès des années 1930 n'est pas un idéologue de l'enfance mais un homme pragmatique soucieux de la stabilité de la profession qu'il a choisi de défendre.

Une participation discrète et réduite

La lecture des procès-verbaux de la commission permet d'avoir une idée de la participation de Saint-Ogan aux débats. Du 2 mars 1950 jusqu'au 4 juillet 1957, en trente-sept réunions, il n'est présent qu'à dix-huit d'entre elles. La désaffection de la commission de la part de Saint-Ogan intervient à partir de l'année 1954. Dans cette même période, le nombre de ses interventions prises en note pour les procès-verbaux est de six, et il ne s'agit généralement que de quelques phrases et remarques assez brèves. L'impression générale qui ressort de la lecture est celle de la discrétion de Saint-Ogan, qui contraste avec ses interventions avant la mobilisation. Déception face à l'échec des espoirs de sa profession ? Désintérêt progressif pour le monde de la presse enfantine à une époque où il se replie vers la presse adulte et la radio ? Fatigue liée à sa santé qui commence à se détériorer ? Il est intéressant de constater qu'Auguste Liquois, qui n'est que suppléant, est davantage présent par ses interventions que le président du syndicat. Il n'est membre d'aucune sous-commission et un événement témoigne de son manque d'influence en tant

que commissaire. A la séance du 6 décembre 1950, au moment de nommer à une sous-commission pour l'examen d'une série de revues un « technicien » (groupe des auteurs et éditeurs), l'abbé Pihan (rédacteur en chef de *Coeurs Vaillants*) est élu à 12 voix contre 4 pour Alain Saint-Ogan. Il est assez clair qu'au milieu des parlementaires, des pédagogues, des ligues de moralité ou de parents et des éditeurs militants, les trois membres du S.D.J.E. se retrouvent assez isolés, surtout face au rédacteur en chef d'une des revues pour enfants les plus lues. Saint-Ogan n'a jamais eu de liens forts avec les groupes de pédagogues, ni avec l'édition militante, et il se retrouve au sein de la commission hors de réseaux qu'il connaît.

Un repli sur des question professionnelles

Concernant la teneur de ses interventions, elles sont de deux types. Certaines portent en effet sur la question de la démoralisation de la jeunesse. Le 13 février 1951, il fait par exemple remarquer qu'une revue jugée dangereuse, *La Semaine de Paris* se trouve dans les salons de coiffure « susceptibles d'être fréquentés par des enfant ». Le 4 juillet 1957, lors d'un débat sur la violence et son impact sur la jeunesse, il « déclare qu'il serait possible de canaliser autrement le sentiment de violence qui habite la jeunesse, notamment en supprimant la nécessité, pour le héros, d'être en révolte contre la société ». Il serait en effet difficile de trouver chez Saint-Ogan un héros « en révolte contre la société » : c'est la vision de l'enfant sage et obéissant de *Benjamin* et *Cadet-Revue* qui domine. Le 16 novembre 1950, il doit une fois de plus défendre la bulle face à la députée Melle Lamblin. Mais d'autres interventions font de Saint-Ogan le défenseur d'un certain patriotisme qu'il n'a par ailleurs jamais nié. Ainsi lorsqu'il déclare ce même 16 novembre « qu'il serait bon d'introduire plus d'éléments nationaux dans la littérature enfantine ». De même, le 31 mars 1950 lors de la rédaction d'un avertissement, il ne manque pas de préciser que « la plupart des dessins et illustrations apparaissant comme condamnables sont d'origine étrangère, américaine ou italienne ».

En réalité, cette attitude s'explique assez facilement et est tout à fait cohérente avec ses discours et ceux du S.D.J.E. durant la mobilisation. Le syndicat a toujours mis l'accent sur le danger de « l'américanisation » de la presse enfantine et de l'invasion économique des bandes étrangères. C'était là leur principal axe de bataille, illustré par l'espoir des 75%. Dans un article postérieur à la mobilisation paraissant dans *Echo-Dessin*, l'organe officiel de l'U.A.D.F., en 1951, il expose ainsi à ses collègues les difficultés de la profession en les comparant à celle des fabricants de cirage français face aux cirages anglais ; puis, il enchaîne avec la plainte habituelle du syndicat :

« Donc, en bonne logique, ce qui nous vient d'Outre-Manche a la réputation d'être de meilleure qualité. (...) Et nous mes amis, mes frères dessinateurs, ne faisons-nous pas comme ces fabricants exagèrement modestes, et en définitive, inhabiles quand nous imitons les dessins américains ? Ne donnons pas raison aux quelques éditeurs qui déclarent à qui veut les entendre que nous ne savons plus rien faire de bien. Les 75%... Evidemment ! Hélas nous perdons notre meilleur, notre seul véritablement fort argument lorsqu'oubliant notre intérêt et celui de notre pays nous n'offrons plus aux enfants de chez nous que d'éternelles histoires du Far-West, de saloons ou de surhommes ! »

Le décalage est très net avec la période précédant la guerre. Dans les années 1930, sa créativité et sa notoriété lui permettent d'avoir une réelle influence sur la culture enfantine et de la modeler de façon active, avec en vue l'élargissement à des médias toujours nouveaux. Après la Libération, l'ambition culturelle de former la jeunesse est prise en charge par des syndicats puis par l'Etat et Saint-Ogan se fond dans la lutte contre la démoralisation. Son discours devient de plus en plus corporatiste et s'écarte donc des questions qui touchent directement à l'enfance et à la nature du divertissement enfantin.

CONCLUSION

Un véritable changement s'opère par rapport aux années 1920-1930 : ce n'est plus le même type de réseaux culturels, le poids de l'institutionnalisation est ici très forte, de même que les enjeux idéologiques visant à contrôler les lectures et les activités de l'enfant. Des liens peuvent être établis entre les nouveaux réseaux dont Saint-Ogan cherche à se rapprocher, notamment dans leur différence avec les réseaux des années 1930. Ce sont des groupes ou des mouvements formés autour d'institutions officielles et de structures idéologiques et militantes. Elles sont de trois types. L'Etat tout d'abord, qui intervient de

plus en plus pour contrôler les loisirs et la culture de l'enfant, et il n'est pas illégitime de faire un parallèle entre l'Etat Français et la IVe république naissante qui vivent tous deux l'enfance comme un enjeu politique et sollicitent pour cette raison le talent et les avis des professionnels de l'enfance. Les moyens des deux régimes demeurent différents, et la rhétorique de la IVe république met davantage en avant la « protection » de l'enfance que son « encadrement ». Saint-Ogan doit tout de même composer avec cet acteur nouveau. Ensuite, ce sont les structures syndicales qui s'impliquent dans le débat et poussent Saint-Ogan à se lier avec d'autres dessinateurs pour enfants. Le S.D.J.E. et l'U.A.D.F. posent des questions professionnelles et économiques dans ce qui était jusque là un débat social et moral. Enfin, le monde de l'édition militante est durant les années qui suivent la Libération à son apogée. Saint-Ogan s'en rapproche et dessine pour des revues marquées politiquement et confessionnellement³⁹.

Toutefois, une constante demeure chez Saint-Ogan : sa frilosité à exprimer une véritable idéologie ; il préfère se cacher derrière une simple position d'illustrateur neutre. C'est le cas, nous l'avons vu, lors de la commission pour la protection de l'enfance : il n'y exprime que peu ses opinions sur la question de la démoralisation de l'enfance et, lorsqu'il le fait, elles sont masquées soit par son rôle de président du S.D.J.E., soit par des enjeux purement professionnels qui n'ont que peu de rapports avec la question de la protection de l'enfance. C'est le cas aussi sous l'Occupation, où son adhésion à la politique du régime, tant professionnelle qu'idéologique, se traduit finalement par des dessins plutôt anodins. Ainsi, il est clair que, bien que fréquentant des cercles et des personnes impliqués idéologiquement dans les questions de l'enfance, lui-même se garde de tout rapprochement politique ou religieux trop visible. Néanmoins, l'historien peut déchiffrer en transparence le portrait d'un homme de droite conservatrice, chrétien et parfois nationaliste.

Au regard des décennies suivantes, les années 1940 semblent être une période à part. Saint-Ogan ne cesse pas durant les années 1950 de se consacrer à l'enfance et à cette diversification de son champ culturel qui nous avait servi de fil rouge durant la première partie de notre réflexion. Au contraire, il remplace en 1953 Jacques Pauliac, présentateur de radio de l'émission des *Beaux Jeudis*, renommée à l'occasion *Les Jeudis de la Jeunesse*, avec Arlette Peters et Jean Dalten, et devient ainsi présentateur radio d'une émission pour enfants, et ce pour de nombreuses années. Bien d'autres activités rappellent l'âge d'or de Saint-Ogan. Son partenariat avec la marque La Vache qui rit lui permet de raconter les histoires du « Paradis des animaux » à la radio et dans des albums pour enfants en 1955-1956. Il est également l'un des animateurs du concours des plages du *Figaro*. La diversité de ses projets de la seconde moitié des années 1950 lui permet de renouer avec son succès des années 1930 : intérêt pour des médias différents, photographies avec des foules d'enfants, organisation de galas, de jeux, de spectacles... Il retrouve notamment autour du cercle qu'il mobilise pour *Les Jeudis de la Jeunesse* une logique de réseau culturel actif proche de celui du TPM des années 1930. Ses objectifs n'ont pas réellement changé en vingt ans : offrir aux enfants la plus grande variété de divertissements sains, gais et moraux. Enfin, les années 1960 sont marquées par un abandon progressif de ses activités au service de la jeunesse : il laisse la présidence du S.D.J.E. en 1959 à Jean Trubert et cède les droits de *Zig et Puce* au dessinateur Greg en 1961⁴⁰.

Les années 1940 apparaissent alors comme une parenthèse au milieu d'une carrière au service de l'enfance qui, en réalité, conserve sa cohérence du début à la fin. Les hésitations politiques, les luttes syndicales, les tensions professionnelles sont celles d'un dessinateur qui cherche à retrouver, au sein du paysage en mouvement de la culture enfantine, la place dominante qu'il avait acquise quelques années plus tôt. Mais ses réseaux traditionnels d'avant-guerre n'existe plus, et il se tourne vers des préoccupations nouvelles pour des raisons idéologiques et professionnelles, en voyant un appui dans des structures institutionnalisées qu'il avait jusque là évitées. Ces années de transition, marquées par la sensation de ne plus pouvoir agir sur l'enfance, teintent la période d'une amertume qui contraste avec l'apparence de bonne humeur et d'optimisme que Saint-Ogan a toujours voulu donner à sa carrière.

³⁹Le phénomène se produit aussi pour la presse adulte : Saint-Ogan dessine pour des périodiques rattachés au MRP, *Forces Nouvelles* et *Parler clair*.

⁴⁰Ces deux noms de la bande dessinée francophones, d'inégale notoriété par la suite, marque deux pans de l'héritage de l'oeuvre de Saint-Ogan : d'un côté Trubert et la poésie féérique, de l'autre Greg et l'équilibre entre humour débridé et aventures à rebondissements. Le premier reste en grande partie méconnue pour être resté fidèle à l'édition française, suivant la voie intransigeante de Saint-Ogan. Greg incarne au contraire le dynamisme de l'école belge.

Deuxième partie

Alain Saint-Ogan parle de l'enfance :
comment rédéfinir la culture
enfantine ?

Introduction : archéologie du discours

Approche chronologique du discours sur l'enfance

Le contenu des Cahiers d'Alain Saint-Ogan conservés à Angoulême est riche de coupures de presse ou de scripts d'émissions radiophoniques et nous permet ainsi d'avoir un aperçu des discours que le dessinateur a pu tenir sur l'enfance et sur son métier. Qu'il s'agisse d'interviews ou de discours construits par lui-même, ces extraits couvrent une large période allant du début des années 1930 à 1974 et il nous a paru indispensable de les inclure et de les analyser en détail puisqu'ils sont les seuls indices qui permettent d'approcher au plus près de la pensée d'Alain Saint-Ogan.

Or, concernant l'enfance, cette pensée s'avère riche. En effet, Saint-Ogan est avant tout un homme de presse et a baigné toute sa vie dans un univers où la presse écrite, puis la radio, ont constitué les meilleures interfaces pour parler à son public. A cette prise de conscience vient s'ajouter l'attitude même des médias à l'égard d'Alain Saint-Ogan. Dès les premiers succès de Zig et Puce à partir de 1927, il est identifié comme un dessinateur pour enfants, et il assumera cette étiquette jusqu'à sa mort. C'est d'abord *Dimanche-Illustré* qui, pour des raisons promotionnelles, en fait une figure centrale de ses pages pour enfants ; puis, le reste de la grande presse, chez qui Saint-Ogan dessine depuis plus de dix ans, continue d'édifier pour lui cette image d' « ami des enfants ». Nul doute que la presse a eu son rôle à jouer en diffusant par exemple des photographies où Saint-Ogan est entouré d'enfants et en associant systématiquement son nom au « petit monde ». La sélection d'interviews et d'articles que nous présentons ici traite donc essentiellement du sujet de l'enfance sur lequel Saint-Ogan est souvent interrogé. Il s'agit de seize documents qui n'ont pu être tous complètement identifiés mais qui proviennent tous des Cahiers.⁴¹

A cet ensemble de coupures de presse viennent s'ajouter deux autres groupes de documents. La lecture des procès-verbaux de la commission de surveillance⁴² nous a permis d'isoler les rares interventions de Saint-Ogan durant cette commission, mais aussi l'adéquation de son discours à celui de la commission, représentatif des protecteurs et idéologues de la culture enfantine de la première moitié du XX^e siècle. Enfin, son livre de souvenirs, *Je me souviens de Zig et Puce et de quelques autres* publié en 1961, contient également plusieurs remarques qui peuvent être jugées plus directes et plus fiables que celles de la plupart des interviews.

Travailler sur des coupures de presse demande bien sûr de nombreuses réserves et questionnements sur la provenance et la fiabilité des discours. Nous avons privilégié les interviews rédigées au discours direct et éliminé celles retranscrivant de façon indirecte ses propos. Cependant, la mise au jour d'un discours relativement cohérent au long des quarante années qu'illustre le corpus nous a poussé à faire confiance aux sources journalistiques lorsqu'elles se recoupaient et à affirmer qu'Alain Saint-Ogan bâtit bel et bien, face à la presse, un discours sur l'enfance. Une précision liminaire s'impose tout de même. La cohérence du discours n'implique pas une homogénéité parfaite à la fois du type de presse s'intéressant à Saint-Ogan et des termes du discours qu'il peut tenir, tout au long des quarante ans. Une chronologie peut permettre d'éclairer des variations en fonction du contexte.

1. Durant les années 1930 et jusqu'à la Libération, la carrière de Saint-Ogan est au plus haut de son succès et les interviews s'avèrent assez nombreuses. Nous en avons sélectionné sept suffisamment riches pour avoir un sens dans notre étude. On remarque d'emblée que la presse qui sollicite surtout Saint-Ogan n'est pas la grande presse, mais plutôt la presse spécialisée ou familiale, qui inscrit ainsi Saint-Ogan

⁴¹Se référer pour les détails à la liste des documents en annexe.

⁴²Ces procès-verbaux, documentation essentielle pour comprendre la presse pour enfants de l'après-guerre, sont conservés au Centre des Archives Contemporaines de Fontainebleau, sous la cote 900208.

dans l'espace du loisir et de la détente. Certaines revues se rapportent directement aux médias (*T.S.F. Programme, Toute l'édition*) tandis que d'autres sont plus généralistes. Saint-Ogan tient dans ces revues un discours véritablement réfléchi sur l'enfance, en particulier durant les années 1930, prenant position sur l'importance de la radio pour l'enfance ou sur les évolutions de la société française. Il expose aussi de façon claire sa méthode de travail. Cette première partie du corpus est sans aucun doute la plus riche et le meilleur témoignage dont nous disposons.

2. Le discours qui suit la Libération et se prolonge jusqu'aux années 1960 est à isoler en raison du contexte. Les débats sur la presse pour la jeunesse, qui aboutissent au vote de la loi du 16 juillet 1949, entraînent des tensions dans le métier et notre corpus est alors marqué par deux éléments significatifs. D'une part, on trouve peu d'interviews mais plutôt des lettres ou des articles envoyés par Saint-Ogan aux rédactions de journaux impliqués dans le débat comme *Forces françaises* ou *Héraclès*. Il s'y exprime en tant que président du Syndicat des Dessinateurs de Journaux pour Enfants. Cette pratique de l'expression directe est rare chez Saint-Ogan et s'explique par son rôle nouveau au sein de la communauté des dessinateurs. D'autre part, son discours évolue : il met davantage l'accent sur les questions de morale et de protection de l'enfance. Les procès-verbaux de la commission de surveillance et le contenu de *Je me souviens de Zig et Puce* ne viennent que confirmer cette inflexion qui trouve sa place dans les débats de l'époque.

3. Une dernière période va de la fin des années 1960 à sa mort en 1974. C'est l'époque des hommages et des bilans. Le corpus est alors presque exclusivement constitué de revues spécialisées sur la bande dessinée (*Phénix* et *Haga* en tête) qui voient en Saint-Ogan le « père » de la bande dessinée française. Le contenu laisse surtout la place à une évocation des différentes étapes de sa carrière et à des anecdotes dont Saint-Ogan raffole. Il donne son avis sur l'état actuel de la bande dessinée et, s'il se montre parfois critique et reprend quelques unes de ses attaques, il a perdu la combativité des décennies précédentes. En dépit de leur longueur, ces articles s'avèrent en réalité assez peu instructifs pour le sujet qui nous occupe. Saint-Ogan construit au fil des interviews un discours toujours identique, avec des récits récurrents comme la naissance de *Zig et Puce*, les reproches à l'égard de la science-fiction et de *La Machine à voyager dans le temps* de Wells, la critique de la séparation des tâches chez les dessinateurs actuels... De plus, Saint-Ogan, peut-être par lassitude, s'avère souvent assez allusif lorsqu'on l'interroge sur certains sujets comme son travail à *Benjamin* pendant l'Occupation ou sur la dimension vénale de sa motivation de dessinateur ; il répond par l'humour ou l'ironie, ce qui rend plus suspectes ses répliques aux yeux de l'historien qui veut reconstituer la réalité de son discours.

Notre étude prend en compte ces considérations chronologiques qui, sur de nombreux thèmes, ne sont pas dénuées de sens. Il est évident que le discours de Saint-Ogan n'est pas parfaitement uniforme en plus de quarante ans. Il est également évident que ce n'est pas sa pensée que nous essayons de mettre au jour (travail inconcevable) mais ses discours, c'est-à-dire la manière dont il réagit publiquement aux évolutions de son époque sur le sujet qui nous intéresse : l'enfance.

De la parole aux actes

Il nous a toutefois semblé juste de ne pas considérer les discours uniquement pour eux-mêmes, mais aussi par rapport à la production du dessinateur. En confrontant les paroles aux actes, des lignes de forces plus évidentes apparaissent, tandis que les décalages entre les deux dévoilent les ambiguïtés d'un discours de circonstance. Ainsi, toujours en partant des discours et de leur contenu, nous avons cherché à donner un aperçu des travaux pour l'enfance d'Alain Saint-Ogan en traitant quelques exemples.

La question qui reste ici essentielle est celle du renouvellement de l'univers culturel enfantin. Une telle évolution se fait dans cette double direction : par les paroles et par les actes. Saint-Ogan a réagi face aux problématiques diverses qui touchent la culture de l'enfance : doit-elle être réaliste et edificatrice ? Y a-t-il vraiment démoralisation de la jeunesse ? Quelle place donner à la science-fiction ? Et à la « bande dessinée » ? Il se positionne, officiellement ou non, par les mots et par le dessin. Sa position semble marquée par le compromis : il croit être capable de concilier un conservatisme des valeurs traditionnelles de la culture enfantine avec des formes progressistes et modernes. Conscient que la culture enfantine évolue durant ces années 1930-1950, il veut la réformer en douceur et surtout en respectant une tradition de « bon goût ». Pour chacun des sujets qu'il aborde, il tente d'appliquer sa théorie du « compromis » entre tradition et modernité⁴³.

⁴³ Les oppositions fond/forme et tradition/modernité pourraient paraître au théoricien de la littérature et à l'historien

Le renouvellement en douceur de la culture enfantine se lit par les différents thèmes abordés dans les discours. Nous les avons regroupés en trois grands domaines qui nous ont semblé à la fois les plus fiables et les plus pertinents pour l'étude. Il est important, dans un premier temps, de mettre en valeur la conception de l'enfant qui est celle de Saint-Ogan. Il se montre tout à fait conscient des évolutions de la notion d'enfance à son époque et de la place nouvelle et plus importante donnée à l'enfant dans la société. Cette position se reflète dans des histoires qui idéalisent au maximum la notion d'enfance. Puis, nous examinerons son traitement du genre du merveilleux enfantin. Il cherche à élargir et réinterpréter la tradition littéraire. Sa position ambiguë sur la place de la science-fiction dans la culture enfantine montre les limites de cet élargissement. Enfin, le renouvellement passe aussi par un renouvellement des formes. Saint-Ogan est alors à la fois le gardien d'une tradition de vraisemblance et de moralité du récit et le défenseur d'une nouvelle forme graphique pour l'enfance, l'histoire en images « à bulles ». C'est peut-être là l'expression la plus évidente du compromis voulu entre contenu traditionnel et formes nouvelles.

désuettes et dangereuses pour la conduite de la pensée. Pour cette raison, nous précisons que nous y faisons appel et les analysons en tant qu'éléments du discours de Saint-Ogan.

Chapitre 3

La conception de l'enfant chez Alain Saint-Ogan, du discours à la fiction

Lorsque l'on s'intéresse à un créateur (entendu ici non au sens réduit d'artiste génial mais dans une acception plus large), il est souvent pertinent de savoir comment il considère son public et si sa pensée et ses réflexions conditionnent ses actes. En matière de création pour l'enfant, la question se pose encore davantage, et ce pour deux raisons. D'une part parce que, contrairement à d'autres créateurs, celui qui s'adresse à l'enfant dispose d'un public circonscrit par l'âge. L'enfant est un concept défini par avance ; d'une certaine manière, le public enfantin préexiste à son créateur et lui impose donc d'emblée des contraintes. D'autre part, la tradition occidentale veut que la création pour l'enfant, qui s'épanouit pleinement au cours du XIX^e siècle, soit davantage surveillée en raison des éventuels dangers d'une mauvaise éducation. Dès lors, le créateur pour enfants subit d'autres pressions issues de cette tradition et choisit de les suivre, de les ignorer ou de les faire évoluer.

En effet, Saint-Ogan fait partie des créateurs conscients des spécificités et des exigences de leur public, et surtout conscients des évolutions de la société. S'il n'hésite pas à dire que c'est le hasard qui l'a conduit dans l'univers de l'enfance, il transparaît dans ses discours comme dans ses oeuvres une image de l'enfant oscillant entre observation de la réalité et idéalisation. Pourtant, il n'est ni un idéologue ni un pédagogue, et c'est pourquoi il faut aller chercher dans des interviews ses opinions sur la question et attendre qu'un journaliste vienne l'interroger. Il n'a jamais écrit lui-même sur le sujet, sauf brièvement lors des débats des années 1945-1949. Pour cette raison, on ne trouve pas dans ses discours un système précis mais plutôt une suite de remarques qui, parfois, s'accordent entre elles et permettent de distinguer des constantes.

La prise de conscience d'Alain Saint-Ogan n'est en rien révolutionnaire et elle est avant tout professionnelle : il s'interroge sur les goûts de son public, sur sa nature et ses besoins. Il se montre sensible aux évolutions du concept d'enfance qui se produisent durant l'entre-deux-guerres et s'inscrit dans un mouvement général de redécouverte de l'enfance. En réunissant les caractères qu'il prête à l'enfant, on peut ainsi dresser un portrait de l'enfant idéal tel que Saint-Ogan le conçoit. Il le charge de caractéristiques positives : intelligence, bonté, sens des responsabilités. La vision de l'enfance qu'il propose se ressent dans son travail, puisqu'il systématise la notion d'enfant héros de l'enfance et amplifie à travers la fiction l'idéalisation décrite dans la réalité.

3.1 Réalités et limites d'une prise de conscience

Saint-Ogan ne parle pas aux enfants sans les connaître ; c'est du moins ce qu'il cherche à montrer aux journalistes. Notre corpus révèle que sa vision de l'enfance n'est pas gratuite, mais qu'elle est le fruit d'une analyse dont on ne cherchera pas ici la justesse mais que l'on intégrera aux évolutions de son temps en matière de réflexions sur l'enfance. Toutefois, l'étude que nous nous proposons contient ses propres limites. Limites chronologiques, car il n'a pas nécessairement conservé et défendu un argumentaire identique tout au long de sa vie, mais aussi limites discursives, car il est évident que les conditions de chaque discours peuvent induire des contradictions et des paradoxes. Ainsi, si la prise de conscience est réelle et, nous le croyons, sincère, elle est davantage issue d'une sensibilité que d'une froide analyse

scientifique.

3.1.1 La prise de conscience de son rôle face à l'enfance

Dès les années 1930, Saint-Ogan parle de l'enfance aux journalistes qui l'interrogent. Nous nous arrêtons ici spécifiquement sur les documents les plus anciens, ceux de l'entre-deux-guerres. Il évoque déjà l'enfance dans une interview non identifiée¹. Il s'agit du premier texte connu où Saint-Ogan se penche sur la question. Plus tardivement, il donne une interview à Claude Gaudin pour le journal *Le Jour* en 1933². La question principale qui lui est posée est alors : « L'enfant 1933 est-il différent de ses prédécesseurs ? ». Ces deux premières sources sont ici particulièrement importantes, car elles permettent d'établir que, dès le début de sa carrière de dessinateur pour enfants (il a alors une trentaine d'années), Saint-Ogan a su proposer aux journalistes un discours sur son métier et sur son public. Par la suite, les autres articles utilisés contiennent, de façon plus ponctuelle, des réponses qui ne sont bien souvent que la déclinaison des idées contenues dans les deux premiers textes. Pour les journalistes, il est un interlocuteur privilégié sur le sujet de l'enfance, comme le montre les introductions à la plupart des interviews qui, d'emblée introduisent un lien entre le dessinateur et son public principal : « M. Alain Saint-Ogan, dessinateur humoriste et grand ami des enfants devant l'éternel »³ ou encore : « Un nom, immédiatement, vient à l'esprit lorsqu'il est question d'amusement et de gosses : celui d'Alain Saint-Ogan »⁴. Ces expressions journalistiques péremptoires donnent au personnage public qu'est devenu Saint-Ogan un statut d'ami de l'enfance.

La conscience d'une responsabilité personnelle

Les réflexions sur l'enfance ne se suffisent pas à elles-mêmes, elles se complètent par l'idée que, en tant que créateur pour l'enfance, Saint-Ogan a une évidente responsabilité. Il l'exprime de la manière suivante :

« En tout cas, je suis à présent bien spécialisé dans les histoires et les dessins à leur usage [des enfants]. C'en est même à un point que je ne peux plus en sortir. Il en est hélas toujours ainsi quand on a commencé à prendre un genre : tout le monde s'attend à ce que vous produisiez éternellement la même chose. Je suis, et pour toujours, le dessinateur qui a l'approbation de l'abbé Bethléem ! Le jour où il me l'a écrit, je me suis vraiment rendu compte que, sans m'en apercevoir, ma signature était devenue une sorte de « marque de garantie », et que si je me mettais à traiter des sujets légers, on crierait au scandale. »⁵

La dernière remarque doit se comprendre dans le contexte des années d'entre-deux-guerres. L'abbé Bethléem, directeur de la *Revue des lectures*, est, depuis le début du siècle, une référence en matière de littérature dans les milieux catholiques. Ses jugements établissent la valeur morale d'un livre ou d'une revue, selon l'idée qu'il faut surveiller les lectures enfantines pour qu'elles soient conformes à la foi⁶. Si nous n'avons aucun autre témoignage de la lettre dont parle Saint-Ogan, un article de la *Revue des lectures* sur la revue dont Saint-Ogan est rédacteur en chef, *Cadet-Revue*, confirme que Saint-Ogan échappait aux critiques virulentes de l'abbé moraliste et de ses collaborateurs :

« Vivant, copieux, très correct et très digne, rédigé et illustré avec soin, tel se présente le magazine bimensuel pour la jeunesse qui s'intitule « Cadet-Revue ». Ce qui lui manque vraiment, c'est le sens chrétien. Nous ne le réprouvons pas, tant s'en faut. (...) Sous les réserves que nous avons énoncées, M. Alain Saint-Ogan et *Cadet-Revue* méritent, non notre pleine approbation, mais notre sympathie. »⁷.

Il est presque certain que plaire au directeur de la *Revue des lectures* n'a jamais été un objectif de Saint-Ogan ; mais cette approbation est pour lui une flatterie qu'il n'hésite pas à relever. Saint-Ogan se

¹Doc.1. L'interview en question nous est connue par sa présence dans le Ca26/19 sous la forme d'une page dactylographiée portant la mention « Copyright Opera Mundi ». Nous avons pu la dater et l'identifier car Jean de Lardélec y fait allusion dans un article de *La Revue des lectures* sur *Cadet-Revue*.

²Doc.3.

³Doc.3.

⁴Doc.4.

⁵Doc.1.

⁶RENONCIAT (Annie), « Critiquer la littérature de jeunesse dans les années vingt », *Cahiers Robinson*, 2008, (numéro « Critiquer la littérature de jeunesse »).

⁷*Revue des lectures*, 15 août 1936, article de Jean de Lardélec

place, grâce à cette bénédiction, dans la catégorie des créateurs pour lesquels le public enfantin n'est pas qu'un enjeu commercial. L'idée de « marque de garantie » et le déclic évoqué par le dessinateur viennent renforcer l'idée d'un Saint-Ogan conscient de sa mission et de ses responsabilités. Créer pour les enfants implique une connaissance de son public ; on ne dessine pas n'importe quoi mais on opère un choix en se basant sur plusieurs critères. C'est là le sens de l'expression « marque de garantie » : le créateur pour l'enfance doit forcément se confronter à une logique de sélection et de contrôle, en particulier dans la première moitié du XX^e siècle, moment particulièrement sensible sur la question de la surveillance des loisirs de l'enfant. Nous ne manquons pas non plus de remarquer que la spécialisation de Saint-Ogan dans la culture enfantine s'accompagne d'une forme de regret, portée par le « hélas » à la troisième phrase de la citation, qui vient en partie tempérer l'enthousiasme du dessinateur.

L'enfance, un thème « à la mode »

L'étude structurelle du discours laisse également apparaître une volonté de positionnement de la part de Saint-Ogan. Il utilise dans ses discours des procédés d'opposition : « En revanche, je ne partage pas l'opinion générale sur ce que l'on appelle un « enfant intelligent » » et plus loin : « l'erreur des grandes personnes, c'est de proportionner l'intelligence des enfants à l'amusement qu'ils leur procurent »⁸. Affirmons d'emblée que, dans les années 1930, il ne participe à aucun débat concernant l'enfance, ne se confronte à aucun adversaire ou détracteur. La prise de position que nous établissons ici ne se situe pas par rapport à une école pédagogique ou un théoricien mais par rapport à « l'opinion générale ». Il veut moins se situer dans une querelle d'idées que faire évoluer les conceptions communes attachées à l'enfance.

Cette remarque soulève le problème même de l'exercice de l'interview journalistique : le créateur qu'est Saint-Ogan se doit-il d'avoir un avis et surtout, quelle pertinence doit avoir son avis dans la mesure où il ne participe pas directement au débat des pédagogues, éducateurs et bibliothécaires sur les lectures de l'enfance ? En réalité, la position que prend Saint-Ogan est importante quand on sait que, durant les années d'entre-deux-guerres, l'enfance devient une question de plus en plus débattue ; donner un avis permet donc de se positionner a minima. En effet, au-delà de l'intérêt que lui portent les pédagogues spécialistes de l'enfance, théorisant leur propre vision de l'enfance⁹, l'enfance entre dans le débat public. Colloques et expositions sont organisées, tandis que la littérature enfantine arrive dans les universités : la thèse de la normalienne Marie-Thérèse Latzarus, intitulée *La Littérature enfantine en France dans la seconde moitié du XIX^e siècle* est publiée en 1923 et constitue la première étude historique de grande ampleur sur le sujet¹⁰. L'ouverture de la Bibliothèque de l'Heure Joyeuse en 1924 traduit la pénétration des théories anglo-saxonnes sur les nécessités et les normes de la lecture enfantine. Tout particulièrement, le monde artistique et littéraire porte un intérêt au monde de l'enfance, à tel point que plusieurs études paraissent : en 1930, Jean Calvet écrit *L'Enfant dans la littérature française* et qu'en 1931 paraît *Un personnage nouveau du roman français, l'enfant* d'Aimé Dupuy¹¹. Plus particulièrement, l'enquête menée par le journal *Les Nouvelles littéraires* en décembre 1930 est significative de cet engouement pour l'enfance dont les journalistes se font l'écho : plusieurs personnalités du monde des arts, des sciences et de la politique, sont interrogées (Jean Giraudoux, Maître Campinchi, Pierre Mille...), non seulement sur leur propre enfance (Que pensez-vous de l'éducation que vous avez reçue ? Quels en sont les souvenirs les plus significatifs ?), mais sur leur vision de l'enfance actuelle, considérée comme « l'enfance d'après-guerre »¹². Ainsi demande-t-on à Jean Giraudoux : « Et les jeunes gens d'aujourd'hui, que pensez-vous d'eux ? Croyez-vous à cette crise de moralité, de brutalité de désaffection de tout, qui fait l'objet de si nombreuse et si monotone littérature depuis dix ans ? ». Les sollicitations de Saint-Ogan s'inscrivent donc dans ce contexte qui amène les journalistes à parler et à faire parler de l'enfance.

⁸Doc.1.

⁹Les années 1910-1920 sont en effet riches d'évolutions pédagogiques importantes : Maria Montessori mène ses expériences pédagogiques en Europe à partir de 1907 ; dès 1910, Sigmund Freud inclut l'enfant dans sa théorie psychanalytique et John Dewey élabore ses théories sur l'éducation ; dans les années 1920 Célestin Freinet commence ses travaux pédagogiques en France.

¹⁰RENONCIAT, *op. cit.*.

¹¹CALVET (Jean), *L'Enfant dans la littérature française*, F.Lanore, 1930. et DUPUY (Aimé), *Un personnage nouveau du roman français, l'enfant*, Hachette, 1931.

¹²CHAUVEAU (Paul), « L'enfant et l'homme » dans *Les Nouvelles littéraires*, décembre 1930.

Un écart suffisant existe entre les réflexions de Saint-Ogan, propos de circonstances pour les journalistes, et la vivacité des débats sur l'enfance durant l'entre-deux-guerres, nous ne l'ignorons pas. Sans doute ne faut-il pas mettre sur le même plan d'une part les conférences sur la psychologie de l'enfant qui ont lieu, au début des années 1930, à l'abbaye de Pontigny, les efforts scientifiques des pédagogues et psychologues du monde occidental pour mieux comprendre l'enfant, et d'autre part l'engouement journalistique des *Nouvelles littéraires* ou du *Figaro*¹³. Toutefois, il y a bien là un climat qui pousse toute une société, par l'intermédiaire de ses médias, à s'interroger sur le statut de l'enfance après une guerre mondiale qui a fait de l'enfant une « cause d'avenir ».

3.1.2 La proximité avec l'enfance comme justification de l'acte créateur

Saint-Ogan est avant tout un artiste, et son intérêt pour l'enfance ne se justifie pas comme une ambition scientifique mais d'une façon plus émotionnelle. S'étant retrouvé dans le milieu de la création pour enfant presque par hasard à l'âge de trente ans, son intérêt pour l'enfance pourrait apparaître circonstanciel, accidentel. Il cherche ainsi à justifier son métier et à rechercher les causes profondes de son choix professionnel.

Cette réflexion l'amène vers deux arguments dont le point commun est de confirmer sa proximité d'esprit et de sensibilité avec le monde de l'enfance. Une étude du vocabulaire employé pour parler de son métier montre la récurrence de deux idées : l'amour de l'enfance et son image de « grand enfant ». Il semble justifier sa profession lorsqu'il annonce en guise de préambule :

« Lorsque l'on dessine ou que l'on écrit pour les enfants, il faut naturellement bien les comprendre, et, pour les comprendre, il faut les aimer et être resté un enfant soi-même. »¹⁴.

Aimer les enfants : une condition nécessaire

Lorsque les journalistes demandent à Saint-Ogan pourquoi il a choisi de s'intéresser aux enfants, plusieurs réponses viennent de prime abord. Il évoque sa mère, écrivain pour enfants sous le nom de Claude Saint-Jean :

« Ma mère écrivait déjà pour eux et c'est sans doute à elle que je dois ce penchant. ».

Il n'hésite pas non plus à parler du hasard :

« Le hasard joue toujours un grand rôle dans la vie mais je suis heureux qu'il ait fait de moi un dessinateur pour les jeunes car j'aime beaucoup les enfants. »¹⁵.

Ces deux raisons sont justes au regard de sa carrière. Le premier roman qu'il illustre pour les enfants est *Les Mémoires du petit chien Toto*, écrit par sa mère en 1913. C'est sans doute à travers elle qu'il s'improvise ponctuellement dessinateur pour *Ma récréation* en 1913 puis pour *La Semaine de Suzette* en 1924 puisqu'elle a travaillé dans ces deux journaux avant sa mort en 1916. Ce sont là les premières incursions de Saint-Ogan dans le monde de l'enfance avant le succès de *Zig et Puce*. Dans ce dernier cas, le hasard peut être évoqué puisque, selon une histoire bien connue et qu'il aime à répéter, c'est en remplacement d'une page publicitaire défaillante qu'il crée en 1925 les deux personnages destinés à une extraordinaire célébrité. Mais le dernier argument qu'il met en avant pour justifier son choix est moins démontrable, et il faut se fier à ses paroles pour en évaluer la véracité et la sincérité : l'amour des enfants.

Cette invocation revient à de très nombreuses reprises dans les interviews : « J'avoue aussi que j'aimerais mieux, souvent, avoir un enfant comme compagnon, lorsque je pars en voyage, que beaucoup de grandes personnes »¹⁶, « Je me trouve fort bien dans la compagnie des enfants »¹⁷, « J'écris pour les enfants parce qu'ils m'intéressent »¹⁸. Saint-Ogan envisage son intérêt pour les enfants comme une justification de son choix professionnel.

L'image d'ami de l'enfance est entretenue à la fois par les multiples fêtes auxquels il participe durant les années 1930 et par les journalistes eux-mêmes ; dans les journaux, les images de Saint-Ogan

¹³Saint-Ogan donne en mars 1932 une conférence intitulée « L'Ame enfantine » à l'initiative du *Figaro illustré* pour son numéro spécial sur le thème de « L'enfance heureuse ».

¹⁴Doc.1

¹⁵Doc.1

¹⁶Doc.1

¹⁷Doc.16

¹⁸Doc.4

entouré d'enfants sont nombreuses. Paradoxalement, il est célibataire et n'a lui-même aucun enfant, ce qui ne l'empêche pas de dire pour retourner l'argument : « Je suis, bien entendu, célibataire et sans progéniture, comme la plupart des hommes qui aiment les enfants »¹⁹. Plus avant dans le temps, son attitude attendrie face aux petits spectateurs des *Jeudis de la jeunesse*²⁰ s'inscrit dans la continuité d'une proximité avec l'enfance. Il décrit de façon attendrie cette expérience dans ses mémoires sous le titre « Un petit public en or »²¹.

L'enfance comme état d'esprit

La proximité du dessinateur avec son public tend à devenir extrême lorsque Saint-Ogan « devient » un enfant. Les journalistes qui l'interrogent, une fois de plus, contribuent à cette image, le décrivant comme « un grand jeune homme »²², « un grand garçon calme »²³. Lui-même revendique une proximité avec l'univers de l'enfance :

« Je suis d'ailleurs resté, malgré ma calvitie, un grand enfant moi-même »²⁴.

Il ressort des interviews l'impression que le critère principal pour créer pour les enfants est d'en être un.

En réalité, le rapport enfance / âge adulte apparaît comme beaucoup plus complexe. On peut déduire de certaines phrases de Saint-Ogan que l'enfance n'est pas pour lui un âge de la vie mais un état d'esprit.

« On s'étonne quelques fois de voir les parents s'amuser autant que leur enfant des mêmes jouets, des mêmes histoires. Or, il n'y a rien de surprenant à cela. A vingt ans, il y a des êtres qui en ont cent... d'autres qui ne seront jamais vieux. »²⁵.

Dans cette phrase, sans doute parle-t-il surtout de lui-même. Et pour approfondir sa justification, il utilise un argument d'autorité :

« Vous dirai-je que Bergson, le grand philosophe, m'a fait l'honneur de s'avouer diverti par mes histoires et mes dessins ? Cela prouve, conclut Alain Saint-Ogan, que l'homme le plus évolué, le plus endurci, n'est bien souvent que le prolongement de l'enfant qu'il fut... (...) Rester jeune, n'est-ce pas s'appliquer à être non pas un enfant qui a vieilli mais seulement un enfant qui a grandi ? »²⁶.

Il faut également considérer cette phrase en fonction du besoin constant de justification que peuvent avoir les créateurs pour enfants qui ressentent, à tort ou à raison, le mépris envers un genre jugé mineur.

Par son discours, Saint-Ogan se présente au public (on peut supposer que ses interviews sont destinés aux parents plus qu'aux enfants) presque comme l'égal des enfants. La proximité intellectuelle avec l'univers enfantin est vue comme une condition de la création. Il n'est alors pas dans la posture paternaliste de l'éducateur qui prend du recul par rapport à son public qu'il aurait pour ambition de modeler. Tout au contraire, sans exclure tout à fait son ambition éducative comme nous le verrons par la suite, il la nuance en proposant une autre image du créateur pour enfants : celle d'un homme resté suffisamment jeune pour savoir, instinctivement, ce dont l'enfant a besoin. Il y a sans doute là une évolution importante du métier de créateur pour l'enfance.

L'autre évolution tient à la positivité du concept d'enfance qui n'est pas stade primitif mais devient un objectif noble et acceptable. Pour lui, il n'y a pas de honte pour un adulte de savoir apprécier des jouets d'enfants. Certes, le concept d'enfance est élargi à celui de « jeunesse ». Néanmoins, il affirme que l'enfance n'est pas une étape nécessaire dont il faut sortir, mais une entité spécifique dont il faut entretenir l'originalité. A la même période, Jean Calvet fait la même remarque lorsqu'il analyse le regard que les savants portent sur l'enfant ; selon lui, les pédagogues et psychologues partent de la même conception de l'enfant comme une entité à part entière, et non comme un adulte en devenir :

¹⁹Doc.1

²⁰Il anime dans les années 1950 cette émission de radio pour la jeunesse dans laquelle la parole est donnée aux enfants

²¹JMS, *op.cit.*, p.187-193.

²²Doc.5.

²³Doc.4.

²⁴Doc.16.

²⁵Doc.2.

²⁶Doc.2.

« Il ne perçoit pas, il ne sent pas, il ne juge pas comme nous ; au vocabulaire que nous lui imposons, il donne un sens qui correspond à sa constitution spéciale, non à notre dictionnaire. »²⁷.

Là encore, la vision de Saint-Ogan converge avec la tendance de son époque.

3.2 L'enfance idéalisée

Quelle est cette vision de l'enfant que propose Saint-Ogan ? Que signifie pour lui le concept d'enfance ? Par un travail de reconstitution d'une pensée à partir des différentes sources disponibles, il est possible de deviner sa réflexion personnelle. Elle comporte plusieurs idées que nous réorganisons ici pour les besoins de la démonstration sans qu'elles aient une cohérence aussi solide dans les discours. Il demeure que la récurrence de certaines idées les rend crédibles et sincères. Il ne s'agit donc pas de relever l'originalité et la pertinence des propos de Saint-Ogan mais de les replacer dans leur contexte pour montrer que les réflexions sur l'enfance ne sont pas l'apanage des pédagogues et des éducateurs.

La vision de l'enfance que propose Saint-Ogan comporte deux volets : une conception dynamique et une conception absolue. Dans un premier temps, il explique qu'il existe une évolution perceptible depuis une trentaine d'années (les trentes premières années du XX^e siècle) dans les rapports entre enfant et adulte. Outre qu'elle confirme la sincérité et la validité de l'attitude réflexive de Saint-Ogan, l'idée d'évolution, ici au sens de progrès, rapproche Saint-Ogan de certaines réflexions identiques d'éducateurs de l'époque ou d'historiens d'aujourd'hui. Dans un second temps, il propose une vision plus idéalisée de la nature enfantine, plus absolue, basée cette fois moins sur des observations concrètes de la réalité que sur une sensibilité à des idées qui se développent durant l'entre-deux-guerres.

3.2.1 La perception d'une évolution dans le rapport enfant/adulte

« L'enfant 1933 est-il différent de ses prédécesseurs ? »

Ce titre d'un article de Claude Gaudin pour *Le Jour*²⁸ invite Saint-Ogan à se prononcer sur l'évolution de l'enfant. La question ne prend pas le dessinateur au dépourvu, et il se montre capable de définir l'enfance comme un concept dynamique qui a évolué en une trentaine d'années. En comparant sa propre enfance avec ses observations, il apporte au journaliste une réponse argumentée qui n'est pas réponse directe mais montre que sa réflexion va au-delà de la seule question de l'enfance. Il déclare en effet : « Ce n'est pas le gosse qui a changé : ce sont les parents. ». Il annonce par cette phrase qu'il s'apprête à montrer les causes externes à l'enfant qui ont influé sur sa nature.

La thèse qu'il défend dans ce texte est celle d'une meilleure intégration de l'enfant dans la société moderne. L'horizon de référence de Saint-Ogan est naturellement sa propre enfance :

« Il y a maintenant très peu de différences entre les grandes personnes et les petites. Et puis il n'y a plus cette question de dignité qui éloignait les parents des enfants. La femme est devenue la camarade de son mari et celle de ses enfants. Alors les gamins d'aujourd'hui, débarrassés de tout le cérémonial qui nous encombrait, sont plus intelligents que nous l'étions à leur âge. ».

Il oppose donc deux modèles de famille : celui des premières années de son siècle, où le carcan social place une distance entre l'adulte et l'enfant, et celui des années 1930, plus libre et plus épanouissant. L'enfant est désormais plus proche de ses parents et les liens internes entre les membres de la famille traditionnelle se sont resserrés. Il énumère quelques causes qu'il a pu observer :

« L'éducation plus large, la familiarité plus grande, le « tu » qui s'est installé après la guerre entre les petits et les grands, tout ça a comblé les distances. ».

Le comblement des distances entre enfant et adulte est présenté comme la raison principale du changement positif de l'enfant au sein de la société, et Saint-Ogan n'hésite pas à dire que les enfants des années 1930 sont plus éveillés que leurs prédécesseurs :

« [L'enfant] voit plus de choses, son intelligence s'ouvre plus vite, et cela lui donne cet esprit critique, cette sorte de désinvolture que les grands-parents (nos parents d'avant-guerre) appellent de l'impertinence. ».

²⁷CALVET, *op. cit.*, p.203.

²⁸Doc.3.

La dernière phrase dénote de façon amusée un conflit de génération, preuve d'un changement que Saint-Ogan voit, lui, comme un progrès.

Un juste observateur de la société ?

Lorsque l'on compare les observations de Saint-Ogan avec les analyses d'historiens de l'enfance contemporains, on s'aperçoit combien un contemporain pouvait être conscient d'évolutions que nous analysons a posteriori. D'une façon générale, les historiens actuels conçoivent le XX^e siècle comme un « siècle des enfants »²⁹ : l'intérêt que leur porte les adultes est augmenté, quelles que soient les raisons exactes qui amènent à cette évolution (enjeux pédagogiques comme enjeux commerciaux ont leur importance). Mais intéressons-nous plus spécifiquement au modèle de rapports parents/enfants, puisque c'est de ce thème que débat Saint-Ogan.

Plusieurs analyses peuvent ainsi être mises en relation avec le discours de Saint-Ogan. Nous pensons en premier lieu à celles de Philippe Ariès qui développe dès les années 1950 un modèle dit de la « famille bourgeoise » qui se caractérise par la « découverte de l'enfant »³⁰. Devenu élément central du noyau familial, l'enfant, de la « bourgeoisie conquérante » du XIX^e siècle (milieu qui est, rappelons-le, celui de Saint-Ogan) est choyé et une attention toute particulière est portée à son éducation. Cependant, comme le souligne Maurice Crubellier dans son ouvrage *L'Enfance et la jeunesse dans la société française*³¹, le modèle de représentation d'Ariès a ses limites ; il ne suffit pas à expliquer l'évolution des comportements décrits par Saint-Ogan pour la première moitié du XX^e siècle. La centralité de l'enfance, dont Ariès situe l'arrivée dès l'essor de la bourgeoisie d'Ancien Régime, n'est qu'une simple étape vers ce que décrit le dessinateur. Suivant toujours l'analyse de Crubellier, nous en arrivons au modèle de la famille moderne selon Edward Shorter qui note³² qu'une des caractéristiques de cette modernité, que Crubellier resitue pour la France dans la seconde moitié du XIX^e siècle, est la rupture du réseau de liens la rendant dépendante d'un lignage ou d'une communauté locale. C'est peut-être en partie cette transformation que constate Saint-Ogan : la fin d'un modèle où l'enfant-héritier de la famille est contraint par des règles au sein même de sa famille. Mais là encore, on ne retrouve pas la vision exacte de Saint-Ogan, qui décrit une disparition de la formalisation des rapports parents/enfants. Retenons ici une phrase de Crubellier qui note que « affection et éducation sont en train de se disjoindre ; l'éducation des enfants plus que les enfants eux-mêmes échappe à la famille. »³³. Il nous semble important, pour mettre en contexte les remarques de Saint-Ogan, de pointer l'analyse qui veut que la famille ne soit plus espace d'apprentissage, mais un espace d'affection et de loisirs. Car dès lors, les rapports parents/enfants ne sont plus régis par des impératifs éducatifs, mais par des nécessités affectives. Une telle évolution a pu entraîner ce qu'observe le dessinateur en comparant les générations nées avant et après la première guerre mondiale : la disparition du vouvoiement, la familiarité plus grande des enfants. Ces mécanismes ont à voir avec l'évolution de la famille moderne qui n'est plus uniquement une cellule de préparation de l'enfant à sa vie d'adulte, mais plutôt un espace d'épanouissement et d'affection.

3.2.2 L'idéalisation optimiste de l'âge de l'enfance

Face à cette conception dynamique, on retrouve chez Saint-Ogan des idées absolues sur l'enfance. La description qui ressort de ses discours est une idéalisation de ce que devrait être l'enfant davantage qu'une analyse de ce qu'il est. Il est dans la recherche gratuite d'un modèle d'enfant. L'enfant idéal est avant tout adapté à son époque, il est le fruit des progrès en matière d'éducation et possède des caractéristiques propres à lui assurer une place dans la société en tant qu'adulte : intelligence, goût pour la qualité, bonté, simplicité. Mais il va au-delà de la simple adéquation à la société et est aussi symbole d'une humanité idéale. Les observations de Saint-Ogan peuvent être mises en rapport avec les évolutions de son temps en matière de représentation de l'enfant, que ce soit par des pédagogues ou par des écrivains

²⁹ BECCHI (Egle) dir., *Histoire de l'enfance en Occident*, Seuil, 2004.

³⁰ ARIÈS (Philippe), *L'Enfant et la vie familiale sous l'Ancien Régime*, Plon, 1960.

³¹ CRUBELLIER (Maurice), *L'Enfance et la jeunesse dans la société française, 1800-1950*, Armand Colin, 1979.

³² SHORTER (Edward), *The making of the modern family*, Collins, Londres, 1976.

³³ CRUBELLIER, *op. cit.*, p.34-35. Cette remarque est faite après avoir décrit le modèle de la « famille post-moderne » d'Edward Shorter.

Enfance idéale et « l'enfant nouveau »

Les années d'entre-deux-guerres sont celles des pédagogies nouvelles, mouvement que l'on ne peut ignorer quand on parle de l'enfant. Les pédagogues et éducateurs qui y participent développent eux aussi une représentation idéale de l'enfant qui, selon eux, doit conduire à une « Nouvelle Education ». La fondation du mouvement de la Nouvelle Education et de leur revue, *Nouvelle éducation* (1921-1939) est une traduction théorique et concrète de l'évolution des mentalités. Ce mouvement s'appuie sur la positivité du concept d'enfance : l'éducation doit laisser l'enfant s'exprimer librement et ne doit pas le forcer à accepter des contraintes extérieures. Maria Montessori présente, lors d'une conférence en 1931 « l'enfant nouveau » de la manière suivante :

« Il présente spontanément des caractères semblables à ceux qu'on s'était efforcé de produire par l'éducation : la discipline, l'ordre, le silence, l'obéissance, la sensibilité morale. Et cet enfant présente aussi de la vivacité, de la confiance en soi, du courage, de la solidarité. »³⁴.

Mais l'idée d'enfant nouveau est également absorbée par les écrivains, pour enfant ou pour adulte. Pour Jean Calvet, observateur de son temps,

« il est curieux de remarquer que les romanciers, rêvant sur l'enfance ou observant l'enfance avec leurs yeux, sans s'embarrasser d'instruments de précision, sont arrivés sensiblement aux mêmes conclusions que les savants. »³⁵.

La littérature enfantine se met au diapason de cette nouvelle conception, sans que disparaisse la conception ancienne des livres pour enfants, essentiellement basée sur une dichotomie enfant sage/enfant terrible. Le modèle de l'enfant débrouillard, actif et responsable émerge dans des romans comme *L'Île Rose* de Charles Vildrac, illustré par Edy-Legrand³⁶ ou dans la littérature scoute en plein essor. Le roman de Vildrac porte en lui cet optimisme vis à vis de l'âge de l'enfance que l'on retrouve dans les discours de Saint-Ogan. Le héros s'y montre débrouillard et bon, et surtout détaché de la tutelle parentale.

Le portrait que dresse Saint-Ogan de l'enfant idéal est une représentation impressionniste reconstituée à partir de plusieurs discours. Il n'a pas la solidité des systèmes que nous venons d'énoncer, et, par ailleurs, Saint-Ogan n'entretient aucun lien avec le monde des pédagogues. Il ressort toutefois des discours de Saint-Ogan avec les idées de son temps, en particulier dans l'idéalisation de l'image de l'enfant qui doit en quelque sorte contenir les qualités possibles d'une humanité idéale : une bonté simple et naturelle, un esprit ouvert à ce qui l'entoure, une intelligence intuitive.

L'enfant intelligent et responsable

Le principal changement intervenu chez l'enfant serait l'accroissement de son esprit critique. Mieux et précocement intégré à la vie, il n'est plus protégé par un « cérémonial » lourd mais est davantage éveillé. Ainsi dit-il : « De nos jours, l'enfant est étroitement mêlé à la vie des grandes personnes. L'enfant intelligent est incontestablement l'idéal enfantin de Saint-Ogan. Or, il propose une définition très précise de l'intelligence enfantine qu'il oppose à celle de l'opinion générale qui veut que l'enfant intelligent soit celui qui

« lâche des naïvetés délicieuses (...) ou encore qui répète, sans les comprendre le plus souvent, ces remarques que l'on a faites autour de lui. ».

Pour lui, l'enfant intelligent est nécessairement modeste et réservé et se distingue justement par une précocité qui en fait un petit adulte conscient de lui-même et des autres :

« Il me semble au contraire que l'enfant intelligent, c'est celui qui a assez d'intuition pour ne pas étaler sa naïveté, et, surtout, qui a assez de cœur pour se retenir de faire de la peine à ceux qui l'entourent. ».

Le terme intelligent n'est donc pas utilisé gratuitement, mais contient plusieurs sous-entendus.

L'intelligence telle que la définit Saint-Ogan est par nécessité non-puérile, et l'enfant intelligent est donc celui qui cesse de se conforter dans sa position d'enfant fragile et capricieux. Il s'oppose à l'idée

³⁴Conférence du 2 avril 1931 à la Xe assemblée de l'*Education nouvelle*. Texte repris dans *Livre mon ami, lectures enfantines 1945-1954*, catalogue d'exposition des bibliothèques de la ville de Paris, 1991, p.58.

³⁵CALVET, *op. cit.*, p.205.

³⁶VILDRAC (Charles), *L'Île Rose*, Tolmer, 1924.

que l'enfance pourrait être le moment des naïvetés et des puérités. C'est d'ailleurs un de ses arguments pour promouvoir les disques qu'il crée en 1932 avec Camille Ducray :

« Nous avons essayé d'être d'un réalisme, souriant certes, tout en évitant les naïvetés, dites puérides qui agacent les enfants mais attendrissent leurs parents. »³⁷.

S'étant déjà opposé aux « naïvetés délicieuses »³⁸, il défend ici l'idée que l'enfant a du goût et explique dans le même article que

« dans le domaine de sa passion, l'enfant préfère le beau et le cher au médiocre et au bon marché. L'enfant est un raffiné lui aussi et j'ai vu un petit garçon bazarder une locomotive électrique superbe pour en racheter une autre plus perfectionnée encore. ».

On rejoint ici l'idée de l'enfant comme public dont le goût ne correspond pas forcément à l'image que voudraient en avoir les adultes. Possédant un esprit critique, il est capable de juger de lui-même de la qualité des choses et peut avoir un avis. D'une manière générale, l'enfant selon Saint-Ogan est plus exigeant face à ce qu'on lui propose.

Mais avec l'intelligence vient aussi le sens des responsabilités et de la mesure des choses. La notion d'enfant responsable s'oppose là au contre-modèle du garmement capricieux. Ainsi dit-il : « rien ne serait plus utile que de développer en eux, le plus rapidement possible, le sens de la responsabilité. ». Pour illustrer l'idée de responsabilité, il évoque l'exemple du « petit Jackie B., qui a neuf ans », et auquel il n'hésite pas à confier son appartement pour une fête d'enfants, sachant que « il sera un gendarme beaucoup plus strict que moi-même ».

L'enfant bon

Une autre caractéristique nécessaire à l'enfant selon Saint-Ogan est la bonté. Tout comme le sens des responsabilités, l'adulte doit parvenir à la développer chez l'enfant :

« Je ne crois pas en effet qu'un enfant puisse espérer devenir quelqu'un s'il n'a pas de coeur, non pas, bien entendu, que la bonté régisse le monde, mais elle est indispensable, au moins au début de la vie, parce qu'elle est la grande force initiale qui seule peut donner de l'élan pour vivre. ».

En réalité, la méchanceté semble être pour Saint-Ogan un caractère inconnu à l'enfant, ce que confirment les héros qu'il dessine.

De cette bonté est issue une simplicité naturelle, non dans un sens péjoratif de naïveté mais avec l'idée que l'enfant possède une vision univoque du monde. Ce trait pourrait entrer en conflit avec l'idée d'intelligence et d'esprit critique, mais il est tout aussi présent dans les discours de Saint-Ogan : « L'enfant a une conception très simple de l'existence. Il croit que le méchant est toujours puni et le bon toujours récompensé. ». Dans d'autres textes, il insiste sur le « sérieux » de l'enfant, sur son absence de lecture au second degré. Dans la bouche de Saint-Ogan, cette simplicité enfantine n'est en rien un handicap mais au contraire une preuve de logique.

3.3 L'amplification de l'idéal enfantin dans la fiction

La vision de l'enfance qu'il défend apparaît-elle dans son oeuvre ? La perception de sa responsabilité débouche-t-elle sur la mise au point d'un style spécifique ? De fait, dans les récits et dessins qu'il a consacré à l'enfance, Saint-Ogan traduit en image ses idées. Ceci se voit tout particulièrement dans les personnages d'enfants qu'il dessine et dont les traits viennent amplifier l'idéalisation de sa représentation de l'enfant. L'idéalisation passe à la fois par la création de personnages et par le dessin qui leur donne la vie. En effet, l'évolution graphique des personnages de Zig et Puce montre l'abandon d'un style trop caricatural pour un trait plus doux et plus net qui vient renforcer la douceur du regard et tend à uniformiser l'image dessinée de l'enfant.

La fiction devient ainsi une manière d'amplifier l'idéal enfantin en lui donnant une image et en l'exaltant dans des aventures où il est susceptible de démontrer ses qualités. L'enfant-héros est chez Saint-Ogan un enfant-modèle auquel les jeunes lecteurs sont invités à s'identifier, voire à suivre.

³⁷Doc.2.

³⁸Doc.1

3.3.1 L'évolution graphique de 1925 à 1940 : la mise au point d'un idéal graphique enfantin

L'enfant-héros chez Saint-Ogan n'est pas seulement un personnage pensé, il est aussi dessiné, traduit en une image destinée à l'enfant-lecteur. Se pose alors la question de la spécificité graphique du style employé par Saint-Ogan dans ses histoires. Il est dessinateur humoriste avant d'être dessinateur pour enfant. Lorsqu'il commence *Zig et Puce* en 1925, son expérience en tant que dessinateur pour enfant est encore assez limitée et reste marquée par des influences perceptibles. Ainsi, la série *Mique et Trac* qu'il livre régulièrement pour *La Semaine de Suzette* à partir de 1925 n'est pas sans rappeler certains strips animaliers de Benjamin Rabier³⁹. Sans doute peut-on commencer à lui distinguer un style propre avec *Tienette fait du cinéma* publié dans la même revue en 1925⁴⁰. Fidèle à la tradition narrative française du texte sous l'image, il reprend le même style que dans ses dessins humoristiques de l'époque : personnages réduits à une silhouette, géométrisation et stylisation du corps humain. Mais c'est avec la série *Zig et Puce* dans *Dimanche-Illustré* que l'on assiste à une véritable évolution qui se concrétise par la suite dans *Mitou et Toti* : Saint-Ogan arrondit son trait et abandonne le dessin caricatural pour la rondeur et la douceur des formes, sans abandonner cependant la stylisation des figures qui le caractérise. *Zig et Puce* nous apparaît ainsi, dans les années 1925-1935, comme le terrain d'essai privilégié de Saint-Ogan.

Une évolution est nettement perceptible entre les premiers strips de 1925 et ceux des années 1933-1935, au moment où *Cadet-Revue* et *Prosper* (entre autres projets) l'occupent en parallèle. Cette évolution est liée à l'adaptation à une forme éditoriale peu habituelle, la planche d'histoire en image « à l'américaine » avec des bulles. Elle intervient donc à la fois au niveau du graphisme et au niveau de la narration. Ici, c'est le graphisme qui nous intéresse plus particulièrement, et surtout le graphisme des deux personnages principaux, Zig et Puce qui, en tant que figures dessinées, sont porteurs d'une vision de l'enfant. Les dix ans que Saint-Ogan consacre à *Zig et Puce* dans *Dimanche-Illustré* se découpent stylistiquement en trois périodes et donnent au dessinateur l'occasion de trouver son style au moment où il se consacre plus entièrement à la littérature pour enfants.

Génèse de *Zig et Puce* : contraintes éditoriales et emploi de la caricature

A leur naissance en mai 1925, les deux personnages fétiches du dessinateur subissent déjà deux contraintes graphiques. Le contexte de publication, au sein de l'hebdomadaire *Dimanche-Illustré*, entraîne d'abord des contraintes éditoriales. En effet, la série est publiée parallèlement à deux autres séries, *Bicot* de Branner (*Winnie Winkle*) et *La Famille Mirliton* de Sidney Smith (*The Gumps*). La première met en scène un jeune garçon et sa bande d'amis et il inspire Saint-Ogan qui est sollicité par sa rédaction pour créer une série provisoire dans le même esprit que les deux bandes américaines. Une seconde contrainte doit également être prise en compte : Saint-Ogan travaille depuis plus de dix ans comme dessinateur humoriste dans la grande presse. Il y a acquis un style adapté à cet exercice.

Ces deux premières contraintes orientent naturellement le dessin de Saint-Ogan vers un style graphique que l'on peut qualifier de « caricatural ». Il doit s'adapter à un art qu'il ne maîtrise pas nécessairement. On ne peut alors pas parler de recherche d'un style purement enfantin dans les premières années ; bien au contraire, Saint-Ogan va chercher ses procédés dans le domaine de l'humour adulte. Les premières planches étonnent par l'utilisation fréquente de procédés graphiques d'exagération issus de la caricature. Le statut de « planche de remplacement » l'incite-t-il à une certaine paresse graphique ? Ou bien faut-il déduire que l'adaptation à un type de narration auquel il n'est pas habitué (le récit en images à l'américaine), au sein d'un gauffrier qui augmente encore les contraintes, le pousse à exagérer maladroitement son propos ?

Une observation des trois premières planches de Zig et Puce permet de voir les procédés hyperboliques choisis par Saint-Ogan pour renforcer l'expressivité des deux personnages.⁴¹ Nous les avons relevés ici :

1. Points d'exclamation et d'interrogation, contenus ou non dans une bulle (3 mai, cases 6, 9 et 11), (31 mai, cases 6 et 11)

2. Ligne pointillée prolongeant les regards pour en marquer l'intensité ou la direction (3 mai, cases 9 et 10), (24 mai case 10)

3. Hélicoïdes marquant tantôt la réflexion (3 mai, case 6), tantôt le mouvement vacillant (3 mai, case 11), (24 mai cases 6 et 7).

³⁹ Voir fig.1.

⁴⁰ Voir fig.2.

⁴¹ Voir fig.3, 4 et 5.

4. Traits rayonnants exagérant des émotions très diverses : la satisfaction (3 mai, case 7), la panique (3 mai case 11, 24 mai case 5), le désarroi (3 mai, case 13), le choc (3 mai case 12, 24 mai cases 7 et 8, 31 mai case 11), la colère (31 mai cases 6 et 8)

5. Hachures espacées marquant le sens et l'origine d'un mouvement quelconque (3 mai case 10, 24 mai cases 3 à 8, 31 mai case 5) ; La décomposition de la course de Zig en case 6 de la planche du 24 mai est particulièrement évocatrice des problèmes graphiques qui se posent à Saint-Ogan pour dessiner des corps en mouvement.

6. Pictogrammes amplifiant le sens : voiture et marron glacé (3 mai case 4), chandelles d'étourdissement (31 mai case 12)

L'hyperbole ne se retrouve pas seulement dans l'ajout de symboles, elle est aussi dans la représentation des deux protagonistes principaux, Zig et Puce, ce qui nous intéresse ici encore plus directement. L'idée de types distincts sert à les caractériser, par l'exagération de la taille du maigre Zig au crâne oblong et de la rondeur de Puce. De plus, pour permettre une meilleure lecture des visages et des expressions, Saint-Ogan a recours à l'agrandissement de la tête par rapport au reste du corps. Les yeux sont de grands ronds écarquillés marqués d'un simple point et les expressions faciales sont souvent exagérées : le jeu des expressions de Zig dans la planche du 3 mai est particulièrement riche, avec presque une émotion différente par case. A d'autres occasions, Saint-Ogan n'hésite pas à donner dans l'outrance. Ainsi, dans la planche « Zig et Puce, l'explosion libératrice » du 19 juillet 1925⁴², la scène s'achève sur une explosion et il dessine la tête du capitaine décapité volant dans les airs, une gerbe de sang s'échappant du cou, image assez étonnante dans une histoire pour enfants ! Saint-Ogan, par son dessin, se situe donc pleinement dans le registre de la caricature, genre en rien consacré à l'enfance. Au contraire, même, il s'agit d'un style que les éducateurs comme l'abbé Bethléem pourchassent car synonyme de laideur : c'est l'un des arguments invoqués pour condamner les publications des frères Offenstadt. Dans les premières planches, *Zig et Puce* sont plus proches graphiquement des *Pieds Nickelés* que de *Bécassine*. Comment Saint-Ogan fait-il alors évoluer son dessin pour le rendre plus orthodoxe ?

L'abandon progressif de la caricature pour un style plus sobre

Les caractéristiques présentées précédemment vont progressivement disparaître au fur et à mesure que Saint-Ogan se familiarise avec les contraintes du genre. Le succès de sa série le pousse certainement à s'y consacrer avec plus d'attention, alors que les parutions en album confirment la pérennité des deux héros.

Dès l'année 1926, l'évolution graphique de Saint-Ogan va vers l'abandon des procédés d'exagération. On assiste à une réduction du nombre des symboles d'exagération énumérés ci-dessus. Il demeure qu'à partir de 1926, ils se réduisent en moyenne à un ou deux par planches. Surtout, la physiologie des personnages principaux se modifie. Les visages et les silhouettes se stabilisent, se proportionnent, et on remarque l'emploi plus fréquent d'expressions neutres ou peu marquées sur les visages. Quelques détails témoignent de cette volonté de stabilisation comme le remplacement des yeux ronds comme des soucoupes par des demi-lunes marquant simplement les sourcils.

La planche « Zig et Puce, Alfred sauve la situation » du 10 juillet 1927 permet de voir le chemin parcouru en deux ans au niveau de l'évolution graphique⁴³ : l'utilisation de symboles de mouvement est réduite au minimum et les attitudes des personnages sont plus naturelles. Zig et Puce sont moins caricaturaux et ont perdu leurs grands yeux écarquillés ; le dessin des personnages au sein d'une même planche est plus stable.

A partir du moment où Saint-Ogan trouve une certaine stabilité dans le graphisme de Zig et Puce, il les fait encore évoluer, mais cette fois non pour une simple question de maîtrise du dessin, mais pour aller vers davantage de douceur et de sobriété dans le trait et abandonner définitivement les procédés de la caricature. Le succès rencontré par la série dans les années 1927-1928, la « marque de garantie » que devient le dessin de Saint-Ogan auprès des enfants le poussent peut-être à rechercher un dessin plus doux pour son public, ou au moins à se poser des questions sur la nature de son dessin pour les enfants. Il est en effet clair que le style de Saint-Ogan évolue beaucoup durant la période 1927-1930 pour se figer au début des années 1930, au moment où il multiplie les projets de dessins pour enfants. Les évolutions que nous allons décrire coïncident avec des tentatives d'apporter une cohérence narrative aux aventures

⁴²Voir fig.6.

⁴³Voir fig.7.

de Zig et Puce jusque là trop soumises à l'unité du gag en une planche. Avec l'album *Zig et Puce sauvent Dolly*⁴⁴, les planches sont, ne serait-ce que théoriquement, guidées par un fil directeur : la recherche de leur amie capturée par le méchant Musgrave. L'évolution graphique des personnages de Zig et Puce est doublée par une évolution narrative de l'histoire. Elle est un des éléments parmi d'autres de l'évolution du style de Saint-Ogan.

Pour ce qui est du corps, la caractérisation initiale des personnages (grand maigre/petit gros) s'estompe très légèrement, en particulier au niveau des visages : le visage de Zig devient moins long et celui de Puce ne se réduit plus uniquement à une boule grâce à une coiffure en épis rayonnants⁴⁵. Un autre élément sans doute significatif est l'abandon des deux couvre-chefs des héros, perte qui les rend moins guindés, voire physiquement moins adultes. Ainsi, Zig et Puce portent leur chapeau respectif de façon de plus en plus aléatoire. Les mouvements tendent à devenir plus fluides.

Le visage reste l'espace dessiné où se concentrent les modifications. Le regard, dont nous avons déjà vu précédemment le passage des soucoupes écarquillées aux demi-lunes, trouve son étape ultime par une réduction à deux points noirs, les demi-lunes et autres traits étant réservées à certaines expressions spécifiques (inquiétude, peur, colère...). Leur persistance est pourtant remarquable et Saint-Ogan tarde à arriver à cette stylisation extrême des yeux. Le nez de Zig en revanche, devient très vite un simple point lorsqu'il est représenté de face. Ces évolutions vont vers un adoucissement du visage enfantin qui trouve son accomplissement dans la dernière phase.

La mise au point d'une forme dessinée fixe et idéalisée de l'enfance (années 1930)

A la fin des années 1920, Saint-Ogan a clairement abandonné les procédés caricaturaux dans Zig et Puce. La dernière phase de son évolution graphique commence alors : il semble rechercher un modèle de « l'enfant idéal » dont les traits stylisés pourraient être interchangeable, seuls la coiffure et les habits changeant pour identifier l'âge ou le sexe. Il parvient à ce résultat à la fin des années 1930, et Zig et Puce témoignent de cette évolution, alors que d'autres héros enfantins (Bob et Bobette, Mitou et Toti, Toutoune) lui donnent l'occasion d'approfondir cette image de l'enfant. Il y a clairement surcaractérisation des repères visuels propres à l'enfance dans une idéalisation des visages, nécessairement « charmants ».

Pour ce qui est de Zig et Puce, les stéréotypes initiaux des personnages posent les limites de l'évolution. En effet, durant les années 1930, Saint-Ogan poursuit l'adoucissement des traits des héros entamé à la fin des années 1920 mais l'idée qui sous-tend les deux héros (un grand maigre et un petit gros) oblige le dessinateur à leur conserver un minimum de traits individualisants, ne serait-ce que pour les distinguer facilement l'un de l'autre. Ainsi, dans les années 1930, les phénomènes observés précédemment s'accroissent encore. Les regards deviennent pour de bon de simples points pour les yeux, Puce semble maigrir et Zig rapetisser, comme pour réduire la différence physique entre les deux enfants⁴⁶.

L'ultime transformation physique de Zig et Puce n'est que le reflet du style choisi par Saint-Ogan pour dessiner les autres enfants-héros créés dans les années 1930. Il se dirige vers une essentialisation du visage et du corps enfantin, stylisé au maximum pour aboutir à une quasi abstraction symbolique de l'enfant dessiné. Deux exemples d'enfants créés entre 1930 et 1933 en témoignent. En premier lieu Mitou et Toti, les deux héros d'Ovomaltine puis de *Cadet-Revue*. La couverture du premier numéro de *Cadet-Revue* les présente de la manière suivante : les visages sont deux ronds légèrement biseautés en bas, les yeux et le nez sont trois points noirs, la bouche une simple fente souriante⁴⁷. Mais surtout, leurs deux corps sont parfaitement identiques, si l'on excepte les vêtements et les coiffures, seuls éléments permettant de distinguer le frère de la soeur. Toutoune, l'ami de Prosper l'ours, possède les mêmes caractéristiques avec son visage rond comme une boule. Saint-Ogan a trouvé là une formule pour styliser le corps enfantin qu'il conserve jusqu'à la fin : Trac et Boum, puis Cyprien et Gédéon possèdent les mêmes caractéristiques : visage stylisé, individualisation par la coiffure et les habits. Les enfants sur les affiches réalisées pour Vichy y sont également subordonnés.

Trois remarques doivent être faites sur la stylisation des visages enfantins. D'une part, elle reprend un autre « type » de Saint-Ogan plus ancien, présent dès ses dessins humoristiques des années 1920 : celui du visage féminin. En effet, les jeunes femmes dessinées par Saint-Ogan possèdent toutes un visage stylisé fidèle à la mode Art Déco de cette période : un ovale pour la forme, deux points pour les yeux et un

⁴⁴Prépublié dans *Dimanche-Illustré*.

⁴⁵Voir fig.8.

⁴⁶Voir fig.9.

⁴⁷Voir fig.21.

pour la bouche, un trait courbe pour l'arête du nez.⁴⁸ Il n'invente donc pas de toute pièce la stylisation des visages enfantins mais la reprend des canons d'un art de l'immédiat après-guerre. Toutefois, le visage enfantin des années 1930 ne reprend pas trait pour trait le visage féminin des années 1920. Saint-Ogan adapte un idéal d'harmonie et de charme pour dessiner son enfant idéal. D'autre part, le visage ainsi dessiné supprime toute référence sexuelle, plaçant l'enfant dans un domaine à part, ni fille ni garçon. Il tend à une uniformisation du visage enfantin, en quelque sorte universalisé en même temps qu'idéalisé. Cette caractéristique graphique rejoint les éléments identitaires que nous avons précédemment mis en évidence : l'enfant comme être à part, comme homme idéal. Les idées d'harmonie et de bonté sont contenues dans ces visages complètement libérés des exagérations de la caricature. A partir des années 1930, il n'existe pas chez Saint-Ogan des enfants, il existe une idée d'enfant sans cesse reproduite.

Enfin, il ne faut pas oublier de relier cette évolution propre à Saint-Ogan à celle de la littérature et de l'image pour enfants en général. Le visage composé d'un rond et de deux points, c'est le visage de Bécassine, ou celui de Tintin⁴⁹. Il peut aussi être vu comme un visage auquel l'enfant peut s'identifier par défaut, selon la théorie de la coquille vide par lequel certains analystes expliquent le succès de Tintin. Dans les années 1930, beaucoup d'imagiers pour enfants utilisent le procédé du visage stylisé, en particulier Pinchon avec Bécassine mais aussi Frimouset.

3.3.2 L'enfant héros de l'enfance chez Saint-Ogan : un modèle fortement symbolique et idéalisé

Dans les histoires qu'il rédige spécialement à destination des enfants, Saint-Ogan utilise un motif fréquent dans la littérature enfantine, celui de l'enfant héros de l'enfance. Il se place ainsi dans un héritage ancien qui veut que, pour faciliter l'identification du lecteur, les héros de la littérature enfantine soient eux-mêmes des enfants. Il n'y a donc là rien de très original de la part de Saint-Ogan qui, s'introduisant dans l'univers culturel de l'enfance, se plie aux contraintes et aux conventions du genre. Toutefois, il n'est sans doute pas inutile de rappeler que l'idée de l'enfant héros de l'enfance vient moins de la tradition de l'histoire en images que de celle de la littérature enfantine. En effet, les héros des grands aînés de Saint-Ogan, Georges Omry, G.Ri, Benjamin Rabier, Christophe, Pinchon, ne sont pas systématiquement des enfants. Certes, Pinchon introduit le motif de l'enfant-héros dans certaines séries tardives (*Frimouset*) mais bien souvent, il se situe au sein d'une famille. Les animaux de Benjamin Rabier, quant à eux, ne sont pas accompagnés d'enfants comme le sera l'ours Prosper de Saint-Ogan. Il est en cela un des premiers à introduire dans la tradition française de l'histoire en images pour enfant ce motif de l'enfant-héros qui, jusque là, appartenait surtout à la littérature⁵⁰.

De fait, l'analyse systématique des héros mis en images par Saint-Ogan montre deux choses. D'une part, les enfants-héros sont largement majoritaires dans les séries qu'il a dessinées et scénarisées. Les seuls cas où l'enfant n'est pas présent comme héros principal sont finalement assez marginaux. Il s'agit soit de *M.Poche*, où le personnage de Ratafia, jeune compagnon de M.Poche apparaît assez vite et nuance l'absence d'enfant, soit les séries où les enfants ne sont pas le seul public visé, comme par exemple *Galoche et Bitumet* et *Potage* dans *Ric et Rac* ou *M. Tour à Tour* dans *Tour à tour*. Il est donc clair que, pour Saint-Ogan, un récit pour enfant doit avoir pour héros un enfant. C'est ce systématisme qui le distingue à la fois de ses aînés et de beaucoup de ses collègues dessinateurs français, et qui le situe davantage dans l'orbite de la littérature enfantine que dans celle de l'histoire en images. D'autre part, l'étude révèle aussi que les enfants-héros de Saint-Ogan appartiennent presque tous (à l'exception de Ratafia déjà cité) à la catégorie des enfants-adultes, c'est-à-dire des enfants maîtres de leur destin et hors de l'attache des adultes.

Nous ne sommes pas ici dans le modèle canonique de la comtesse de Ségur où l'enfant est représenté dans un environnement quotidien et entouré d'une famille, mais bien davantage dans un schéma où

⁴⁸Voir fig.38.

⁴⁹Voir fig.43.

⁵⁰Cette remarque, davantage une hypothèse, pourrait être affinée si l'on considère que dans *Bécassine*, un autre personnage important est Loulotte, la petite fille dont elle a la charge et que Louis Forton crée Bibi Fricotin en 1924 dans *Le Petit Illustré* ; d'autre part, dans d'autres traditions d'histoires en image, l'enfant-héros a depuis longtemps fait son apparition, comme en Allemagne (*Max und Moritz* de Wilhelm Busch dès 1865) aux Etats-Unis (*Buster Brown*, de Outcault à partir 1902). Ce dernier exemple, ainsi que *Bicot* de Branner sont des héros édités en France dans les années 1920 ; dans le dernier cas, l'héroïne initiale de Branner, Winnie Winkle, s'est fait voler la vedette par son petit frère dans sa diffusion française. L'hypothèse de l'influence américaine dans le développement d'enfant-héros dans les histoires en images françaises pourrait être davantage à creuser.

la notion d'enfant-héros prend tout son sens. L'enfant isolé des adultes se déplace dans un univers, fictif ou transposant le réel, qui offre aux enfants un statut qu'ils n'ont pas dans la réalité. L'oeuvre de Saint-Ogan peut être rapprochée de romans comme le *Peter Pan* de Barrie (1911) en ce qu'il décrit un nouveau type d'enfant-héros : celui qui, sans âge, sort du monde de l'adulte et parvient à se débrouiller seul dans son propre monde.

Caractéristique interne de l'enfant héros de l'enfance : nom, caractère et statut

L'identification des enfants-héros dans les histoires de Saint-Ogan pose les premières bases d'une image idéalisée de l'enfant maître de son destin. En effet, tous les repères identitaires principaux, le nom, le caractère, le statut social, vont dans ce sens et éloignent dès le début de l'histoire les héros du monde réel.

Le nom des enfants-héros de Saint-Ogan témoigne d'une distanciation voulue avec le monde des adultes. En tant que premier repère d'identité pour un personnage de fiction, il est extrêmement révélateur. Dans quelques cas, il s'agit d'un vrai prénom : François, héros du *Rayon mystérieux*, Cyprien et Gédéon et Nestor Tatillon. Toutefois, ces cas restent finalement marginaux : *Le Rayon mystérieux* est, pour d'autres raisons que nous verrons plus loin, une histoire à part dans l'oeuvre de Saint-Ogan, plus « adulte ». Nestor Tatillon compense son prénom réel par un patronyme amusant. Quant à Cyprien et Gédéon, cela reste des prénoms assez peu fréquents. Le choix le plus courant est celui d'un diminutif qui se substitue au nom principal pour devenir symbole identitaire de l'enfant-héros. Dans certains cas, le prénom d'origine est identifiable : Jakitou, Dani et Martinette, Manou, Tienette. Mais la plupart du temps, le surnom tend à s'écarter de toute référence à un prénom existant : Mitou et Toti, Bobinet, Nizette et Jobinet, Toutoune. Parfois même, le surnom n'a plus aucun rapport avec un éventuel prénom mais évoque complètement autre chose, élément réel ou simple sonorité : Zig et Puce, Ratafia, Toui-Toui, Trac et Boum. Le choix de tels noms contribue à faire de l'enfant-héros une figure à part, presque asexuée car, finalement, il est parfois difficile de savoir s'il s'agit d'un nom de fille ou de garçon : comment peut-on deviner que, dans le couple Mitou et Toti, Mitou est le garçon et Toti la fille ? Le choix du nom des héros semble souvent guidé par deux caractéristiques de leur sonorité. La première est la tonalité affectueuse donnée par les terminaisons en -ou ou en -ette. La seconde est la sonorité comique qui fait du nom une onomatopée singulière facile à retenir : redoublement de syllabes (Toutoune, Toui-Toui) voir monosyllabe (Zig, Puce, Trac, Boum). Ce phénomène existe chez d'autres dessinateurs : la petite fille dont s'occupe Bécassine s'appelle Loulotte, un des héros principaux de Louis Forton est Bibi Fricotin. Il est impossible de ne pas penser non plus au Tintin qu'Hergé crée en 1929⁵¹. Saint-Ogan amplifie le motif du nom-surnom en le systématisant à tous ses héros.

Il convient de signaler également la récurrence du motif du duo : l'enfant-héros est rarement une entité isolée, il fonctionne par paire. Il peut s'agir de frère et soeur (Mitou et Toti, Dani et Martinette, Nizette et Jobinet), d'« amis » dont les liens véritables restent inexpliqués (Zig et Puce, Cyprien et Gédéon, Jakitou et Bobinet, Trac et Boum), ou de compagnons magiques (Manou et la petite fée, Toutoune et Prosper). Le duo a bien sûr une fonction narrative : dans un récit fonctionnant surtout par les dialogues (les dialogues sont également très présents dans les récits illustrés de la série de *Mitou et Toti*), il permet de faire avancer l'intrigue et de peupler les phylactères. Il peut également favoriser l'identification à l'un ou l'autre des personnages lorsqu'ils fonctionnent sur une opposition : fille/garçon.

Pour ce qui est du caractère dont Saint-Ogan dote ses héros, plusieurs différences sont notables mais un point commun subsiste : l'indépendance de caractère. L'enfant idéal, dans la vision de Saint-Ogan, est un enfant responsable et intelligent, dépourvu de la puérité dont les adultes affublent souvent les enfants. Les enfants-héros de Saint-Ogan sont incapables de faire des bêtises à propos ou par ignorance ; bien au contraire, ils prennent des initiatives d'adulte, se passant généralement de l'avis de ces derniers. La première planche de *Zig et Puce* voit justement les deux héros prendre leur destin en main, tandis que Mitou et Toti, découvrant une carte menant à un trésor se lancent tout de suite dans l'aventure. Même Ratafia a plus de jugeote que son ami adulte M.Poche. Au-delà de ce point commun, des distinctions nettes existent. Les héros de Saint-Ogan naviguent entre deux pôles sur l'échelle de l'indépendance. D'un côté on trouve des héros comme Zig et Puce qui appartiennent plus au schéma anglo-saxon de l'enfant débrouillard (du moins à leur début car leur caractère s'adoucit au fur et à mesure) ; de l'autre des personnages beaucoup plus passifs et nettement moins caractérisés comme Mitou et Toti qui sont

⁵¹Thierry Groensteen souligne la récurrence de ces « petits surnoms » dans son ouvrage *Astérix, Barbarella et cie*, p.64.

des coquilles vides sans trait de caractère mis en avant à l'exception de leur volontarisme. Zig et Puce, au contraire, sont surcaractérisés jusqu'à la caricature par un jeu d'opposition au sein du duo, puisque Zig est un grand maigre blond et romantique tandis que Puce est un petit gros roux et débrouillard. D'autres personnages de Saint-Ogan possèdent cette surcaractérisation : c'est le cas de Jakitou, héros d'une brève aventure parue dans *Cadet-Revue*. Il s'y révèle extrêmement volontaire et actif, parvenant à devenir ministre du royaume imaginaire de Moldochie grâce à ses initiatives. De même, le jeune journaliste François du *Rayon mystérieux* fait preuve de courage et d'intelligence dans son enquête pour découvrir le secret des frères Novembre. Mais aucun de ces enfants-héros ne va jusqu'à l'effronterie ou la désobéissance, ils sont au contraire habités par un esprit d'entraide gratuit qui n'est pas sans rappeler l'esprit scout. Là encore, Zig et Puce se distinguent à leur début par leur appât du gain (ils veulent faire fortune), caractère qui s'estompe au fur à mesure alors qu'ils se mettent à aider leurs amis et à punir les « méchants » (un héritage faisant d'eux des millionnaires évacue toute question financière). Car naturellement, les enfants-héros de Saint-Ogan prennent place dans un univers moralisé et font preuve de la bonté que le dessinateur voit comme nécessaire aux enfants, bonté assortie d'un certain courage. Zig et Puce n'hésitent pas une seconde à se lancer aux trousses des kidnappeurs de leur jeune amie Dolly. Mitou, dans *Mitou et Toti à travers les âges* sauve une jeune fille préhistorique d'un sacrifice humain. Lui et sa soeur, dans *Le cirque de Mitou et Toti*, entendent prêter main-forte à un humble directeur de cirque.

L'enfant-héros de Saint-Ogan correspond en tous points à l'enfant idéalisé qu'il décrit dans ses discours. Il est un « petit adulte » dont les traits de caractère (sens des responsabilités, esprit d'initiative, courage, bonté) le rendent déjà apte à la vie en société. En effet, il est indépendant et son statut social le rapproche de celui de l'adulte. Il est alors possible de distinguer trois catégories orientant le statut de l'enfant :

1. **Les enfants réels évoluant dans un monde réel** : il s'agit là de personnages dont les caractéristiques physiques sont celles d'enfants et dont les aventures restent la plupart du temps éloignées du genre du merveilleux. Zig et Puce, Nestor Tatillon, Jakitou et son ami Bobinet et François font partie des personnages se situant dans un monde dont le référent principal est le nôtre. Toutefois, leur place n'est pas celle d'enfants réels puisqu'ils possèdent des caractéristiques propres à l'adulte. Ils ont un métier ou du moins une activité qui en tient lieu : Nestor Tatillon et Jakitou sont des spécialistes de la T.S.F., François est journaliste et Zig et Puce sont constamment à la recherche d'une activité professionnelle. Ils se déplacent seuls, sans adultes, sans que personne ne semble y voir une anomalie. Ils sont à même d'endosser des responsabilités d'adulte voire des postes de pouvoir dans des contrées imaginaires : Puce devient « Rajah de Mysore » aux Indes tandis que Jakitou devient ministre du royaume de Moldochie. Ils peuvent donc accéder à la célébrité, voyager à travers le monde et devenir millionnaires, en somme avoir le même destin qu'un héros adulte⁵². Il y a chez ces héros un retournement des valeurs qui permet de faire des enfants, même dans un cadre supposément réel, des personnages proches de l'adulte.

2. **Les enfants réels évoluant dans un monde magique** : pour ces enfants-héros, la question de la référence au réel se pose bien sûr peu. Leur statut est d'emblée biaisé par l'abandon presque immédiat de liens familiaux. Les parents de Mitou et Toti sont brièvement évoqués dans leur première aventure par la bouche de Toti : « Il faut partir à la recherche du Trésor avant que nos parents soient levés... », mais, par cette phrase ils sont exclus de l'aventure, leur absence étant évoqué comme une condition du passage dans l'autre monde. De même, Toutoune, le compagnon de l'ours Prosper, Manou, Dani et Martinette et Nizette et Jobinet (ces deux derniers duos de frères et sœurs étant, par leurs aventures, des répétitions modernisées de Mitou et Toti) sont complètement dépourvus d'attaches familiales avec le monde réel. En revanche, une fois qu'ils sont passés dans le monde magique, ils nouent des liens avec les personnages merveilleux, liens plus amicaux que familiaux. Toutoune accompagne l'ours Prosper dans ses aventures et Manou voyage avec la fée Capucine. Le cas de Toutoune est même exemplaire puisqu'il en vient à vivre dans le monde des animaux où il trouve différents métiers et ne revient jamais chez les humains. Mitou et Toti, de même que leurs successeurs, rencontrent toute une foule de personnages différents sans jamais recréer une véritable famille. L'enfant dans le monde magique n'est plus vraiment un enfant. Il possède des pouvoirs, comme celui de parler avec les animaux, comme Toutoune avec Prosper, ou simplement de communiquer avec eux comme Nizette et Jobinet se rendant au jardin d'Eden. Dans tous ces exemples, à l'exception de Mitou et Toti, il est clair que l'enfant-héros n'appartient plus au monde des humains mais au monde magique dans lequel il évolue. Dans un épisode

⁵²En 1922, l'écrivain pour enfant Arnould Galopin publie *Le Tour du monde de deux enfants* qui contient le même type d'enfant débrouillard et aventureux.

où Dani et Martinette voyagent dans le passé, Dani s'endort chez les Gaulois et se réveille brusquement à l'époque contemporaine... pour se rendre compte que ce réveil n'est qu'un rêve et que la réalité est le monde magique où l'on peut voyager dans le temps.

3. Les enfants magiques évoluant dans un monde magique : il s'agit cette fois d'enfants complètement déconnectés du monde réel puisque, s'ils ont l'apparence physique d'enfants, ils appartiennent au monde des fées, ce sont des lutins (Toui-Toui) ou des génies (Trac et Boum). Ils se distinguent des enfants humains par une tenue d'inspiration vaguement médiévale mais, paradoxalement, leur statut les installe dans un rapport d'infériorité avec les magiciens adultes. Toui-Toui est avant tout le page du magicien Merlon, et Trac et Boum sont les filleuls de la fée Rutabaga qui essaye de les aider. Toutefois, l'absence de liens familiaux reste une constante pour ces êtres magiques.

Dans les trois catégories données ci-dessus, l'enfant-héros est davantage une figure symbolique de l'enfance dont il a surtout l'apparence qu'un véritable enfant issu du monde réel : il n'a pas de parents, ne va pas à l'école, et se comporte comme un petit adulte. Il y a un décalage entre le dessin du personnage, qui a bien les attributs physiques d'un enfant, et son statut dans la fiction. De cette manière, Saint-Ogan brouille la distance entre l'enfance et le monde adulte et crée pour son lectorat un monde fictif dans lequel il possède plus de liberté que dans le monde réel.

Caractéristiques externes de l'enfant héros de l'enfance : un univers enfantin marqué par l'irréalité et l'ailleurs

En-dehors des repères qui le définissent, l'enfant-héros possède des caractéristiques qui le font interagir avec son environnement et contribuent à façonner l'image d'une enfance indépendante, voire même privilégiée puisqu'ayant accès à des pouvoirs, à une sensibilité et à des univers qui lui sont propres.

Nous avons déjà mis en évidence les trois degrés d'écart avec la réalité qui définissent le statut de l'enfant dans l'oeuvre de Saint-Ogan. Les rapports que l'enfant-héros entretient avec la réalité du lecteur sont extrêmement complexes mais toujours fondés sur l'idée qu'être enfant signifie être capable de saisir une autre réalité, autrement dit qu'il existe un monde fictionnel de l'enfance autonome du monde des adultes. Le monde de la fiction enfantine, chez Saint-Ogan, n'est toutefois pas complètement dépourvu de références au monde des adultes. Bien au contraire, il joue sur cette ambiguïté qui fait de l'enfant un adulte dans son monde en mêlant les repères. Ainsi, dans *Zig et Puce*, le motif du complot politique revient extrêmement souvent, adouci toutefois puisque simplifié en un combat manichéen du « méchant usurpateur » contre une légitimité qui mêle des aspects dynastiques et démocratiques. La courte histoire en images *Jakitou* est basée là-dessus : le jeune héros, Jakitou, devient ingénieur des T.S.F. en Moldochie, puis ministre des réceptions touristiques avant de déjouer un complot mené par le duc de Poudresec pour accéder au trône. A la fin de l'histoire, il se marie avec la fille du roi de Moldochie, devenant ainsi l'héritier au trône.

Les autres personnages qui entourent l'enfant-héros ne font que le confirmer dans son statut à part.

Des adultes y prennent place, qu'ils soient amis du héros, ennemis ou simples figurants. Le monde où l'enfant-héros évolue est bien souvent un monde adulte feint car les adultes y ont des attitudes enfantines. Dans *Trac et Boum* comme dans *Toui-Toui*, deux histoires reprenant sensiblement la même trame (des habitants du pays des fées sont envoyés sur Terre pour accomplir une mission), les personnages d'adultes partageant l'affiche avec l'enfant-héros n'ont pas le comportement responsable que l'on pourrait attendre d'eux. Lorsque le magicien Merlon dont Toui-Toui est le jeune page veut changer d'apparence pour passer inaperçu dans le monde des humains, il se trompe dans la formule magique malgré l'avis de Toui-Toui et est transformé en cochon : « Pardonnez-moi, M. Merlon, mais j'ai souvent regardé travailler la fée Luciole et je ne crois pas qu'elle disait ça » « Tu n'y connais rien, Toui-Toui... Allons-y... Baguette... et zoing ! » Et lorsqu'il parvient enfin à ramener son maître à une apparence humaine, Toui-Toui conclut sagement : « Si vous voulez m'en croire, nous ne recommencerons pas l'expérience... Il est plus sûr d'aller chez un tailleur. ». La fée Rutabaga, marraine de Trac et Boum se montre elle aussi colérique et assez peu compétente, et multiplie les catastrophes au lieu d'aider ses filleuls. Il en va de même pour les adultes « méchants » aux nombreux défauts : ambitieux, égoïstes, ils sont des repoussoirs du sage et rusé enfant-héros. Le duel que se livre Jakitou et le duc de Poudresec pour obtenir les faveurs du roi de Moldochie place les deux personnages sur un pied d'égalité, à cette exception près que Jakitou représente la modernité et Poudresec le conservatisme. Il existe toutefois des adultes plus réservés et capables d'aider les héros, comme Gédéon dans *Mitou et Toti* et Anselme, son équivalent dans *Trac*

et Boum. Mais beaucoup d'adultes des mondes enfantins de Saint-Ogan ne sont des adultes que par l'apparence : c'est un monde où le statut même d'enfance n'existe pas.

Il est également intéressant de s'arrêter sur les compagnons animaliers ; une des caractéristiques essentielles de l'enfant-héros de Saint-Ogan est d'être accompagné par un animal. Cette tendance disparaît dans ses créations d'après-guerre mais est très fréquente avant 1945. Elle est une caractéristique qui se développe au XX^e siècle, comme l'explique Thierry Groensteen :

« Parallèlement à l'importance prise dans l'industrie du jouet par les peluches (l'invention du Teddy Bear date de 1903) et au développement du cinéma d'animation qui, tout au moins dans sa veine disneyenne, l'érige en acteur principal, [l'animal] a de plus en plus été valorisé dans sa dimension affective comme compagnon, confident, voire alter ego de l'enfant »⁵³.

Chez Saint-Ogan, l'exemple le plus connu est Alfred le pingouin, le compagnon de Zig et Puce, auquel fait écho Serpentin, le basset géant de Mitou et Toti et Caraco, l'oiseau de Trac et Boum. On pourrait y ajouter le cheval Marcel de Zig et Puce. Bien souvent, ces animaux servent avant tout à former un trio de héros : les trois exemples présentés sont composés de deux enfants et d'un animal. La prédilection de Saint-Ogan pour les animaux est connue : il s'est toujours présenté comme un défenseur des animaux ayant toujours chez lui plusieurs chats et plusieurs chiens. Bien sûr, ce goût personnel n'explique pas tout et la tradition des histoires en images y est pour beaucoup, en particulier quand on sait que Saint-Ogan s'est dit influencé par Benjamin Rabier, « figure tutélaire de la bande dessinée animalière française »⁵⁴. Car les animaux cités ci-dessus ne sont pas de simples animaux de compagnie : ils sont presque les égaux des héros et il leur arrive parfois de sauver la situation ; ils ont un rôle actif dans la narration, et, surtout, le lecteur est conscient de leurs paroles, sinon de leurs pensées. Harry Morgan souligne l'anthropomorphisation des personnages animaliers chez Saint-Ogan :

« Même lorsqu'ils sont anatomiquement des chiens ou des chats, les animaux de bande dessinée sont souvent capables de bipédie, leurs pattes avant faisant office de mains. Dans Zig et Puce, Saint-Ogan joue habilement sur la bipédie des pingouins, et Alfred est donc, graphiquement, le troisième élément d'un trio. L'ours Prosper jouit de la même faculté naturelle. Les ours ont la possibilité de se dresser sur leurs pattes de derrière et la bipédie de l'ours Prosper peut donc passer pour naturelle. Enfin, le troisième animal célèbre de Saint-Ogan, le kangourou qui accompagne M. Poche, est lui aussi un animal possédant la station debout. Lorsque les animaux sont de « vrais » animaux, ils sont généralement privés de la parole. Cependant ils livrent leurs commentaires au lecteur, à l'insu de leurs maîtres. C'est ce que font le pingouin Alfred et le cheval Marcel, dans Zig et Puce, Marcel et Alfred étant de plus capables de se comprendre, car ils parlent l'une et l'autre le langage des bêtes. »⁵⁵.

Il y a, assurément, dans les histoires en images, une tradition de rapprocher l'enfant de l'animal, soulignant ainsi l'idée d'une plus grande proximité avec la nature, caractère que l'on souhaite attribuer à l'enfant.

Enfin, il convient de s'arrêter plus en détail sur l'univers retranscrit dans *Prosper l'ours*. Le monde de *Prosper l'ours* est le pays des animaux. Le seul humain que l'on y trouve est Toutoune, l'ami humain de Prosper. Si l'on comprend rapidement dans les premiers strips que Toutoune est montreur d'ours, cette hiérarchisation s'efface aussitôt. Non seulement Toutoune est présent, mais surtout il y est caractérisé en tant qu'humain étranger au pays des animaux, ce qui lui vaut quelques mésaventures. Deux exemples : pour gagner de l'argent à la foire, Prosper décide de devenir le « montreur d'homme » de Toutoune, réduit à exécuter quelques cabrioles ; alors que Prosper se présente pour des élections, ses adversaires l'accusent d'être ami avec un humain « c'est-à-dire avec le plus grand ennemi des animaux électeurs »⁵⁶. L'univers de Prosper est extrêmement intéressant, puisqu'il ne s'agit pas simplement d'un univers d'animaux humanisés : c'est un monde situé à côté de celui des humains où les valeurs sont inversées, les humains devenant animaux et inversement. En cela, l'univers de Prosper, vu à travers les yeux du témoin qu'est Toutoune, est une variante de l'ailleurs qu'est le monde de l'enfance, par opposition au monde des adultes.

L'animal est un élément incontournable de l'univers enfantin, avec ce sous-entendu théorique que l'enfant est proche de la nature. A la manière de Toutoune qui abandonne le monde des hommes pour

⁵³GROENSTEEN (Thierry), « Figures de l'animal dans la bande dessinée enfantine » dans RENONCIAT (Annie) dir., *L'image pour enfants : pratiques, normes et discours*, Poitiers, La licorne, 2003, p.163.

⁵⁴GROENSTEEN, *op. cit.*.

⁵⁵MORGAN (Harry), *Formes et mythopoeia dans les littératures dessinées*, Thèse de doctorat Paris 7, 2008.

⁵⁶Voir fig.25.

vivre avec les animaux, l'enfant dans la fiction serait ce lien entre le monde réel de l'adulte et un monde merveilleux de l'imagination.

Le monde de l'enfance comme un ailleurs à protéger et à enrichir

Le monde de l'enfance dans l'oeuvre de Saint-Ogan se présente inévitablement comme un monde autre, riche de caractéristiques propres à la fois à le distinguer du monde réel et à le rendre séduisant aux yeux de l'enfant : absence de différences entre l'enfant et l'adulte, présence de la magie, humanisation des animaux... Dans les histoires que Saint-Ogan destine aux enfants, l'enfant-héros apparaît non en fonction de la réalité mais comme un idéal, et c'est dans ce sens qu'il faut l'interpréter.

Les analyses proposées par Marie-José Chombart de Lauwe dans son ouvrage *Un monde autre : l'enfance*, viennent confirmer et enrichir les hypothèses qui nous sont venues sur la représentation de l'enfance dans la littérature et le cinéma contemporain en tant que personnage mythifié et symbolique⁵⁷. Elle y souligne l'évolution historique qui, à partir de la fin du XVIII^e siècle, conduit à rendre positive l'image de l'enfant, le plus souvent déconsidéré sous l'Ancien Régime. Ainsi remarque-t-elle que

« Autour de 1850, le personnage de l'enfant entre massivement dans la littérature. Les hommes découvrent qu'il n'y a pas une seule façon d'être humain, l'adulte perd son prestige de modèle unique.(...)Après avoir décomposé l'existence en classes d'âge, et tenté de définir chacune d'elles, on assiste de plus en plus à une fermeture de l'enfance en un monde séparé, qui finira par être perçu comme « race à part ». L'enfant-vie devient essence de vie. »⁵⁸.

Les discours de Saint-Ogan s'accordent avec cette distinction de l'enfance comme âge à part, et surtout comme appartenant à un monde à part. Chombart de Lauwe souligne par la suite la positivité qu'a pu acquérir le monde à part dans lequel vit l'enfant et comment les écrivains l'ont enrichi en insistant sur la perception plus riche de l'enfant. Un des exemples les plus parlants pour elle, et qui de surcroît correspond à notre période, est le monde créé par un personnage d'André Maurois, Françoise, monde qui prend pour nom « Meïpé » et qui se constitue en tant qu'imaginaire complexe et précis⁵⁹. Chez les auteurs de la période considérée (de 1850 à 1968), le monde de l'enfance est un imaginaire qui, outre le fait qu'il projette l'imaginaire propre de l'écrivain, est profondément attaché à la nature même de l'enfant et constitue une explication des caractéristiques symboliques attribuées au personnage enfant : la vérité, la liberté d'action, l'innocence...

Lorsqu'il parle à l'enfant, à son échelle de dessinateur humoriste, Saint-Ogan s'empare de l'idée de l'ailleurs enfantin. Dans les *incipit* de certaines de ces histoires, l'enfant abandonne le monde connu pour un monde inconnu ; nous avons déjà présenté celui de *Mitou et Toti*. Mais c'est aussi le cas dans *Zig et Puce*, qui n'est qu'un immense voyage sans fin d'abord à travers l'espace puis aussi à travers le temps dans la série de planches de *Zig et Puce au XXI^e siècle*. L'exotisme et l'évasion constituent deux des raisons du départ vers cet ailleurs enfantin. Au début des aventures des deux héros, l'Amérique symbolise cet ailleurs nécessairement meilleur et prometteur, mais d'autres espaces s'ajoutent par la suite : le royaume de Mysore dont Puce devient rajah, ou même le XXI^e siècle. Dans *Mitou et Toti*, l'ailleurs est appelé le « pays merveilleux », terme évocateur d'une valeur supplémentaire par rapport au réel. En partant de leur grenier, les deux enfants traversent un grand nombre d'espaces merveilleux : pays des animaux, pays des jouets, pays des contes... Mais l'ailleurs enfantin a pour caractéristique principale chez Saint-Ogan d'être multiforme, de ne pas posséder de caractéristiques qui reviendraient d'une histoire à l'autre. Dans *Jakitou*, il prend la forme du royaume imaginaire de Moldochie ; dans *Prosper l'ours*, il s'agit bien sûr du pays des animaux dans lequel pénètrent Toutoune et Prosper après « toute une nuit de marche » ; dans *Toui-Toui* et *Trac-Boum*, le motif est inversé : partant du royaume des fées, les héros se rendent chez les hommes. L'enfant-héros est doté d'une capacité (magique ?) à voyager hors du monde pour se rendre dans un imaginaire, à connaître des royaumes secrets que l'adulte ne peut concevoir.

En mettant en évidence aussi bien la vision de l'enfance de Saint-Ogan que sa manière de représenter l'enfant dans des fictions destinées aux enfants (et ce dernier point est essentiel), des correspondances se font. Nous l'avons dit, la fiction amplifie un idéal enfantin préexistant dans l'esprit de Saint-Ogan ; elle

⁵⁷CHOMBART DE LAUWE (Marie-José), *L'enfance : un monde autre*, Payot, 1979.

⁵⁸CHOMBART DE LAUWE, *op. cit.*, p.18-19.

⁵⁹MAUROIS André, *Meïpé ou la délivrance*, Grasset, 1926.

permet de dépasser la réalité et d'exalter la figure de l'enfant-héros. La positivité de l'ailleurs enfantin, de son imaginaire propre est caractéristique de la période de l'entre-deux-guerres, et Jean Calvet n'hésite pas à observer que

« L'impression qui se dégage de quelques unes des dernières études d'enfants, c'est qu'il y a, il n'en faut plus douter, un monde de l'enfant. C'est l'enfant qui se l'est créé à lui-même, à peu près comme nous créons le nôtre. »⁶⁰

Mais ce qui nous semble tout particulièrement intéressant est que Saint-Ogan fasse usage de ce modèle pour parler, justement, à des enfants, et non dans une fiction ou autofiction destinée à un public adulte. A partir de là, deux conclusions semblent s'imposer, même si elles dépassent en partie le cadre de notre étude exclusivement consacrée à Saint-Ogan. D'une part les récits de Saint-Ogan entretiennent l'enfant dans son imaginaire propre en lui donnant pour modèle et guide un enfant-héros détaché de la réalité. D'autre part, et contrairement à ce qu'affirme Jean Calvet quand il déclare que « c'est l'enfant qui se l'est créé lui-même », l'ailleurs enfantin est en grande partie une création des adultes (certes peut-être en fonction de ce qu'il pense être l'imaginaire d'un enfant), et cette part de l'adulte ne doit pas être négligée lorsque l'on parle de « l'ailleurs » enfantin. Que les adultes acceptent et même développent l'idée que les héros de l'enfance puissent être différents de l'enfant réel, de par leur essence et de par le monde dans lequel ils évoluent, témoigne de l'évolution des mentalités induites, entre autres, par les pédagogies nouvelles du début du xx^e siècle. Le monde de l'enfant est un univers à accepter et à protéger, et la pédagogie ne doit plus mouler l'enfant en fonction des seules attentes des adultes mais aussi tenir compte des spécificités propres de l'enfant. Y compris des spécificités de son imaginaire, ajoutent, consciemment ou non, certains créateurs (écrivains et dessinateurs) au service de l'enfance.

Les deux chapitres suivants viennent compléter et enrichir ces deux conclusions en prenant toujours appui sur les discours et la production du dessinateur Alain Saint-Ogan. Nous verrons ainsi comment il se positionne sur la question du maintien de l'enfant dans son propre imaginaire, et, d'autre part, comment il opère une véritable construction, à partir d'un matériel existant, de mondes destinés aux enfants.

CONCLUSION : d'un enfant à l'autre

L'idée d'enfant chez Saint-Ogan comporte clairement deux volets : d'un côté l'enfant tel qu'il le décrit dans ses discours, de l'autre celui qui apparaît sous son crayon. Les deux entretiennent des rapports d'amplification. L'enfant de fiction, reprend les caractéristiques de l'enfant idéal voulu par Saint-Ogan dans ses discours et les accentue jusqu'à devenir une abstraction d'enfant, un enfant qui ne correspond pas à la réalité et qui n'est identifié comme enfant que parce que le dessinateur le dessine physiquement comme un enfant (petite taille, absence de pilosité, etc.). Saint-Ogan projette dans l'enfant de fiction les caractéristiques qu'il attribue à ce que doit être un enfant idéal dans la réalité. Il crée pour son public, consciemment ou non, un modèle d'identification qui leur ressemble physiquement mais dont le caractère va déjà au-delà de l'enfance, puisque ces enfants de fiction ont un métier et se trouvent coupés du monde de l'adulte. La dimension pédagogique ne doit pas être oubliée dans la façon de présenter sa vision de l'enfance dans ses oeuvres.

La prise de conscience de la part de Saint-Ogan des spécificités et surtout des évolutions de l'enfance permet de comprendre sa place dans l'élaboration d'une nouvelle culture enfantine au cours de l'entre-deux-guerres. Il participe, à son échelle, à tout un mouvement de réflexion mettant en avant les spécificités de l'enfance face aux conséquences de l'émergence d'un « enfant nouveau ». Il n'est pas possible d'ignorer cette évolution profonde des représentations de l'enfant que la production d'Alain Saint-Ogan à destination de la jeunesse transmet. Il contribue à l'apparition et à la diffusion de modèles enfantins marqués par une idéalisation ambiguë puisqu'elle passe à la fois par l'attribution de caractéristiques adultes et par l'exaltation de l'univers enfantin comme « monde autre », pour reprendre l'expression de Chombart de Lauwe. L'altérité de l'enfance aboutit chez lui à la création d'univers que l'on peut qualifier de merveilleux, et que lui-même qualifie ainsi. L'étude de la figure de l'enfant et de son passage du discours à la fiction a montré comment, chez Saint-Ogan, une vision de l'enfance peut influencer sur l'acte créateur. Voyons à présent ce qu'il en est non plus pour un personnage, mais pour tout un univers enfantin marqué par l'altérité.

⁶⁰CALVET, *op. cit.*, p.205.

Chapitre 4

La légitimation du merveilleux pour l'enfance chez Saint-Ogan et ses limites

Le rapport qu'Alain Saint-Ogan entretient avec le genre du merveilleux mérite largement d'être développé, et ce pour plusieurs raisons. La première est que la question de l'utilité ou de la nocivité du merveilleux pour l'enfant est centrale dans le débat qui occupe les pédagogues et les créateurs durant la première moitié du XX^e siècle. Beaucoup s'interrogent, prolongeant en cela un débat vieux de plusieurs siècles, sur l'opportunité d'inclure des éléments merveilleux dans les histoires pour enfants. Or, Saint-Ogan, sans se positionner directement pour ou contre (nous le répétons : il n'est pas un pédagogue ni un théoricien de l'enfance) participe à sa manière au débat. D'abord parce qu'il utilise le terme « merveilleux » dans ses discours sur l'enfance ; ce fait seul suffit pour l'insérer dans le débat. Mais surtout, Saint-Ogan utilise le merveilleux dans ses travaux, en particulier le merveilleux issu de la tradition des contes de fées, mais aussi, nous le verrons, le merveilleux scientifique de tradition vernienne. Il faut à présent parvenir à dégager la position de Saint-Ogan face au merveilleux pour l'enfance, en tenant compte aussi bien de l'évolution chronologique que de la diversité même du genre « merveilleux ».

La stricte définition du merveilleux littéraire telle qu'elle est communément admise n'est pas sans résonance avec la vision de l'enfance et l'image de l'enfant chez Saint-Ogan. Nous reprendrons ici celle que donne Tzvetan Todorov qui l'analyse comme genre de la manière suivante :

« Dans le cas du merveilleux, les éléments surnaturels ne provoquent aucune réaction particulière ni chez les personnages, ni chez le lecteur implicite. »¹

Un merveilleux défini comme acceptation de l'altérité dans la fiction n'est pas sans rappeler la vision du monde de l'enfance comme « monde autre » que nous avons mis en évidence chez Saint-Ogan. S'y ajoute le fait historique qu'une tradition littéraire séculaire a abouti à une déclinaison du merveilleux littéraire réservé aux enfants : le conte de fées². Dernier élément essentiel : la seconde moitié du XIX^e siècle et le début du XX^e siècle ont vu un développement considérable d'un merveilleux comme genre de l'image, que ce soit par l'imagerie populaire de grande diffusion³ soit par des. Un répertoire d'images s'est alors forgé qui réapparaît au fil des publications. Il y a donc à plusieurs niveaux proximité entre Saint-Ogan et le genre du merveilleux, dans sa propre vision de l'enfance ou par sa profession.

Une proximité qui trouve sa concrétisation dans l'oeuvre même de Saint-Ogan puisqu'il fait abondamment appel, dans ses histoires, en images ou en mots, pour les enfants, à un imaginaire issu de la tradition du genre du merveilleux pour enfant. S'il attend les années 1930 avant de se consacrer à ce genre, les exemples se multiplient par la suite. Il réalise en 1929 une brochure publicitaire pour les chaussures Cécil, *Les voyages de Bob et Bobette*, commençant de la manière suivante : le jeune Bob attend le Père Noël à qui il a commandé un album de contes de fées. Et lorsqu'il s'échappe, avec sa soeur et son chien, de sa maison, il rencontre justement le chat botté, l'ogre du Petit Poucet, et Cendrillon.

¹TODOROV (Tzvetan), *Introduction à la littérature fantastique*, réédition de 1992 (édition originale 1970), Seuil, p.59.

²Le conte de fées n'a pas toujours été réservé au public enfantin mais un glissement est manifeste à partir des années 1840 en France ; pour plus de détails se reporter à *Il était une fois...les contes de fées*, Bibliothèque nationale de France, 2001.

³Notamment par l'imagerie dite d'Epinal ; se reporter à RENONCIAT (Annie), « Le Petit Poucet en images » dans *Livres d'enfant livres d'images*, Réunion des musées nationaux, 1989.

Il s'agit certes d'une commande mineure, mais aussi des premiers dessins féériques de Saint-Ogan. En illustrant le roman *Caddy-Caddy* de Pierre Humble en 1929, il poursuit dans cette voie pour un roman mêlant merveilleux scientifique (machines extraordinaires, extraterrestres) et féerie (nains, géants, triton et fée). Mais c'est surtout avec la brochure *Mitou et Toti*, qui reprend en le densifiant l'argument de *Bob et Bobette*, qu'il s'inscrit définitivement dans le genre du conte de fées. Enfin, à partir de 1935, il se consacre coup sur coup à *Zig et Puce au XXI^e siècle*, *Toui-Toui*, *Le Rayon mystérieux*, *Trac et Boum*, autant de titres et d'albums qui, chacun à leur manière, contribuent à introduire les codes et les références du merveilleux littéraire dans des histoires en images.

On pourrait déduire de cette énumération que Saint-Ogan, en faisant appel à l'univers du merveilleux enfantin, le légitime. Qu'en est-il en réalité ? L'ambiguïté de la légitimation du merveilleux par Saint-Ogan est le fil directeur de notre réflexion. Nous tenterons d'abord de clarifier la position de Saint-Ogan par rapport au débat de son temps. L'ambiguïté commence dès le discours où non seulement la définition du merveilleux par Saint-Ogan n'est pas claire, mais, de plus, l'acceptation du merveilleux est soumise à la condition d'un merveilleux éducatif. Position dont nous mettrons en évidence les sources et les correspondances avec les pédagogues. Puis, il s'agira de comprendre comment l'ambiguïté se poursuit dans sa production, mais d'une toute autre manière. On assiste chez Saint-Ogan à un double mouvement à la fois de compréhension et légitimation des sources traditionnelles du merveilleux enfantin mais aussi à une réinterprétation modernisée de ces mêmes sources. Ce que Saint-Ogan appelle « faire vivre un compromis entre les thèmes éternels et les formes du progrès. ». Enfin, l'ultime ambiguïté de Saint-Ogan est son rapport à la science-fiction qu'il utilise en tant que « merveilleux scientifique » puis rejette en tant que « science-fiction ». Là plus qu'ailleurs le dessinateur est partie prenante des débats de son temps.

4.1 Quelle définition pour le merveilleux ?

Les discours sont notre source principale en ce qu'ils permettent de retracer une pensée. Nous nous appuyons d'abord sur eux pour comprendre la position de Saint-Ogan face à la question de l'utilité du merveilleux dans les histoires pour enfants. Mais dès le départ, un problème sémantique : qu'entend-il par « merveilleux » lorsqu'il emploie ce mot ? Le terme a un sens dans ce débat séculaire sur le rôle du merveilleux pour l'enfant que nous détaillerons, en particulier pour les années de l'entre-deux-guerres, afin d'avoir une idée de ce que signifie le merveilleux dans les années 1930. L'ambiguïté sémantique est réelle chez Saint-Ogan et nous sommes conscient de cette limite pour notre raisonnement⁴. Toutefois, nous mettrons en évidence, en ayant exposé ces réserves, les deux principaux arguments de Saint-Ogan en faveur du merveilleux pour l'enfance : d'une part l'enfance est « l'âge de l'émerveillement », d'autre part le rôle du merveilleux est d'être éducatif. De tels arguments ont aussi leur ambiguïté : émerveillement n'est pas synonyme de merveilleux, et l'ambition pédagogique apparaît comme une condition à la légitimation du genre.

4.1.1 Mise en contexte historique : pérennité d'un débat sur le merveilleux pour l'enfance

Tradition et contre-tradition du merveilleux enfantin

Le merveilleux apparaît dans la littérature française par le conte de fées, d'abord de tradition orale et populaire, puis objet d'une première vague de mise par écrit dans les années 1690-1710. De cette époque est surtout resté le nom de Charles Perrault et ses *Contes* (1697), mais les auteurs sont nombreux : Madame d'Aulnoy, Marie-Jeanne l'Héritier, etc. Il n'est alors pas un genre réservé à l'enfance mais plutôt un jeu littéraire de salon qui, à l'occasion peut être adressé aux enfants. Mais c'est durant les XVIII^e et XIX^e siècles que le conte de fées s'installe durablement dans la tradition enfantine comme un genre littéraire à part entière. Une imagerie du conte de fées naît et se diffuse à partir de 1830 notamment

⁴Sans doute nous faut-il, à ce stade, invoquer la figure du philosophe Marc Soriano qui écrit dans *Les contes de Perrault*, Gallimard, 1977, toute la difficulté à aborder le genre du merveilleux avec un point de vue d'historien : « En bref, une sorte de malédiction semble frapper ceux qui, délimitant le sujet pour mieux l'approfondir, veulent cerner telle ou telle expression datée du merveilleux par une recherche positive. » (p.459).

par les images d'Épinal⁵. C'est à cette source du conte qui puise Saint-Ogan lorsqu'il veut installer une ambiance féérique.

Or, parallèlement se développe un discours critique de la part de pédagogues qui rejettent le conte merveilleux mettant en cause un détournement du réel et l'irrationnalité des explications magiques du monde. L'enfant serait alors familiarisé avec le mensonge et perméable à la superstition. Cette tradition commence en réalité en France dès le XVIII^e siècle, notamment chez Jean-Jacques Rousseau dans *L'Émile*, non sans prendre appui sur des auteurs antiques dont Platon qui, déjà, condamne le recours aux fictions dans l'éducation de l'enfant⁶. A la fin du XVIII^e siècle, deux auteurs pour enfants s'attaquent tout particulièrement au merveilleux des contes de fées : Madame de Genlis et Berquin. Eux recherchent dans leurs ouvrages la représentation concrète de l'environnement de l'enfant et de la nature, et non, comme le dit Berquin « merveilleux bizarre dans lequel on égare l'imagination des enfants ». Le débat ne cesse pas durant tout le XIX^e siècle alors que les contes de fées rencontrent un grand succès chez les enfants. Il reprend par exemple dans les années 1860 entre l'éditeur Pierre-Jules Hetzel, partisan du merveilleux, et le vulgarisateur scientifique Louis Figuier, ennemi du genre. Ce dernier déclare ainsi :

« N'est-il pas évident en effet que les contes de fées, les fables, la légende, la mythologie ont toujours été le premier aliment intellectuel offert à l'enfance (...) Je pense que le mal de notre société peut-être attribué à cette cause. C'est parce qu'on l'a nourrie du dangereux aliment du mensonge que la génération actuelle renferme tant d'esprits faux, enclins au mysticisme, prosélytes acquis d'avance à toute conception chimérique, à tout extravagant système. »⁷

Hetzel, de son côté, réédite en 1862 les *Contes* de Perrault et affirme, face à Figuier, que

« Les fées, qui n'ont servi jusqu'à ce jour qu'à faire ouvrir tout grands les beaux yeux des petits enfants, qu'à rendre la morale plus aimable, la leçon plus facile et plus claire, ce qui est déjà quelque chose, les fées pourraient donc servir même à la science dont M. Figuier prétend qu'elles sont les ennemis naturelles. »⁸

Les deux camps s'opposent radicalement, avec d'un côté les partisans d'un merveilleux susceptible d'intéresser les enfants à des sujets trop rébarbatifs ; de l'autre les adversaires d'un merveilleux qui corrompt l'entendement des enfants.

La situation durant l'entre-deux-guerres

A l'époque où dessine Saint-Ogan, les débats sont loin d'être tus. Bien au contraire, le renouveau de la science pédagogique repose la question du merveilleux. Les positions sont sensiblement les mêmes, même si elles se situent davantage dans le domaine de la psychologie infantile. Ce que démontre Annie Renonciat en présentant les deux camps dont les positions ne sont pas sans rappeler celles de Figuier et Hetzel :

« Maria Montessori dénonce les effets nocifs du merveilleux sur le psychisme fragile des jeunes enfants dans une conférence très remarquée à Londres (1921). Maurice Bouchor s'inquiète aussi de leurs effets sur les « caractères impressionnables », « particulièrement des fillettes ». Les contes ne doivent leur salut qu'à leur « valeur pédagogique » revendiquée par le folkloriste Arnold Van Gennep, qu'il fonde sur la schématisation des personnages, des actions et des sentiments, parfaitement adaptée à la mentalité infantile »⁹

D'autres auteurs renchérissent : un article de Paul Hazard dans *La Revue des deux mondes* en 1927 défend les valeurs des contes d'autrefois auprès des enfants¹⁰.

La position des créateurs est celle qui nous intéresse tout particulièrement. Qu'en est-il de la création littéraire à la même époque ? De nombreux auteurs et éditeurs trouvent dans la tradition des contes de fées un remède à la crise d'inspiration qui touchent la littérature infantile depuis la fin du XIX^e siècle.¹¹ Nathan lance en 1916 la collection *Contes et légendes de tous les pays* et Larousse en 1927

⁵ Il était une fois, op. cit..

⁶ Dans le livre II de *La République*.

⁷ FIGUIER (Louis), *La Terre avant le déluge*, Hachette, 1863.

⁸ MACÉ (Jean), *L'arithmétique de grand-papa*, Hetzel, 1863.

⁹ RENONCIAT (Annie), « Critiquer la littérature de jeunesse dans les années vingt », *Cahiers Robinson*, 2008, (numéro « Critiquer la littérature de jeunesse »).

¹⁰ *Livre mon ami*, Mairie de Paris, 1991, p.41.

¹¹ *Livre mon ami*, op. cit., p.42.

début la collection *Contes et gestes héroïques*. Ces deux collections s'appuient sur les arguments des pro-merveilleux qui y voient une manière d'intéresser l'enfant au monde et à la science. Mais d'autres oeuvres renouvellent encore davantage le vieux patrimoine des contes de fées dans les années 1930 : Hachette lance une collection de contes illustrés par Felix LORIUX¹² ; Paul Faucher utilise des contes russes dans sa collection du Père Castor ; Walt Disney fonde une nouvelle imagerie du conte en lançant en 1937 *Blanche-Neige et les sept nains*.

Saint-Ogan et l'engouement éditorial pour le merveilleux

L'attitude de Saint-Ogan est donc à replacer dans ce contexte de relatif renouveau du conte de fées durant l'entre-deux-guerres. S'il s'intéresse au merveilleux, s'il s'en empare dans ses ouvrages, c'est que le genre littéraire est à la mode chez les créateurs pour l'enfance, et tout particulièrement dans le domaine de l'image. Ce n'est toutefois pas le seul moteur que l'on peut distinguer.

Une autre source d'inspiration, aussi importante, est à prendre en compte : les dessinateurs de revues pour enfants du début du XX^e siècle. Saint-Ogan lui-même affirme avoir lu et aimé les histoires racontées par G.Ri et par Georges Omry, deux auteurs actifs durant son enfance dans *Les Belles images*¹³. Tous deux puisent pour leurs oeuvres soit dans le répertoire du merveilleux des contes de fées, soit dans celui du merveilleux scientifique vernien.

Toutefois, les séries en images ayant rencontré le succès durant les premières décennies du siècle ont plutôt renoué avec des situations non-merveilleuses. Les thèmes féériques traités par Saint-Ogan contrastent avec l'ancrage dans la réalité de *Bécassine*, des *Pieds Nickelés*, de *Bicot*, et même des dix premières années de *Zig et Puce*. Il y a donc de la part de Saint-Ogan une relative nouveauté à réintroduire à son époque le merveilleux dans les histoires en images.¹⁴ Il est intéressant de constater que, chez Saint-Ogan, les deux types de production cohabitent puisqu'il passe sans problème de *Zig et Puce* à *Mitou et Toti* et de *M.Poche* à *Trac et Boum*.

Des deux sources citées plus haut (les sources plus anciennes de G.Ri et Omry d'une part ; celles contemporaines des collections de Nathan, Hachette, Larousse d'autre part), il est possible de déduire que Saint-Ogan crée au sein d'un univers culturel qui connaît le merveilleux, sous différentes formes, et qui l'accepte. Saint-Ogan comprend le « merveilleux » en tant que genre littéraire vivant.

4.1.2 Vocabulaire du merveilleux : réalité et émerveillement

Récurrence d'un mot et de son champ lexical

Le mot même de « merveilleux » est de fait omniprésent dans les interviews de Saint-Ogan, parfois accompagné ou substitué par un vocabulaire proche lexicalement, celui de l'évasion et du rêve. Les trois termes apparaissent dans une de ses phrases comme un tryptique définissant l'enfance :

« L'enfant 1933 porte en lui la même somme de rêve, le même amour du merveilleux, le même désir d'évasion que nous portions en nous à son âge. »¹⁵.

Jusque dans ses dernières interviews dans les années 1970, il s'accroche à ce terme de « merveilleux » quand les journalistes lui parlent de science-fiction. Toutefois, si le mot est présent, Saint-Ogan ne le définit jamais et l'emploi qu'il en fait prête parfois à confusion. Il l'utilise tantôt en tant que genre littéraire, notamment en l'associant avec la « fable »¹⁶ ou le « conte de fées »¹⁷, tantôt dans une acception plus large que l'on pourrait traduire par « ce qui émerveille ».

L'emploi du champ lexical du merveilleux, au lieu de préciser la pensée de Saint-Ogan, participe à une confusion sémantique. Il éloigne la notion de merveilleux de sa seule acceptation littéraire. « Evasion », « rêve » « féerie » sont des composantes du merveilleux littéraire, mais ne sont pas systématiques et

¹²Citons par exemple pour LORIUX les *Contes* de Perrault en 1926 ou les *Fables* de La Fontaine en 1927.

¹³JMS, p.26-27 : « Mon journal préféré était alors *Les Belles Images* où je trouvais les dessins habiles de Georges Omry et les charmantes séries de G.Ri, qui dans son genre était un poète, quoique médiocre dessinateur. ».

¹⁴Cette distinction entre deux types de littératures dessinées, l'une ancrée dans le quotidien et le réel et l'autre se permettant l'introduction d'éléments magiques et merveilleux plus ou moins affirmés reste présente par la suite, notamment dans l'opposition entre les deux journaux belges des années 1950 *Spirou* et *Tintin*, le premier réintroduisant un merveilleux féérique et magique et le second préférant un ancrage réaliste et un merveilleux scientifique.

¹⁵Voir doc.3.

¹⁶Voir doc.6.

¹⁷Voir doc.13.

possèdent une définition non-littéraire. Le merveilleux dans les paroles de Saint-Ogan est un terme large, englobant. L'étude détaillée des discours nous montre que le dessinateur associe le terme de « merveilleux » avec deux autres champs lexicaux qui, en apparence, lui sont opposés. Il met en rapport le merveilleux avec la réalité et confond émerveillement et merveilleux. Au long des interviews, le terme de merveilleux devient une réalité malléable dont il n'hésite pas à étirer le sens.

Merveilleux et réalité

Lorsque l'on s'attarde sur l'entourage sémantique du mot « merveilleux » dans les discours de Saint-Ogan, on se rend compte qu'il est souvent défini par son lien puissant avec la réalité du monde. Ainsi dans la phrase,

« J'ai le sentiment, je crois, que nous sommes entourés de mystères, petits et grands, à notre portée, et qui, transposés, peuvent faire l'objet de petits contes pour enfants. »¹⁸.

Saint-Ogan conçoit le conte merveilleux comme une transposition des « mystères » de la vie. Il apparaît évident, lorsque l'on étudie son oeuvre et ses discours, que pour Saint-Ogan, créer signifie percevoir les mystères qui nous entourent et les traduire en dessins, y compris si cette transposition fait intervenir la magie. Il cherche sans cesse à concilier merveilleux et réalisme, ou s'en sert pour opposer un « bon » merveilleux et un « mauvais » merveilleux, menteur. C'est exactement ce raisonnement qu'il applique à la légende du Père Noël :

« Mais voyez-vous, chaque année je suis exaspéré par la multiplicité des Pères Noël. Je crois au merveilleux, mais pas à ce merveilleux banalisé, et je crois que les enfants mettent beaucoup de bonne volonté à y croire eux aussi. Il y a d'autres manières d'ouvrir le chemin du merveilleux aux enfants, ne serait-ce qu'en leur montrant la vie elle-même, qui est merveilleuse... Et qu'on retrouve dans les contes de fées. Encore faut-il que ce conte soit valable, qu'il ait un sens. Si je vois une abeille se noyant dans un ruisseau et que je lui sauve la vie, il n'y a pas de raison pour qu'elle ne se transforme pas en fée qui demande de prononcer trois vœux. Le fait d'accomplir une bonne action porte en lui sa récompense. Mais le Père Noël ? Il est immoral, il ne donne qu'aux enfants de riches. »¹⁹

Le rapport du merveilleux à la réalité se fait sur le mode de « l'allégorie » :

« En tout cas, n'est-il pas permis de présenter les réalités de la vie en adoptant une forme allégorique ? »²⁰

L'allégorie suppose une équivalence entre deux concepts ; ici d'un côté la réalité, de l'autre le monde merveilleux. Dans une lettre parue dans *Phénix* en 1969, il précise plus clairement sa démarche, certes retrospectivement, puisqu'il ne dessine plus :

« Convaincu de la réalité du merveilleux, je ne crois pas qu'il soit besoin de l'inventer. On le découvre partout quand on sait regarder et s'étonner. Je ne parle pas des surprises découvertes de la science actuelle qui domestiquent en quelque sorte les forces qui régissent l'Univers, mais de ces forces elles-mêmes, incompréhensibles... Nous les classons une fois pour toutes dans les phénomènes naturels sans chercher plus loin, et pourtant ce sont elles qui sont merveilleuses au sens propre du mot. »²¹

Nous en revenons ici à un merveilleux relu par les pédagogues français du XVIII^e (Mme de Genlis et l'abbé Pluche), en tant qu'émerveillement face à la nature et à la Création.

Émerveillement et merveilleux

Une autre extension sémantique que propose Saint-Ogan, et qui explique en partie la précédente, et le rapprochement entre émerveillement et merveilleux. Le merveilleux est un genre aux règles et aux thématiques précises, tandis que l'émerveillement décrit un état de l'homme. Les deux termes ne sont pas strictement identiques, malgré une proximité sonore. L'émerveillement se définit comme une admiration devant le merveilleux. Saint-Ogan s'attarde souvent sur ce mécanisme qui rend, pour un jeune lecteur, un objet merveilleux.

¹⁸Doc.6.

¹⁹Doc.17.

²⁰Doc.16

²¹Doc.11

Il se sert notamment de cette équation pour expliquer l'intérêt que présente la T.S.F. pour les enfants, mêlant le champ lexical du merveilleux (féerie, surnaturel) et celui, plus général, de l'émerveillement (miraculeux, rêve, mystère) :

« Mais le côté merveilleux de la T.S.F. a de quoi satisfaire les esprits des moins de 12 ans ; le caractère quasi miraculeux des émissions a une valeur organique de premier ordre. Il s'agit donc de profiter de cette atmosphère de féerie pour atteindre directement l'âme des tout-petits. De tous les êtres humains, c'est l'enfant qui a le plus de rêve ; c'est à lui que devraient plus spécialement songer les animateurs de certaines stations. L'année 1933 a vu toutefois se développer les émissions enfantines, avec des programmes en général assez bien présentés. Leur inspiration me paraît bonne ; mais j'estime qu'on n'a pas intérêt à multiplier tous ces contacts divers qu'on a tendance à prendre avec l'auditoire enfantin. C'est percer à jour ce « mystère » même de la radio et lui faire perdre cette qualité un peu surnaturelle qui frappe tant l'âme enfantine. »²²

Le paragraphe montre bien l'invasion du vocabulaire du merveilleux quand Saint-Ogan parle de l'enfance et de sa nature profonde : « caractère quasi miraculeux », « atmosphère de féerie », « qualité un peu surnaturelle » sont utilisés pour décrire un média en plein développement qui fait progressivement partie du quotidien des familles françaises et qui a une réalité scientifique. On a ici l'impression que le regard que l'enfant pose sur les choses en fait immédiatement ressortir leur essence merveilleuse.

En insistant sur l'émerveillement, Saint-Ogan tend à éloigner le mot « merveilleux » de son sens purement littéraire dans la fiction pour l'associer au plus près à la réalité du monde.

4.1.3 L'enfance, âge de l'émerveillement

Les deux extensions sémantiques que Saint-Ogan propose pour le merveilleux conditionnent fortement les rapports qu'il décrit entre le merveilleux et l'enfance. Il est à présent possible de comprendre pourquoi Saint-Ogan approuve l'emploi du merveilleux dans les histoires pour enfants. Il donne pour cela deux raisons, qui ne sont pas sans rappeler celles des pédagogues et auteurs pro-merveilleux. Saint-Ogan décrit l'enfance comme l'âge de l'émerveillement, et va même jusqu'à voir dans le merveilleux un besoin de l'enfant, terme fort. Mais ce merveilleux que souhaite Saint-Ogan possède une valeur éducative profonde qui fait tout son intérêt à ses yeux.

Le merveilleux comme besoin de l'enfance

Saint-Ogan voit d'abord dans son goût pour le merveilleux une inclination personnelle. Ainsi déclare-t-il à Marius Richard : « J'aime énormément la féerie... Je suis extrêmement enclin au merveilleux... et j'y crois. »²³. Et il poursuit dans une autre interview, cette fois à Alex Surchamp : « Je ne suis pas certain que les fées n'existent pas. Elles se cachent peut-être seulement. »²⁴. L'idée qu'il puisse croire aux récits féériques devient bientôt un passage obligé des interviews, que ce soit lui qui s'amuse à conforter son image de rêveur poétique ou les journalistes qui, en connaissance de cause, s'avancent sur ce terrain. Force est de constater qu'en 1969, il se dit toujours « convaincu de la réalité du merveilleux. »²⁵ et avoue être enclin à un certain mysticisme. Il aime ainsi croire à un « paradis des bêtes » qu'il dessine dans les années 1950 pour la Vache qui rit. Sans doute peut-on lier cet aveu à celui d'être un grand enfant, c'est-à-dire un être toujours capable de saisir une autre réalité des choses. Saint-Ogan affirme que le merveilleux est un mode de pensée naturelle chez lui, comme chez l'enfant.

Le principal argument en faveur du merveilleux est qu'il s'agit chez l'enfant d'un réel besoin, l'enfance étant considérée comme l'âge de l'émerveillement. C'est là un argument qui nous intéresse en premier lieu puisqu'il dérive de sa vision de l'enfance et permet de déchiffrer la plupart de ses histoires. Les mots employés sont ici importants, et c'est ainsi qu'il déclare :

« De tous les êtres humains, c'est l'enfant qui a le plus besoin de rêve »²⁶.

ce que confirme une autre phrase :

²²Doc.5.

²³Doc.6.

²⁴Doc.16.

²⁵Doc.11.

²⁶Doc.5.

« J'écris pour les enfants parce qu'ils m'intéressent, parce qu'ils ont besoin de merveilleux, d'extraordinaire. »²⁷

Il existe ainsi pour Saint-Ogan un lien incontournable entre merveilleux et enfance, un lien également intemporel puisqu'il traverse les générations. Il n'explicite pas, cependant, la raison principale de ce besoin, l'admettant comme un fait acquis d'emblée, comme une qualité naturelle.

Mais plus que le goût pour un genre littéraire, c'est la capacité d'émerveillement qui est en réalité invoquée. L'enfance serait l'âge d'une hypersensibilité à ce qui sort de l'ordinaire. D'où l'intérêt pour la féerie, genre permettant, dans son dispositif narratif, une évansion hors des réalités grâce à l'acceptation de la magie.

Si, durant l'entre-deux-guerres, Saint-Ogan voit la capacité d'émerveillement des enfants comme un élément positif, son discours change après-guerre dans le contexte de la lutte contre la démoralisation de la jeunesse. Il passe habilement de la constatation de l'émerveillement enfantin, positif, à celle d'un goût pour l'extraordinaire, néfaste :

« [L'enfant] est fort amateur de choses sensationnelles. Il ne demande pas la vraisemblance, il ne demande pas la logique : il exige du stupéfiant, de l'extraordinaire et, de là, la surenchère facile des auteurs. »²⁸

Dès lors, le rôle de l'auteur pour enfants est de canaliser ce besoin. Telle est la responsabilité du créateur pour l'enfance.

La dimension éducative du merveilleux

Le besoin que Saint-Ogan a de légitimer, dans les interviews, son inclination personnelle vers le merveilleux laisse à penser que le genre n'est pas d'emblée évident et qu'il est nécessaire de le défendre. Sa position dans le débat nous apparaît progressivement. Il partage l'idée de la valeur pédagogique du conte, et s'inscrit ainsi dans la lignée des pro-merveilleux. Son raisonnement personnel semble définir un merveilleux littéraire qui quitte la seule sphère de la fiction pour acquérir une dimension plus universelle, celle d'un « merveilleux naturel » omniprésent et reflet de notre monde. Exigence de vérité et fantaisie du merveilleux trouvent ici un point d'entente : il est manifeste que, dans l'esprit de Saint-Ogan, il n'y a pas de contradiction en terme entre merveilleux et vérité. Il se défend constamment de mentir aux enfants lorsqu'il leur présente un récit merveilleux :

« Il ne faut pas que [les enfants] aient le sentiment que vous leur racontez des mensonges : vous devez toujours être en mesure de justifier votre fable. »²⁹.

La fable n'est donc pas simple divertissement littéraire, mais doit être capable de contenir une part de vérité que l'on enseigne à l'enfant.

De là découle la principale justification de Saint-Ogan : la dimension éducative d'un genre qui a ses détracteurs. Il écrit dans ses mémoires une phrase qui résume bien sa position :

« Je n'ai jamais menti à mes lecteurs en leur narrant parfois des contes de fées. Sous une forme poétique, j'ai essayé de faire ressortir une vérité, laquelle dépouillée de sa force réaliste devient, me semble-t-il, plus frappante, plus perceptible... Un conte de fées est une sorte de parabole d'où doit se dégager un enseignement. »³⁰.

A la notion d'allégorie déjà évoquée plus haut, qui suppose une équivalence visuelle, Saint-Ogan ajoute là la notion narrative de « parabole », c'est-à-dire de récit destiné à persuader l'auditeur d'adopter telle position morale au moyen d'une comparaison³¹.

Dès lors, ce qui compte dans le récit merveilleux n'est pas tant la valeur distractive que la valeur éducative. Le rôle du « conteur » (qu'il soit écrivain ou dessinateur) est de faire ressortir, par l'utilisation de procédés permis par la fiction féérique (exagération, schématisation des concepts, allégorisation), un enseignement. L'évacuation des éléments réalistes du récit, réduits à une parabole, donne davantage de force au propos.

²⁷Doc.4.

²⁸Doc.7.

²⁹Doc.6.

³⁰JMS, p.204.

³¹Dictionnaire des termes littéraires, *op. cit.*, p.347.

Plus tard, lors des débats des années 1945-1949, il déclare d'ailleurs que le conte de fées « devrait être moralisateur »³². Il passe là de la simple exigence éducative de découverte du monde à une exigence éthique. Les débats sur la démoralisation de la jeunesse influent sur cette crispation. Sa démonstration sur l'immoralité du Père Noël trouve son sens dans l'enjeu utilitaire du récit merveilleux. S'opposent un merveilleux éducatif et moral que l'on peut relier à la vie, et un merveilleux immoral qui ne possède aucune valeur pédagogique voire, au contraire, enseigne de mauvais exemples.

Une légitimation paradoxale

Il est bien sûr difficile de savoir si la perception par Saint-Ogan de la dimension éducative du merveilleux lui est venu d'emblée ou s'il en a pris conscience progressivement, en même temps que sa « responsabilité » de créateur pour l'enfance. Ce sont là les limites de notre démonstration qui ne se base que sur des textes épars. Toutefois, les résonances que trouvent certaines réflexions du dessinateur avec d'autres penseurs ou pédagogues nous permettent de démontrer que, au moins, Saint-Ogan a vécu à une époque qui encourageait une telle vision du merveilleux.

En effet, Saint-Ogan ne s'inscrit-il pas alors dans ce que Bruno Duborgel appelle « le conte domestiqué » ?³³ Une tradition existe, et ce dès le XVIII^e siècle, qui entend justifier le conte merveilleux en démontrant sa valeur pédagogique. Saint-Ogan, sans doute sans le savoir, se fait le porte-parole de cette tradition représentée tout particulièrement par Mme Leprince de Beaumont qui fonde le genre du conte moral vers 1750 dans *Le Magasin des enfants*. Ainsi, lorsqu'il explique que « Convaincu de la réalité du merveilleux, je ne crois pas qu'il soit besoin de l'inventer. On le découvre partout quand on sait regarder et s'étonner. »³⁴, ne renoue-t-il pas avec l'abbé Pluche ou madame de Genlis qui proposent un merveilleux de remplacement, « la féerie de l'art et de la nature » ? De même, présentant « le côté merveilleux de la T.S.F. »³⁵, ne pense-t-il pas à la défense du merveilleux scientifique de l'éditeur Pierre-Jules Hetzel, qui publie les « voyages extraordinaires » de Jules Verne ? Ce même Hetzel, dans sa préface à *L'arithmétique de Grand-Papa* de Jean Macé, opère un rapprochement entre le merveilleux et la réalité et entre le merveilleux et la science dans lequel on retrouve le rapprochement sémantique merveilleux/réalité à l'oeuvre chez Saint-Ogan :

« Car enfin le livre que je tiens, c'est bien un conte de fées, et c'est bien aussi un cours d'arithmétique. C'est de la science et c'est de l'imagination ; c'est de la féerie et c'est de la réalité »³⁶.

Duborgel a dévoilé le paradoxe d'une telle légitimation du conte merveilleux. Il ne s'agit pas en effet de soutenir sa valeur esthétique, mais plutôt sa valeur pédagogique, et donc utile. Ce merveilleux est conçu davantage comme fiction morale et éducative que comme pure fiction. Duborgel traduit la pensée des pédagogues estimant que

« Le conte, loin de constituer un obstacle au développement de la pensée de l'enfant, correspondrait au contraire à un langage particulièrement bien ajusté à la psychologie enfantine. »³⁷

Une vision que relaie, du temps de Saint-Ogan, un pédagogue comme Bruno Bettelheim dans *Psychoanalyse des contes des fées*³⁸. Bettelheim explique que les contes préparent l'enfant à sa vie future ; il théorise et précise des idées que nous retrouvons, sur un mode nettement moins scientifique, dans la pensée d'un créateur pour enfants comme Saint-Ogan. Duborgel soutient pour sa part qu'une légitimation utilitaire pose problème et est en réalité dans la continuité des processus d'exclusion et de contrôle du merveilleux. Il y a séparation entre un « bon » merveilleux pédagogique et un « mauvais » merveilleux non-pédagogique. Il faut attendre les années 1960-1970 pour que des créateurs pour la jeunesse et des pédagogues soutiennent un merveilleux purement littéraire, existant non pour son utilité pour l'enfant, mais par sa valeur esthétique³⁹.

³²Doc.8.

³³DUBORGEL (Bruno), *De l'iconoclasme scolaire à la culture des songes*, Toulouse, Privat, 1992, p.47

³⁴Doc.11.

³⁵Doc.5.

³⁶MACÉ (Jean), *op.cit.*, préface.

³⁷DUBORGEL, *op. cit.*.

³⁸BETTELHEIM (Bruno), *Psychoanalyse des contes de fées*, Robert Laffont, 1976.

³⁹La figure de François Ruy-Vidal marque ce tournant de la littérature enfantine.

A la décharge de Saint-Ogan, il pense et parle à une époque où le merveilleux pour enfants peut difficilement être pensé en dehors de sa dimension éducative. D'autres types de justification, plus esthétiques, n'apparaissant et ne se diffusant qu'après lui. Surtout, ses discours sont profondément nuancés par les créations mêmes d'Alain Saint-Ogan qui défendent indirectement les possibilités esthétiques du merveilleux. Doit-on alors minimiser l'influence des discours sur la création ? En partie oui, à considérer qu'il s'agit de positions et de manières conventionnelles de présenter le merveilleux qui appartiennent à son époque.

4.2 « Faire vivre un compromis » : modernisation des thèmes traditionnels et passage des anciens héros aux nouveaux

Face au discours assez conventionnel sur le merveilleux pédagogique, les dessins de Saint-Ogan laissent transparaître une ambition davantage esthétique, qui n'est d'ailleurs en rien incompatible avec une mission éducative. Nous ne nous situons plus ici dans les mécanismes permettant de penser le merveilleux pour l'enfance mais dans ceux qui permettent de créer un merveilleux pour l'enfance. A considérer les histoires dessinées et racontées par Saint-Ogan, une nouvelle raison se laisse entrevoir pour légitimer l'utilisation du merveilleux dans des récits pour enfants. Le merveilleux offre à un dessinateur la possibilité de s'appuyer sur une longue tradition de récits et contes merveilleux pour enfants, présente dès le XVII^e siècle. Ce genre littéraire offre un réservoir iconographique sans cesse renouvelé, y compris dans les années d'entre-deux-guerres. Saint-Ogan a su profiter de la tradition, tant littéraire qu'iconographique, qui assigne un certain nombre de récits merveilleux à l'enfance. Cette raison nouvelle est plus guidée par une recherche esthétique que par une recherche morale.

Toutefois, l'esthétique du merveilleux chez Saint-Ogan n'est pas un simple calque de la tradition ; elle possède son originalité propre, et cette originalité est amenée par la notion de « compromis » entre l'ancien et le moderne. Alain Saint-Ogan est conscient de cet aspect de son traitement du merveilleux et l'expose lui-même ainsi :

« J'ai toujours essayé de faire vivre un « compromis » entre ce que j'appelais tout à l'heure les vieilles formules éternelles et les nouvelles formes du progrès, et de cette alliance sont nés la plupart de mes types et presque toutes ces histoires que j'ai composées. »⁴⁰

La dynamique créative de Saint-Ogan est toute entière contenue dans cette phrase : l'utilisation de référents traditionnels, mais traités sur un mode neuf qui prend en compte à la fois la nature scientifique et rationnelle de l'époque et l'évolution du goût de son lectorat. Dans ses discours, Saint-Ogan adopte une posture de passeur entre deux époques. Bien souvent, il modifie davantage le sens des classiques du conte de fées que peut le faire Walt Disney dans ses dessins animés.

Trois étapes président à ce processus de modernisation de l'image du merveilleux et à la confrontation avec la tradition. Nous les détaillerons ici une à une. La fréquence, dans ses oeuvres, des références aux classiques du merveilleux pour l'enfance révèle sa perception du genre littéraire comme vaste réservoir iconographique, sans réelle hiérarchisation des sources. A travers ses discours se lit une réflexion sur les rapports entre le genre du merveilleux et la modernité qui passe par cette notion de « compromis ». Enfin, nous verrons comment se concrétise, par l'image, la modernisation du merveilleux littéraire et des « anciens héros ». Saint-Ogan se saisit d'oeuvres qu'il replace dans une temporalité contemporaine, interrogeant de cette manière leur rapport à la modernité, souvent sur le mode comique.

4.2.1 Le merveilleux comme réservoir littéraire et iconographique d'images pour l'enfance

Si l'on se penche sur la production d'Alain Saint-Ogan, la richesse de la fantaisie dans la fiction merveilleuse met en doute l'idée d'un merveilleux purement utilitaire, ou du moins la nuance ; Saint-Ogan prend aussi plaisir à divertir son public enfantin, même s'il réserve pour les discours des arguments plus convenus. Le divertissement, cela est certain, n'est pas incompatible avec la pédagogie. Dans le même temps, la diversité des sources qu'il va chercher et qu'il mêle les unes aux autres montre bien une tentative d'élargissement du merveilleux littéraire initial qui n'est pas, chez Saint-Ogan, restreint aux codes narratifs et aux règles thématiques du conte de fées traditionnel. Toutes ensemble, ces références

⁴⁰Doc.5.

composent un univers culturel enfantin étendu dont Saint-Ogan se sert constamment pour donner matière à ses récits.

Les références au merveilleux dans la production de Saint-Ogan

Avant d'évoquer plus en détail les références du merveilleux chez Saint-Ogan, il est nécessaire de s'arrêter quelques instants sur la place du merveilleux dans la totalité de son oeuvre pour enfant, afin de prendre la mesure exacte des analyses qui vont suivre. Le merveilleux est certes très présent, mais il n'est pas le genre privilégié par Saint-Ogan, ce genre étant, s'il fallait en donner un, l'humour, dénominateur commun de toute sa production, pour adulte comme pour enfant. De nombreuses séries illustrées de Saint-Ogan ne ressortissent au merveilleux, ou du moins n'en ressortissent qu'épisodiquement. C'est tout particulièrement le cas de ses séries les plus populaires : *Zig et Puce*, *M. Poche* et *Prosper l'ours*, même si pour ce dernier il est difficile de l'attribuer à un genre plus qu'à un autre. Dans ses séries dominant soit l'humour du quotidien, soit l'aventure dans un univers contemporain. A première vue, donc, le merveilleux n'intervient que dans des séries ayant eu une postérité éditoriale moindre, comme *Mitou et Toti* et *Trac et Boum* ou, plus obscur encore, *Toui-Toui*, *Nizette et Jobinet* et *Dani et Martinette*, ce qui tendrait à en minimiser l'importance. Mais, en analysant la place du merveilleux dans la totalité de l'oeuvre de Saint-Ogan, deux observations viennent confirmer l'importance de la question.

La première observation est d'ordre chronologique. Il est pertinent d'opposer trois moments dans la production de Saint-Ogan. Un premier moment se caractérise par le succès de *Zig et Puce* dans les années 1925-1929, et le merveilleux est alors complètement absent de l'imaginaire graphique du dessinateur. Puis, de 1929 à 1937 cohabitent des séries dans un univers contemporain et des séries merveilleuses, principalement *Mitou et Toti*. Enfin, à partir de 1937 et jusqu'aux années 1950, le merveilleux conquiert très largement la production de Saint-Ogan pour les enfants. La plupart des séries durables créées pendant ou après la guerre (*Trac et Boum*, *Nizette et Jobinet*, *Dani et Martinette*) font systématiquement intervenir des éléments surnaturels. Il est clair que, dans l'imaginaire de Saint-Ogan, le merveilleux gagne progressivement du terrain jusqu'à devenir la norme.

La seconde observation, qui ne fait en réalité que confirmer la première, tient au caractère envahissant du merveilleux à partir de la fin des années 1930. « L'invasion » se traduit par l'apparition d'intrigues relevant du merveilleux dans les séries qui en étaient jusque là éloignées. Le cas se rencontre d'une part avec *Prosper l'ours* : si à ses débuts la série est, outre l'intervention d'animaux anthropomorphisés, une parodie de la société humaine contemporaine, elle dévie dans le registre du merveilleux, tout particulièrement après la guerre dans sa seconde publication dans *Ce Matin-Le Pays*. Mais le cas le plus remarquable est celui de *Zig et Puce*. Jusqu'en 1935, la série évite sagement tout élément surnaturel. Puis, après la grande fresque d'anticipation de *Zig et Puce au XXI^e siècle*, dernière grande aventure à paraître dans *Dimanche-Illustré*, les deux héros se retrouvent de plus en plus souvent dans des situations extraordinaires, avec une nette préférence pour le merveilleux scientifique qui permet de ne pas complètement perdre l'ancrage avec la réalité. Dès lors, Zig et Puce, qui s'étaient jusque là contents de parcourir le monde, atterissent sur Vénus, visitent en rêve les Enfers et le Paradis, rencontrent quantité de savants fous, découvrent le capitaine Nemo et l'Atlantide et chassent des animaux antédiluviens. Un virage significatif pour la principale série d'Alain Saint-Ogan.

Typologie du merveilleux chez Saint-Ogan

A partir du dossier iconographique en annexe⁴¹, nous sommes parvenu à distinguer les différents types de sources sollicitées par Saint-Ogan lorsqu'il situe ses récits dans le genre du merveilleux. Quatre types ressortent tout particulièrement et peuvent permettre de comprendre les différentes traditions auxquelles se rattache Saint-Ogan. L'analyse précise dévoile toute la diversité de ses sources. Il est intéressant de constater que, dans de nombreux cas, il sort de la littérature pour enfants pour utiliser des références destinées à un public adulte.

1. **Les sources issues de la tradition des contes de fées** : type de source qui, par sa tradition, est le plus riche, et donc abondamment utilisé par Saint-Ogan. La tradition française du conte de fées est extrêmement solide depuis Perrault et très largement passée dans le répertoire de la littérature pour enfants au cours du XIX^e siècle. Son rôle de « réservoir » de références est évident : Saint-Ogan y fait souvent appel sur le mode de l'énumération. Ainsi lorsque Mitou et Toti arrivent au pays des

⁴¹Se référer à l'annexe « Sources du merveilleux chez Saint-Ogan ».

contes, ils rencontrent un cortège de personnages issus des *Contes* de Perrault : Le Petit Poucet, le chat botté, Barbe-Bleue, la Belle au Bois Dormant, Cendrillon, Riquet à la Houppe, la fée Carabosse et même Truitonne, personnage du conte *L'oiseau bleu* de Madame d'Aulnoy, attribué à tort à Charles Perrault⁴². Mais au-delà de la simple citation littéraire, l'univers des contes de fées est sollicité de deux autres manières : en tant que réservoir iconographique d'images propres à la fiction pour l'enfant et en tant qu'espace reconnaissable par quelques caractéristiques. Dans le premier cas, Saint-Ogan peut s'appuyer sur une riche tradition iconographique qui, au cours du XIX^e siècle, a fixé certains modes de représentation. Prenons deux exemples d'emprunts iconographiques chez Saint-Ogan. Tout d'abord un emprunt direct avec citation : l'ogre du Petit Poucet intervient dans *Caddy-Caddy* et Saint-Ogan s'appuie pour illustrer la scène sur des modes de représentation classique : légère contre-plongée, habit pseudo-médiévaux, chapeau à large bord, barbe sale. La botte, tout particulièrement, est mis en avant comme symbole essentiel du conte⁴³. Puis, Saint-Ogan emprunte aussi à l'imagerie du conte lorsqu'il représente, à plusieurs reprises, ses héros perdus dans la forêt ainsi rendue effrayante, à la manière de Gustave Doré dans son illustration des *Contes* en 1862. Dans le premier cas, il rejoue graphiquement les jeux de lumière effrayant et dans le second la composition centrée sur les petits héros⁴⁴. Enfin, Saint-Ogan utilise aussi le merveilleux féérique comme simple décor, sans citation précise, en se basant sur des caractéristiques communes à tout conte de fées : un roi et une reine, des fées, des magiciens et des lutins, l'omniprésence de la magie ; y compris dans ses aspects maléfiques : sorcières, fantômes. C'est le cas dans *Trac et Boum* et *Toui-Toui* dont les héros viennent justement du pays des fées. *Trac et Boum*, arrivés chez les revenants, rencontrent des classiques du merveilleux horrifique : chauve-souris vampire, spectre-chevalier, feux follets, château hanté⁴⁵. Il ne fait là, en réalité, que poursuivre une tradition d'interprétation libre des contes de fées qui, depuis le milieu du XIX^e, autorise un certain irrespect de la tradition issue de Perrault. Continuations, variations, mais aussi, dans le cas qui nous occupe, accumulations font partie des règles nouvelles d'appropriation par les créateurs de l'imaginaire des contes de fées⁴⁶.

2. Les sources issues de la mythologie, du folklore et des religions. Si, par leur contenu, ces sources sont proches du merveilleux féérique, elles diffèrent par leur origine. Nous avons distingué ici les références à la mythologie, au folklore et à la religion chrétienne, c'est-à-dire à des sources qui ne sont pas des fictions littéraires mais plutôt des mythes et des légendes transmises autant par une tradition orale que par une tradition écrite. Il est donc plus difficile de retracer une source littéraire originelle, et tout particulièrement d'une tradition pour enfants. Trois sources sont principalement invoquées et utilisées par Saint-Ogan en tant que référence directe, soit par la visite d'un lieu, soit par la rencontre avec un personnage. L'une de ces trois sources est plus anecdotique : les thèmes folkloriques et régionalistes qui n'apparaissent que dans deux histoires de *Mitou et Toti* parues dans *Cadet-Revue*. Nous ne nous attarderons pas sur cette source. En revanche, les deux autres constituent bien le fond légendaire de la tradition occidentale : les thèmes chrétiens et les thèmes de la mythologie gréco-romaine. La tradition chrétienne apparaît dans la fréquente visite que les héros de Saint-Ogan font dans trois espaces symboliques : l'Enfer, le Paradis céleste et le Paradis terrestre. Dans le cas de l'Enfer des bêtes dans lequel est emmené Prosper, on retrouve des signes visuels de l'Enfer chrétien : les démons cornus, le bouc représentant Satan, la fumée, les châtiments⁴⁷. À l'inverse, l'arrivée des héros dans le Paradis Terrestre est pour eux l'occasion de rencontrer Adam, Eve et les animaux de la création⁴⁸. Toutefois, l'aspect sacré de la ressource utilisée n'est pas mise en avant. Saint-Ogan évacue toute dimension sacrée au profit du seul enjeu narratif. Le péché originel, déclenchant l'alarme du Paradis, devient une péripétie de plus dans le voyage des deux héros et ne possède aucun sens pédagogique ou moralisant.

3. La tradition du merveilleux animalier. Nous avons choisi de rapprocher le genre littéraire de la « fable animalière » de celui du merveilleux, même si leur proximité est discutable. Le point commun qui nous a semblé décisif ici est que la fable animalière immerge le héros, et par là le lecteur, dans un

⁴²Voir fig.15.

⁴³Voir fig.44.

⁴⁴Voir fig.45.

⁴⁵Voir fig.30.

⁴⁶RENONCIAT (Annie) « Suites, fantaisies et variations sur les contes de Perrault dans l'imagerie ». *Romantisme*, 78, 1992, p.103-125.

⁴⁷Voir fig.26.

⁴⁸Voir fig.35.

univers autre peuplé uniquement d'animaux anthropomorphisés. L'autre difficulté est que la tradition de la fable animalière pour enfants est relativement récente au moment où Saint-Ogan se consacre à ce genre, d'abord en 1932 dans un long chapitre de *Mitou et Toti* qui pourrait s'intituler « la guerre chez les animaux »⁴⁹, puis de façon plus évidente dans la série *Prosper l'ours* publiée dans *Le Matin* à partir de 1933 et déclinée chez Hachette en sept albums, de 1933 à 1939. Que peut-on dire de cette tradition ? Si l'on excepte le rattachement des *Fables* de La Fontaine à la littérature enfantine, l'idée d'utiliser des animaux anthropomorphisés dans la littérature pour enfant remonte principalement aux premières décennies du xx^e siècle.⁵⁰ D'abord présente en Angleterre chez Béatrix Potter (*Peter Rabbit*, 1902) et Kenneth Grahame (*The wind in the willows*, 1908), elle se développe en France surtout dans l'entre-deux-guerres, dans les oeuvres de Félix Lorioux (*L'arche de Noé*, Hachette, 1934) et de Jean de Brunhoff (*Babar*, Hachette, 1931)⁵¹. Mais l'utilisation que fait Saint-Ogan de la fable animalière est tout à fait différente des ces sources littéraires et graphiques et relève plutôt d'un croisement entre deux traditions : celle, française, de l'illustration satirique mettant en scène des animaux et celle, française et américaine, de l'animal-héros d'histoires comiques pour l'enfance. Trois sources méritent d'être déclinées comme ayant pu inspirer Saint-Ogan. Le caricaturiste J.J. Grandville est le fondateur du genre de l'hybridation graphique entre humains et animaux, et son influence doit d'autant plus être soulignée que Saint-Ogan, dessinateur humoriste de formation, a toutes les chances de connaître cet illustre aîné. Le mérite de Grandville n'est pas tant d'avoir repris un procédé comique somme toute traditionnel dans l'art de la caricature que de l'avoir systématisé et développé en multipliant les techniques d'hybridation graphique⁵². Il rencontre un très grand succès avec son recueil *Les Métamorphoses du Jour* en 1829 dans lequel il décline les métiers et les types sociaux au moyen d'humain à tête d'animaux. Il reprend ce principe en 1840-1842, dans les *Scènes de la vie privée et publique des animaux*, édité par Hetzel, où l'on retrouve justement l'idée de remplacer les hommes dans leur vie contemporaine par des figures animales. Le *Prosper* de Saint-Ogan se rattache tout autant à cette tradition adulte lancée par Grandville qu'à la tradition enfantine de l'animal-enfant dans la mesure où elle emprunte des traits à la satire de moeurs. Il est à noter que l'oeuvre de Grandville connaît une diffusion auprès du jeune public dès 1850, notamment via l'imagerie populaire⁵³. Plus proche de lui et à la charnière entre le monde de l'adulte et le monde de l'enfant se trouve Benjamin Rabier, l'un des modèles de Saint-Ogan⁵⁴. Il utilise lui aussi abondamment la fable animalière soit dans des dessins d'humour pour adultes (dans le *Pêle-Mêle*, notamment, mais surtout dans sa propre revue *Histoire comique et naturelle des animaux* dont 31 numéros paraissent en 1907-1908⁵⁵, soit dans des séries pour enfants (la plus connue étant la série *Gédéon*⁵⁶. Source évidente et avouée de Saint-Ogan, l'univers de Rabier diffère toutefois de l'univers de Prosper par son degré moins élevé d'anthropomorphisation des figures animales. Il est pourtant net que les deux dessinateurs ont en commun de parodier la société humaine au moyen d'animaux. Enfin, il serait faux d'occulter le fait que d'importantes figures animales anthropomorphisées surgissent dans l'univers enfantin des années 1930 : Hachette publie des albums des héros américains Félix le chat de Pat Sullivan et Mickey Mouse de Walt Disney, bien souvent dessiné par des dessinateurs français (ainsi, Lorioux est le principal dessinateur de *Mickey* pour Hachette au début des années 1930). La coïncidence des dates peut laisser penser que Saint-Ogan s'engouffre dans un secteur porteur nouveau de l'univers enfantin dont les origines sont surtout graphiques, et non plus littéraires.

⁴⁹Voir fig.16.

⁵⁰PARMEGIANI, *op. cit.*, p.143. Il est toutefois nécessaire de nuancer cette affirmation : quelques exemples existent déjà au XIX^e siècle, mais le XX^e voit une nette amplification de ce motif.

⁵¹PARMEGIANI, *op. cit.*, p.146-148 ; l'auteur y explique comment l'animal abandonne son apparence bestiale pour devenir un attribut de l'univers de l'enfance : « C'est à travers la figure de Peter Rabbit (1902) que la bête devient, au début du XX^e siècle, le véritable substitut symbolique du corps de l'enfant. », et de conclure plus loin : « Désormais, une route royale s'ouvre à la bête, et la représentation zoomorphe déferle sur l'imagerie animale ».

⁵²RENONCIAT (Annie), *La vie et l'oeuvre de JJ Grandville*, Courbevoie, ACR-Edition Vilo, 1985.

⁵³*Grandville, les métamorphoses du jour*, Les presses du réel, 2003.

⁵⁴Les points communs entre les carrières respectives de Rabier (1864-1939) et de Saint-Ogan sont nombreuses et étonnantes. L'admiration de Saint-Ogan pour celui qui, dit-il l'a encouragé à continuer dans le dessin, est connue. Mais comme Rabier, Saint-Ogan mène une importante carrière de dessinateur humoriste avant de se consacrer au dessin pour enfant. Comme Rabier, il ne sort jamais du registre de l'humour. Comme Rabier, il diversifie sa production aux romans illustrés, au théâtre, au cinéma, à la publicité. Comme Rabier, il devient l'un des dessinateurs attitrés de la marque La Vache qui Rit. Les similitudes s'arrêtent quand il s'agit de style : à l'expressivité caricaturale de Rabier s'oppose le trait synthétique de Saint-Ogan. Mais les premières histoires animalières pour enfants de Saint-Ogan sont très marquées par Rabier, et il serait faux de dire que le célèbre dessinateur de *Gédéon* n'a pas profondément influencé notre Saint-Ogan.

⁵⁵*Benjamin Rabier illustré*, Tallandier, 2003.

⁵⁶Seize albums parus chez Garnier de 1923 à 1939.

4. **Les sources du merveilleux scientifique.** Après le merveilleux féérique, le merveilleux scientifique est le second univers de prédilection de Saint-Ogan et son second corpus de sources. Si *Zig et Puce* est la principale série où il se manifeste, les histoires plus courtes *Mitou et Toti à travers les âges*, *Le Rayon mystérieux*, *Dani et Martinette* viennent compléter le répertoire. Ce merveilleux scientifique pose d'autres problèmes et sera plus amplement étudié par la suite dans ses rapports avec la science-fiction. Nous noterons ici, en nous basant sur le document donné en annexe deux points importants à ce stade de la réflexion. D'une part le merveilleux scientifique permet à Saint-Ogan de sortir de la seule tradition pour enfants, représentées par Verne, pour se tourner vers des références de la littérature de science-fiction adulte : H.G. Wells, J.H. Rosny aîné, Pierre Benoît, Maurice Renard. D'autre part le traitement du merveilleux scientifique est extrêmement proche de celui du merveilleux féérique : il se décompose également en trois degrés d'emprunts (référence directe, emprunt scénaristique, emploi de motifs) et devient souvent chez Saint-Ogan un décor à son histoire, à la manière du « pays des fées ».

Fusion et confusion : l'absence de hiérarchisation des sources

Ce qui frappe d'emblée dans ce panorama, c'est la manière qu'a Saint-Ogan de mélanger les différentes catégories de merveilleux pour les mettre sur un pied d'égalité. Il casse la hiérarchie et la chronologie des genres en utilisant aussi bien la vieille tradition des contes de fées que le merveilleux scientifique de la fin du XIX^e siècle et la fable animalière. Alain Saint-Ogan est un adaptateur capable d'intégrer des éléments venus de sources tout à fait différentes, par la forme comme par le fond et même par le mode de transmission, et de les transformer pour aboutir au même type de récit merveilleux mêlant évasion et humour au service de l'enfance. Reprenons le cas de l'album *Mitou et Toti*. Les deux héros se déplacent d'un univers magique à l'autre, changeant régulièrement de point d'ancrage. Sur les vingt-huit chapitres sont invoquées un grand nombre de références : pays des animaux, sept péchés capitaux, mythologie gréco-romaine, contes de fées, pays des jouets... L'univers magique de *Mitou et Toti* fonctionne comme un seul grand et même univers combinant différents éléments surnaturels. Si le merveilleux est référentiel chez Saint-Ogan, se rattachant à une culture commune, il est aussi décontextualisé. Récits bibliques et contes de fées sont traités de la même manière.

Une preuve de cette décontextualisation est la fusion que Saint-Ogan opère parfois entre deux sources qui appartiennent à deux domaines distincts. L'image favorise alors une fusion iconographique. L'une des plus marquantes est la représentation de l'Enfer qui varie fortement : tantôt Enfer chrétien, tantôt Enfer gréco-romain, il est parfois les deux à la fois, comme l'Enfer des bêtes de *Prosper*⁵⁷. Diable et châtiments relèvent des représentations chrétiennes, mais la présence de Cerbère, le chien à trois têtes, fait varier la source. Autre exemple de fusion : celle qu'il opère à plusieurs reprises entre l'iconographie du cyclope mythologique et celui de l'ogre des contes de fées. Boum manque de se faire manger par Cyclopette, la fille du cyclope⁵⁸.

Le statut du merveilleux littéraire est assez ambigu chez Saint-Ogan dans la mesure où il est avant tout référence servant de décor à un récit à rebondissements. Intervient ici la notion de voyage merveilleux, d'emploi courant dans la littérature pour enfants où le héros est transporté d'espace merveilleux en espace merveilleux, à la manière du Gulliver de Swift. Toujours dans *Mitou et Toti*, cet usage du merveilleux est particulièrement flagrant : les deux personnages passent d'un pays magique à l'autre sans que chacun de ces pays soit particulièrement développé (à l'exception notable du pays des animaux) puisqu'un événement inopiné les pousse toujours à quitter le pays dans lequel ils se trouvent. Saint-Ogan ne ressent donc pas le besoin de créer son propre univers merveilleux mais plutôt de le composer d'après des modèles existants. Dans certains cas, l'interprétation laisse une grande place à l'imagination : ainsi, le pays des fées de Trac et Boum est un univers original ; dans d'autres cas, Saint-Ogan opère un innocent plagiat et s'inspire largement de récits existants, comme l'épisode de *Mitou et Toti* se déroulant chez les fées durant lequel la fée Carabosse vient jeter un sort à une princesse, comme dans *La Belle au bois dormant*. On pourrait, pour définir le merveilleux de Saint-Ogan, employer le terme de merveilleux d'évasion : la notion de pays merveilleux n'existe pas pour elle-même mais en ce qu'elle est décalage avec la réalité, le décalage provoquant chez le jeune lecteur tantôt le rire, tantôt le rêve.

Il reste à signaler que Saint-Ogan assume entièrement le fait que son inspiration en matière de

⁵⁷Voir fig.26.

⁵⁸Voir fig.31.

merveilleux vient d'un vaste réservoir qu'il identifie comme appartenant à la culture enfantine. On peut déceler une double lecture visant à créer avec le jeune lecteur un lien à travers la référence évoquée, comme un clin d'oeil à sa culture personnelle. Il y aurait ainsi une première lecture adressée au lecteur « qui sait », capable d'identifier la référence littéraire et une deuxième destinée au lecteur « qui apprend » et enrichit sa culture. Deux exemples viennent confirmer l'idée d'un lien créé par Saint-Ogan avec ses lecteurs. Dans l'épisode cité précédemment qui voit intervenir la fée Carabosse dans *Mitou et Toti*, la Belle au Bois Dormant déclare en voyant agir la méchante marraine : « C'est bien ce que je disais... ça recommence comme pour moi. ». Plusieurs années plus tard, lorsqu'il dessine en 1954 une dernière aventure de *Zig et Puce* dans *Pierrot*, il utilise le même procédé de référence directe. Zig, Puce, Alfred et le professeur Médor découvrent en Afrique un peuple souterrain et font la connaissance du capitaine Nemo⁵⁹. Zig identifie tout de suite l'histoire dans laquelle ils ont été « propulsés » : « le capitaine Nemo, le héros du livre de Jules Verne 20 000 lieues sous les mers ». Le soin pris à présenter ses sources, le procédé récurrent de l'énumération nous incite à voir là une possible dimension pédagogique donnée au merveilleux. Présenter tous les personnages de Perrault ou tous les dieux et mortels de la mythologie grecque à Mitou et Toti, c'est aussi une manière de les présenter au lecteur. De même, faire voyager ses personnages dans le temps, outre l'extraordinaire du procédé, permet de faire réviser au lecteur son histoire de France⁶⁰. Donner ainsi un rôle pédagogique à la référence au conte de fées rappelle largement ce que Marc Soriano appelle « la fonction de l'imaginaire »⁶¹. Perrault, en son temps, rationalise les contes issus de la tradition orale : il porte sur eux, par la mise par écrit, un regard distant sur les superstitions du temps jadis, désormais réduites à l'état de « reliques ». Il y a chez Saint-Ogan la même volonté de mettre en perspective le merveilleux au sein du monde moderne, d'identifier clairement les contes comme des contes, et, par un traitement sur le mode parodique, de les mettre à distance, figée dans leur temps ancien.

4.2.2 La notion de « compromis »

Saint-Ogan s'empare ensuite de ces références variées pour les tordre à sa manière. C'est cette fois à travers ses discours que l'on peut comprendre comment fonctionne et se justifie la modernisation des thèmes merveilleux. Il utilise le terme de « compromis » pour définir son objectif en tant que dessinateur pour enfant. Contrairement à d'autres thématiques que nous avons pu traiter précédemment, ce terme n'est pas récurrent. Toutefois, il nous est apparu comme une très juste interprétation de l'art de Saint-Ogan dont la production se développe à un moment où l'univers culturel enfantin connaît une importante mutation de son répertoire, des héros littéraires aux héros de l'image.

Quelle modernité ?

Nous avons vu comment Alain Saint-Ogan, par ses activités d'ami de l'enfance, participe au renouvellement du divertissement enfantin dans les années 1930. Il montre ainsi qu'il a pleinement conscience de l'évolution de la culture enfantine. Il s'avère en effet que cette culture connaît d'importantes mutations depuis le début du siècle qui vont culminer au moment même où Saint-Ogan est au plus fort de sa production. Ces mutations sont de deux ordres : par de nouveaux médias et par de nouveaux contenus.

L'émergence des nouveaux médias, c'est l'intrusion de spectacles et médias de masse dans le quotidien des enfants. Presse, radio, mais aussi cinéma, théâtre, fêtes provoquent une diversification et en même temps une modernisation des moyens de divertissement.

Les premières décennies du XX^e siècle sont également marquées par les derniers sursauts de la croyance au progrès. Si, dans les milieux scientifiques, techniques et philosophiques, l'idée de modernité commence à être remise en cause, la pénétration du progrès dans le quotidien des français et donc des enfants est effective. Le progrès est une valeur dominante. La concrétisation de la science se lit dans des objets du quotidien comme la T.S.F., qui se diffuse dans les foyers français à partir de 1930, mais aussi

⁵⁹Voir fig.12.

⁶⁰Cette attitude, une autre manière de justifier le genre du merveilleux, peut être rapprochée d'une analyse de Mary Lahy-Hollebecque sur l'utilité des contes de fées dans son ouvrage *Les Charmeurs d'enfants* paru en 1928 (p.28) : « Les adolescents devraient être mis à même d'utiliser les données [des contes de fées] pour les rapprocher de leurs connaissances historiques. Le monde soudain gagnerait pour eux en étendue ; ils s'apercevraient que rien n'est simple, que tout contient l'explication fragmentaire de l'histoire des hommes, et que collectionner (sic) des contes populaires, loin d'être un jeu, est un moyen d'établir et d'étendre cette science toute moderne qui constitue une partie de l'ethnographie, et que l'on nomme « le folklore » ».

⁶¹SORIANO (Marc), *op. cit.*, p.473.

dans des inventions plus impressionnantes comme l'aviation. L'exposition universelle de 1937 constitue un dernier sursaut de la croyance au progrès avant que la Seconde guerre mondiale n'apporte d'autres questionnements.

Mais la mutation qui nous intéresse le plus tient au contenu de la culture enfantine. Progressivement, les goûts changent, en particulier après l'arrivée des illustrés d'abord français au début du siècle (*Les Belles Images, L'Epatant, La Semaine de Suzette*) puis publiant des bandes américaines à partir de 1934 (*Robinson, Le Journal de Mickey*). La tradition enfantine habitée par les contes de fées ou par les petites filles modèles de la comtesse de Ségur est désarçonnée, et ce d'autant plus que la magie n'a plus guère de sens à l'époque de la science triomphante. Les nouveaux héros qui arrivent font concurrence aux plus anciens. Quant à ceux venus d'Amérique, qu'il s'agisse de Félix le chat, de Mickey, de « Guy l'Eclair », de Tarzan ou de Bicot, ils proposent une autre sorte de modernité consistant en une évasion vers une culture autre, la culture américaine.

Les années 1930 se situent donc à un moment charnière où se pose la question de l'adaptation de la culture enfantine à la modernité. Le débat sera long et se poursuivra au-delà de la guerre.

Thèmes éternels et formes du progrès

Cette mise en contexte nous permet de mettre des réalités sur les mots de Saint-Ogan. Face à l'invasion de héros modernes, il se positionne clairement dans la voie du « compromis ». Elevé dans le respect de la culture classique, Saint-Ogan reste malgré tout un homme de son temps, sensible aux évolutions de la société. « Ce qui est aujourd'hui est aussi bien, sinon mieux que ce qui était, et si la jeunesse actuelle n'est pas sans défauts, la nôtre n'était pas parfaite non plus. »⁶². La croyance au progrès se lit chez Saint-Ogan dans les machines formidables inventées dans ses aventures, en particulier lorsqu'il fait voyager ses héros dans le futur.

Il tient lors d'une interview de Pierre Descaves pour *T.S.F. Programme* des propos qui le situent entre la tradition et la modernité.

« J'ai toujours essayé de faire vivre un compromis entre ce que j'appelais tout à l'heure les vieilles formules éternelles et les nouvelles formes du progrès. »⁶³

Les « formules éternelles » sont, entre autres, celles du merveilleux enfantin, des « thèmes éternels devant lesquels se reconnaît l'âme élémentaire des tout-petits ». Les formes du progrès désignent, dans le contexte de l'interview, la T.S.F., mais peut s'étendre à l'idée même de modernité. Saint-Ogan estime donc que, si modernisation il doit y avoir, elle ne doit pas pour autant remplacer les thèmes de l'enfance qui ont déjà fait leur preuve. Cette phrase prononcée dans un contexte précis est une excellente approche de l'usage du merveilleux par Saint-Ogan. Qu'il l'ait prononcé confirme une intention qui, même sans le discours, se lit déjà dans son oeuvre. En tant que créateur, il croit possible l'alliance de deux éléments contradictoires en apparence.

4.2.3 La nécessaire modernisation du merveilleux

Le répertoire traditionnel des contes de fées et de la littérature enfantine constitue une partie de ces « thèmes éternels ». La modernité se voit chez Saint-Ogan dans la manière d'utiliser ce répertoire. Il met au point un système proche de la parodie où le référentiel conventionnel est détourné, par l'image ou par la narration, dans le but de créer un effet de décalage comique. Il n'a pas de scrupules à vider de leur signification littéraire initiale les classiques de la littérature enfantine, ou de les transformer tantôt en simple décor, tantôt en élément comique. Le répertoire se retrouve alors rajeuni. Plus intéressante encore est sa manière de traiter frontalement le sujet de la modernisation des représentations traditionnelles ou de l'obsolescence des nouveaux héros. Il opère ainsi un détournement total du merveilleux qui, s'il se reconnaît encore comme référent visuel, n'est plus qu'un souvenir ambigu qui fusionne avec la réalité contemporaine de l'enfant lecteur.

La modernisation des contes de fées

Le premier procédé, le plus simple sans doute, consiste à moderniser les légendes anciennes en plaçant au sein de l'univers merveilleux des éléments appartenant au contemporain : T.S.F., aviation, presse,

⁶² JMS, *op. cit.*, p.247-248.

⁶³ Voir doc.5.

cinéma... Il y a alors une simple transposition qui passe généralement par le graphisme, les personnages référents étant alors redessinés pour trouver un équivalent moderne. Le procédé rapproche parfois les récits de Saint-Ogan de la parodie de contes de fées, flagrante dans une série comme *Trac et Boum* où la magie ne fait que provoquer des catastrophes au pays des fées comme chez les humains. Dans le cadre d'un récit pour enfant, ce procédé peut être vu comme un détournement de l'imagerie couramment liée au monde de l'enfance vers une modernité que l'enfant cotoie tous les jours. Nous présentons ici quelques exemples d'univers merveilleux modernisés par Saint-Ogan.

Le premier récit de *Mitou et Toti* met en scène, dans le chapitre 11, le « nouvel Olympe », des correspondances entre le monde des légendes gréco-romaines et la réalité contemporaine. Il décrit un Olympe qui s'est transformé face aux contraintes de la modernité. Les faunes sont devenus sergents de ville, Pégase a grossi par manque d'exercice, Vénus s'intéresse à Greta Garbo, Persée est membre de l'ADAH (Amicale des Anciens Héros)... Le nouvel Olympe est le royaume des dieux déchus. Les illustrations qui ornent le récit sont là pour montrer ses transformations. La représentation des faunes mêle ainsi les attributs traditionnels de l'être légendaire (pieds de boucs) et le mode de représentation humoristique des gendarmes contemporains (uniforme et moustache)⁶⁴.

Saint-Ogan consacre également le numéro de Noël 1934 de *Cadet-Revue* aux ateliers du Père Noël qui, pour l'occasion, connaissent eux aussi une incroyable modernisation. Les dessins humoristiques qui jalonnent le parcours à travers les ateliers fusionnent les références traditionnelles de Noël avec celle du monde industriel de l'entre-deux-guerres. Les chevaux de bois sont fabriqués à la chaîne, les dossiers des enfants sages sont conservés dans d'immenses centres d'archives, les verges pour enfants pas sages sont fabriquées dans une machine complexe, les expéditions vers le monde entier sont réalisées dans des voitures ailées. Dans ces dessins, la fusion entre deux univers contradictoires provoque l'humour. Le caractère merveilleux de l'univers du Père Noël est rappelé par quelques signes : l'omniprésence d'ailes sur les personnages et d'étoiles dans les décors⁶⁵.

Le pays des fées de *Trac et Boum* connaît le même type de modernisation. En apparence, il obéit aux codes de la représentation traditionnelle des mondes féériques, mais le détournement n'est jamais loin. C'est le cas dans la planche 55 intitulée « Effervescence » qui décrit en quatre saynètes courtes l'agitation de l'opinion publique au pays des fées⁶⁶. Les personnages sont vêtus dans un style pseudo-médiéval, et château et grandes prairies forment le décor. Telle est la représentation traditionnelle des univers de contes de fées. Mais Saint-Ogan cultive le détail anachronique en introduisant de case en case, dans ce pays merveilleux, des références à la réalité « humaine » contemporaine. Dans les cases 1 et 2, il introduit des pompiers et un hôpital, profitant d'ailleurs de la scène de l'extinction du feu pour insérer un gag : l'un des pompiers arrosant sans s'en rendre compte la foule des magiciens et des fées. La case 3 présente en frise une contestation politique à l'image de la société humaine : « C'est un scandale ! », « Nous exigerons des sanctions ». Quant aux cases 4 et 5, elles consistent en un habile retournement de la traditionnelle scène de la citrouille transformée en carrosse de Cendrillon. Là, le jeu de décalage comique sur les poncifs du conte de fées est manifeste. Autre page intéressante qui joue à merveille sur le décalage parodique : l'épisode 58 qui représente la fausse une d'un journal du pays des fées, *La flûte enchantée*. La mise en page et le ton employé dans l'article est à l'imitation des journaux contemporains, mais transposés dans le monde des fées. Dans cette page, Saint-Ogan en profite pour ironiser sur les journaux de son temps : photos ratées, témoins dont on ne voit pas le visage, jargon administratif des verdicts judiciaires. L'objet du gag est passé du pays des fées au monde moderne⁶⁷.

L'observation des univers modernisés décrits précédemment nous amène à conclure que le merveilleux de Saint-Ogan est un merveilleux factice, un merveilleux pour rire qui joue sur les codes du genre. L'interaction avec le quotidien contemporain, voire l'actualité est le moyen utilisé. D'où la scène de *Trac et Boum* où la fée Rutabaga profite de la punition infligée par la reine des fées (son nez produit sans interruption des chipolatas) pour ouvrir une épicerie ; la série étant publiée pendant l'Occupation, la scène est évocatrice dans le contexte de pénurie. C'est là que se situe l'inventivité de Saint-Ogan car la fusion entre deux univers l'oblige à des inventions graphiques : les faunes-agents de police ou les voitures ailées du Père Noël. Nous n'avons donné là que quelques exemples, mais d'autres univers

⁶⁴Voir fig.20. Sans rattacher de façon systématique et abusive l'oeuvre de Saint-Ogan à celle de Grandville, signalons toutefois que Grandville utilise lui aussi ce principe comique de la modernisation des figures mythologiques dans *Galerie mythologique*, publié chez Bulla à Paris en 1830.

⁶⁵Voir fig.40.

⁶⁶Voir fig.32.

⁶⁷Voir fig.33.

merveilleux de Saint-Ogan subissent le même traitement : les supplices modernisés de l'Enfer des bêtes dans Prosper l'ours, ou encore l'organisation politique de la société vénusienne si semblable à la nôtre dans *Le Rayon mystérieux*⁶⁸.

Obsolescence des anciens héros

Le Nouvel Olympe, les ateliers du Père Noël et le pays des fées subissent tous trois la contamination du progrès ; Saint-Ogan les présente comme contraints d'évoluer, de se conformer à la société humaine. Il traite sur le mode comique la problématique de l'adaptation d'une société au progrès. Mais il va encore plus loin lorsqu'il aborde dans l'intrigue même la question de la confrontation entre les anciens héros de l'enfance et le monde moderne. Le but est toujours de provoquer le rire mais, dans le contexte de la première moitié du xx^e siècle, le thème n'est pas anodin. Tout comme le Nouvel Olympe est le refuge de dieux abandonnés par les hommes, le monde des contes de fées est délaissé par une humanité positiviste qui ne croit plus en la magie.

Le séjour de Mitou et Toti au royaume des jouets traite de ce problème du renouvellement des héros. En effet, les deux enfants, en entrant au pays des jouets, font la connaissance du Père Noël. Un chef de train explique à ce dernier qu'il y a eu un changement ministériel :

- Comment, dit le Père Noël, je croyais que le ministère était conservateur. - Il vient d'être remanié... - Ce n'est donc plus Polichinelle qui est président du Conseil ? Demanda le Père Noël. Excusez-moi, je ne suis pas très au courant de la politique. - Père Noël, vous ne lisez pas les journaux : il y a maintenant un tas de personnages nouveaux : Mickey, Ric et Rac, Bécassine, Zig et Puce et Alfred et un gosse de Poulbot. Ils veulent tout réformer !⁶⁹.

La référence à la situation politique du moment est évidente : depuis la fin de la Grande Guerre, la France connaît une forte instabilité politique et une alternance constante entre la droite conservatrice et la gauche radicale qui remporte les élections de mai 1932. On ne peut savoir si Saint-Ogan suppose que les enfants ont connaissance de la politique ou s'il se contente ici d'un amusant clin d'oeil de dessinateur humoriste. Mais au-delà de la référence politique, c'est aussi l'allusion à une évolution réelle de la culture enfantine. Le vieux Polichinelle a perdu son influence auprès des enfants et l'arrivée de nouveaux héros est associée à une modernisation « réformatrice ».

Dans ses deux histoires se déroulant au pays des fées (*Toui-Toui* et *Trac et Boum*), Saint-Ogan s'amuse cette fois de l'incompatibilité de la magie dans le monde moderne. Dans *Toui-Toui*, l'intrigue, plus courte et plus simple, est expliquée dès la première case par une fée : « Mes soeurs les fées, messieurs les magiciens, les hommes nous oublient de plus en plus. Nous devons réagir ! Je propose que notre collègue le docte Merlon parte pour la Terre où il organisera une série de conférences en faveur de notre cause. ». Dès lors, l'inadéquation de la magie dans le monde moderne est prétexte à de nombreux gags. Dans une autre case, les habits des deux héros sont en décalage complet avec le monde moderne, et ce décalage fonde l'effet comique⁷⁰. Les objets magiques provoquent tous des catastrophes et Toui-Toui et Merlon en déduisent dans la dernière planche que « les en talismans ne valent rien dans la vie moderne ».

Le procédé de décalage comique de *Toui-Toui* est repris dans *Trac et Boum*. Le processus narratif du conte est d'ailleurs remplacé par celui du gag feuilletonesque en une planche typique de la presse humoristique. Les premières planches de *Trac et Boum* reprennent exactement les gags de *Toui-Toui* où des objets magiques provoquent des catastrophes. Prenons en exemple la planche 6, « Le tapis volant », où un gendarme zélé déclenche par erreur le pouvoir du tapis⁷¹. Puis, l'arrivée de la fée Rutabaga permet de poursuivre sur d'autres gags utilisant le même ressort de l'inutilité de la magie. Dès lors, les aventures des deux lutins, basées sur des références liées au patrimoine des contes de fées, sont transformées en une série humoristique se déroulant à notre époque.

La thématique de la modernisation du patrimoine enfantine est presque une obsession de Saint-Ogan. Mais il convient de lui donner la bonne mesure. Il ne faut pas chercher chez Saint-Ogan de critique ni

⁶⁸ Voir fig.28, où les dirigeants vénusiens préparent l'opinion publique à la guerre. Une allusion à la situation européenne et particulièrement allemande ?

⁶⁹ Voir fig.18.

⁷⁰ Voir fig.27.

⁷¹ Voir fig.34.

même d'analyse ; juste une observation amusée dont il se sert, une fois de plus, dans un but comique. C'est bien cet objectif principal, l'humour, qui préside au déroulement des aventures chez Saint-Ogan, et au processus de détournement. Un processus comique simple basé sur le décalage que Saint-Ogan pratique depuis le début de sa carrière de dessinateur-humoriste. Sans doute voit-on ici le décalage entre les discours aux journalistes, vantant les mérites pédagogiques de l'image et la prédominance de l'humour dans la production. Autre remarque : ces séries s'adressent à la base à des enfants, même si certaines allusions ne peuvent être comprises, au second degré, que par des adultes. C'est avant tout dans le contexte de la culture enfantine et de son évolution qu'il faut les comprendre et les analyser. Elles se présentent ainsi comme une alternative moderne cherchant un compromis entre les vieux thèmes et les nouveaux héros.

Les voies de la modernisation : l'image et l'humour

Deux caractéristiques du travail de Saint-Ogan favorisent voire accélèrent le processus de modernisation : l'image et l'humour. En ces années 1920-1930, la culture enfantine se trouve profondément marquée par le triomphe de l'image et de l'humour. Triomphe de l'image déjà bien entamé au XIX^e siècle mais qui, avec l'arrivée massive des illustrés, oppose à la culture écrite un univers de l'image avec ses propres héros. Triomphe de l'humour aussi, comme langage permettant de s'adresser à l'enfant en en faisant un complice de l'histoire.

Saint-Ogan s'inscrit dans une tendance très nette des années 1920-1940 à la modernisation humoristique des contes merveilleux. L'illustration canonique de nombreux contes se renouvelle et les expériences de Saint-Ogan peuvent être mises en rapport avec d'autres travaux de ses collègues dessinateurs pour la jeunesse. Il existe en France une veine solide de l'illustration à tendance humoristique⁷². Ses représentants dans les années qui nous occupent sont Félix Lorioux et Henry Morin dont les dessins⁷³ dépassent le simple statut d'illustration par la force comique qu'ils dégagent. Après la seconde guerre mondiale, un autre auteur se consacre particulièrement à la modernisation de l'iconographie des contes merveilleux : Edmond-François Calvo. Pour l'éditeur Général Publicité, il met en images quelques contes, lui aussi sous l'angle de l'humour, après la seconde guerre mondiale. Distinguons la démarche de Saint-Ogan : il ne réécrit pas les contes, il les utilise dans des intrigues renouvelées.

4.3 La cohabitation difficile entre merveilleux et science-fiction

La science-fiction est, au moins depuis Jules Verne, considérée comme une composante possible de la littérature enfantine. A ce titre, nous l'avons envisagé dans notre déclinaison des thèmes du merveilleux utilisés chez Saint-Ogan. Sa définition, dans la première moitié du XX^e siècle, n'est pas encore très nette : merveilleux scientifique, récit d'anticipation, science-fiction, sont des termes utilisés pour désigner un genre déjà varié, en Europe comme aux Etats-Unis. Le premier de ces termes suggère d'ailleurs une certaine proximité avec le merveilleux littéraire ; la science-fiction répond en effet aux deux temps de la définition : description d'un monde autre et acceptation des lois propres à ce monde par les protagonistes. La science-fiction est aussi le genre par excellence de la modernité, voire d'une modernité triomphante chez Verne.

Alain Saint-Ogan, fidèle à son idée d'intégrer la modernité dans la culture enfantine, est loin d'être hostile à ce genre et certains de ses récits en relèvent. Toutefois, il entretient un rapport ambigu avec la science-fiction comme si ce genre, en partie étranger à son propre univers, le fascinait et le gênait à la fois. On trouve ainsi une contradiction évidente entre des discours opposés à la science-fiction et des récits pleinement intégrés dans le genre. La chronologie des discours explique en partie cette ambiguïté. On peut en effet distinguer deux phases, avant et après 1945. La charnière correspondant une fois de plus à l'introduction de Saint-Ogan, président du S.D.J.E., dans les débats sur la démoralisation de la jeunesse. L'attitude de Saint-Ogan est alors un excellent révélateur du statut de la littérature de science-fiction dans la culture européenne dans les années 1920-1950, alors que coexiste le poids de la tradition européenne face à l'évolution propre au continent américain.

⁷²PICAUD (Carine), « L'illustration du conte de fées : enjeux d'images, visions d'imagers » dans *Il était une fois...*, *op.cit.*, p.160-161.

⁷³Henry Morin illustre *Le Petit Poucet* en 1920 ; Félix Lorioux illustre les *Contes des Mille et une nuits* en 1915, *Le Chat botté* en 1920, les *Contes* de Perrault en 1926.

Avant 1945, Saint-Ogan parle assez peu de la science-fiction mais l'intègre complètement à son merveilleux. Cette démarche s'inscrit dans un double contexte : celui, propre à Saint-Ogan, de la recherche du compromis et de l'intégration de la modernité, et celui, plus général, de la réaction face à l'arrivée d'une littérature américaine de science-fiction, écrite ou dessinée, dans l'orbite française. Il se sert d'un genre incarnant pleinement la modernité et le rend compatible à son propre univers merveilleux. Il n'y a alors pas de contradiction entre merveilleux et science-fiction. Après 1945, le ton change : il revient à plusieurs reprises dans ses discours sur la notion de science-fiction envers laquelle il dit avoir ses réserves. Le contexte de la concurrence américaine lui tient alors à cœur et il développe tout un argumentaire contre la science-fiction. Le compromis semble brisé lorsqu'il affirme la supériorité du récit magique sur le récit de science-fiction.

4.3.1 Saint-Ogan face au développement d'un genre moderne

La science-fiction : un genre littéraire aux traditions françaises

L'histoire traditionnelle de la science-fiction comporte généralement deux temps. Il y a d'abord les pionniers ou « conjecteurs rationnels »⁷⁴ du XIX^e siècle qui posent les bases d'un genre : Jules Verne et Herbert George Wells sont traditionnellement cités, parfois aussi Edgar Allan Poe comme « grand ancêtre ». Puis, l'émigration aux Etats-Unis d'Hugo Gernsback qui lance en 1926 le *pulp Amazing stories*, première revue entièrement consacrée à la science-fiction, permet une accélération du développement littéraire du genre et de son succès populaire de l'autre côté de l'Atlantique. Pour ce qui est des littératures dessinées, les premiers comics de science-fiction naissent à la fin des années 1920 et sont exportés en France avec *Robinson* à partir de 1936, revue qui publie la série *Guy l'éclair (Flash Gordon)* d'Alex Raymond. D'autres revues suivent ce modèle dans les années 1930⁷⁵.

Se limiter à cette vision des choses où l'Amérique est érigée en modèle absolu, c'est oublier un peu vite le poids qu'ont pu avoir des auteurs français de science-fiction du début du siècle qui apportent eux aussi au genre des développements conséquents. Dans *La science-fiction française au XX^e siècle*, Jean-Marc Gouanvic⁷⁶ s'attarde sur les caractéristiques des auteurs français de la première moitié du XX^e siècle. S'il y a bien une fracture en 1926 avec le développement d'une science-fiction américaine plus indépendante et surtout plus consciente d'elle-même (naissance du « genre » autonome de la science-fiction), on peut aussi parler, dans les années 1900-1930 d'une « école française » qui demeure une référence jusqu'aux années 1950. L'auteur de référence est alors H.G. Wells dont les Français J.H. Rosny aîné et Maurice Renard s'inspirent. Il s'agit d'écrivains qui tiennent une place importante dans l'élite littéraire du moment puisque le premier devient président de l'Académie Goncourt à partir de 1926. La science-fiction n'est pas, comme on pourrait le penser, étrangère à la culture littéraire française de l'entre-deux-guerres et les auteurs cités plus hauts tentent de dépasser les problématiques verniennes, plutôt mal considérées. Les journaux comme *L'Intransigeant*, où Saint-Ogan travaille, publient des romans-feuilletons utilisant les thèmes de la science-fiction, transmettant ainsi la science-fiction dans un plus large public. Le fait qu'Alain Saint-Ogan choisisse ce genre pour parler à l'enfance montre bien que, du moins à cette époque, il le comprend et l'apprécie, lui qui est justement issu d'un milieu littéraire.

Jean-Marc Gouanvic met en évidence l'existence d'une science-fiction à la française qui éclaire les choix référentiels de Saint-Ogan. Elle se définit de deux manières : par opposition à Jules Verne d'une part et par opposition aux auteurs américains d'autre part. La première opposition ancre Verne dans le XIX^e siècle. Les auteurs français de science-fiction du début du XX^e siècle s'intéressent à Wells plus qu'à Verne. Il ne faut pas oublier que Jules Verne, mort en 1905, a mis du temps avant d'être accepté par la communauté littéraire, alors que Wells, bien qu'Anglais, a tout de suite été considéré comme un modèle à suivre⁷⁷. Wells et les auteurs français introduisent de nouveaux thèmes complètement différents de ceux de Verne, en particulier le thème de l'extraterrestre et celui des ambiguïtés de la science. La science de Verne est une science triomphante qui n'est pas remise en question par la démonstration d'un contre-modèle. En revanche, chez Wells et Rosny, la présence des extraterrestres ou du moins des êtres « autres » (Eloïs, Morlock et martiens chez Wells, Xipéhuz et Ferromagnétaux chez Rosny pour

⁷⁴Le terme est de Pierre Versins.

⁷⁵LANGLET (Irène), *La science-fiction, lecture et poétique d'un genre littéraire*, Armand Colin, 2006, p.134-149 ; l'auteur analyse l'historiographie traditionnelle de la science-fiction et propose des pistes pour la renouveler.

⁷⁶GOUANVIC (Jean-Marc) : *La science-fiction française au XX^e siècle, 1900-1968*, Amsterdam, Rodopi, 1994.

⁷⁷GOUANVIC, *op. cit.*, p.75-76 ; Pour la NRF, Wells et Rosny ont introduit le merveilleux scientifique dans la littérature française, mais il est exclu de considérer les romans de Verne comme de la littérature.

ne donner que quelques exemples) amènent des questionnements sur la marche de l'histoire, remettant en cause le progrès scientifique présent chez Verne.

La seconde opposition met en valeur une science-fiction « à la française » marquée par plusieurs caractéristiques absentes chez les auteurs américains. La tradition du roman psychologique conduit les romans d'anticipation français vers des réflexions d'ordre métaphysique. La science-fiction est très souvent mêlée au fantastique. Surtout, les auteurs français conçoivent souvent leurs romans d'anticipation comme un voyage : « Lorsque les auteurs français pensent en termes de rabattement centripète, en termes de parcours avec retour au point de départ, les auteurs américains installent leurs intrigues d'emblée in medias res dans l'altérité. »⁷⁸.

Ces distinctions sont essentielles pour comprendre les véritables sources qu'utilisent Saint-Ogan dans ses histoires de science-fiction. En effet, et contrairement à ce qu'on aurait pu imaginer, elles ne sont ni uniquement d'inspiration vernienne, ni uniquement lié à l'essor américain du genre.

Chronologie de l'utilisation progressive de la science-fiction chez Saint-Ogan

Au début de sa carrière, le choix de Saint-Ogan de se confronter avec la science-fiction est tout à fait assumé et surtout ancien. De 1929 à 1937, on observe une nette progression d'un merveilleux scientifique encore allusif à un récit de science-fiction plus pur.

Déjà en 1929, dans le roman *Caddy-Caddy*, dont il n'est que l'illustrateur, il est question d'un voyage interplanétaire et de martiens⁷⁹. L'occasion pour Saint-Ogan de dessiner machines volantes et extraterrestres, thèmes qu'il reprendra par la suite. Dans *Mitou et Toti*, il intègre également des éléments inspirés d'un merveilleux scientifique. Le moulin dans lequel voyagent Mitou et Toti se transforme en superhélicoptère grâce au « génie de la mécanique », allégorie du progrès⁸⁰.

Mais c'est à partir de 1934 qu'il entre plus profondément dans le genre avec quatre aventures successives : *Zig et Puce au XXI^e siècle* (1934), *Mitou et Toti à travers les âges* (1935), *Le Rayon mystérieux* (1937), *Zig et Puce et le professeur Médor* (1940). Dans une interview, il déclare « Je rêve d'écrire un grand voyage interplanétaire que je voudrais très scientifique »⁸¹. Ce projet se concrétise en partie en 1937 dans *Le Rayon mystérieux*, histoire singulière, la seule de toute son oeuvre qui ne soit pas humoristique. Mais mis à part ce souhait, Saint-Ogan évoque peu son rapport à la science-fiction dans les années 1930. Nous en sommes donc réduits à extrapoler à partir de son oeuvre.

Sans doute faut-il à ce stade infirmer l'idée qui voudrait voir dans l'arrivée massive des comics américains la cause du choix de la science-fiction par Saint-Ogan⁸². Plusieurs observations viennent la contredire. Premièrement il faut attendre 1936 pour que *Robinson* diffuse de façon régulière des séries américaines de science-fiction, alors que *Zig et Puce au XXI^e siècle* est publié dans *Dimanche-Illustré* dès 1934. Deuxièmement, l'intérêt de Saint-Ogan pour le genre est bien antérieur à l'arrivée des comics au milieu des années 1930. Troisièmement, il existe une tradition littéraire d'anticipation à la française sur laquelle s'appuie Saint-Ogan, y compris dans l'iconographie. La science-fiction a déjà pénétré le public des jeunes par des petits fascicules diffusés par Albin Michel. Un autre dessinateur, Pellos, dessine en 1937-1938 dans la revue *Junior* la série d'anticipation *Futuropolis*, inspirée du film *Metropolis* de Fritz Lang. Il n'y a donc pas, dans les années 1930, irruption d'un genre nouveau venu des Etats-Unis, mais plutôt confirmation du succès d'un genre déjà connu du public. Ce n'est certes pas une complète coïncidence que Saint-Ogan profite de l'engouement pour la science-fiction favorisé par les comics américains, mais ce jugement doit être nuancé. Nous allons voir en quoi l'étude précise des références littéraires met de côté une éventuelle influence américaine.

Les références à la science-fiction chez Saint-Ogan

Avant 1945, le traitement de la science-fiction par Saint-Ogan est marqué par quelques grands thèmes qu'il reprend, mêlant parfois deux ou trois idées comme il le fait pour le merveilleux féérique. L'inspiration de Saint-Ogan est issue de la tradition de la science-fiction littéraire européenne, avec comme deux

⁷⁸GOUANVIC, *op. cit.*, p.267.

⁷⁹voir fig.7

⁸⁰voir fig.8

⁸¹Voir doc.6.

⁸²Cette idée n'est pas réellement exposée mais est un corollaire de la vision de la science-fiction comme genre américain par excellence.

sources principales Jules Verne et Herbert George Wells. Ce sont les deux seules sources « confirmées » par Saint-Ogan lui-même, mais il est parfois possible d'en deviner d'autres. Comme dans le cas du conte de fées, il oscille entre reprises directes de récits et simple évocation décorative. Nous synthétisons là les données repertoriées dans le document en annexe⁸³.

Saint-Ogan tire souvent ses intrigues d'anticipation de Wells, parfois même des intrigues entières, comme si ce qui l'intéressait chez Wells était plus de l'ordre de la narration que de l'image. Le voyage dans le temps de *La machine à voyager dans le temps*, et les extraterrestres de *La guerre des mondes* sont les deux idées présentes dans *Zig et Puce au XXI^e siècle*. On peut encore leur ajouter l'homme invisible qui apparaît dans une aventure de Zig et Puce après 1945. Dans le cas du voyage dans le temps, c'est même de pans entiers du roman dont il se sert. Ainsi, lorsque Zig et Puce, en visite au XXI^e siècle, se retrouvent projetés sur Vénus, ils découvrent qu'il existe sur la planète un peuple souterrain et un peuple vivant en surface. Allusion à peine masquée aux deux peuples antagonistes de *La machine à explorer le temps*, les Eloïs et les Morlock⁸⁴.

Lorsqu'il ne s'agit pas de Wells, on peut trouver chez Saint-Ogan une parenté avec la science-fiction à la française du début du XX^e siècle. L'utilisation fréquente des extraterrestres, complètement absents de Verne mais très présent chez Rosny et Renard, est à cet égard très significative. Prenons pour exemple de cette tradition française le thème de la mort de la terre, que Saint-Ogan aborde dans Mitou et Toti à travers les âges⁸⁵. Il s'inspire très clairement du *Dernier homme*, roman fantastique de Jean-Baptiste Grainville (paru en 1805 chez Deterville), dont il reprend notamment, au mot près, le personnage du « Génie de la Terre », dernier homme vivant destiné à mourir avec la planète. Mais ce thème a été transmis par Rosny dans *La mort de la terre* en 1910, avec la représentation d'une terre stérile et desséchée. Plus éclairante encore est la question des sources du *Rayon mystérieux*, seul récit de science-fiction non-humoristique de Saint-Ogan. Selon Jean-Paul Jennequin,

« Saint-Ogan ne pouvait pas avoir eu connaissance des derniers développements de la science-fiction américaine de toute façon très peu traduite en France à l'époque. Il est clair, également, que par son titre, par son thème, par ses protagonistes et la trame de son récit, *Le Rayon mystérieux* appartient de plein droit à une certaine tradition française du roman d'aventures scientifiques qui vit alors ses derniers jours. (...) Pour tout dire, dans les années trente, la cassure entre la tradition européenne et les innovations américaines n'est pas encore si franche. »⁸⁶.

Le Rayon mystérieux est rempli de lieux communs de la science-fiction à la française : le jeune homme courageux, le domaine isolé dans la campagne française, l'histoire d'amour... *Le Rayon mystérieux* montre que Saint-Ogan est certes à l'aise dans ce genre moderne, mais qu'il s'appuie avant tout sur une tradition française elle-même héritière de Wells.

Que deviennent alors les traditionnels thèmes verniens de l'anticipation pour enfants ? Sans être complètement absents, ils sont davantage exploités pour l'ambiance de merveilleux scientifique qu'ils contiennent ainsi que pour leur iconographie parlante. Machines extraordinaires (l'obus-aérobuse de *Zig et Puce au XXI^e siècle* est directement inspiré du projectile de *De la terre à la lune*⁸⁷), mondes souterrains et voyages spatiaux reviennent à plusieurs reprises. L'apport le plus évident de Verne à Saint-Ogan est la thématique du voyage extraordinaire qui sous-tend presque toute l'oeuvre du dessinateur. L'imagerie vernienne est parfois invoquée et certaines planches sont des réminiscences des gravures des romans de Verne, sans forcément en reprendre le sens initial. A titre d'exemple, les champignons souterrains géants de *Voyage au centre de la Terre* deviennent la flore des sous-sols de Vénus⁸⁸. Enfin, Saint-Ogan reprend aussi l'obsession de la pieuvre géante de *Vingt mille lieues sous les mers*⁸⁹. C'est plus sûrement d'un Jules Verne réinterprété par l'image que d'un Jules Verne romancier que s'inspire Saint-Ogan.

En effet, d'autres sources de la fin du XIX^e siècle, purement iconographiques cette fois, peuvent être mises en lumière pour montrer que la littérature n'est pas la seule référence sur laquelle Saint-Ogan peut s'appuyer. Un dessinateur comme G. Ri nous apparaît comme le passeur entre les romans de Verne et la

⁸³Se référer à l'annexe « Source du merveilleux chez Saint-Ogan ».

⁸⁴Voir fig.11, où Zig et Puce découvrent une seconde race de Vénusiens hostiles et sauvages.

⁸⁵Voir fig.22.

⁸⁶JENNEQUIN (Jean-Paul), préface à la réédition du *Rayon mystérieux*, CNBDI, 2003.

⁸⁷Voir fig.46.

⁸⁸Voir fig.47.

⁸⁹Voir fig.48.

diffusion de ses thèmes d'anticipation dans l'histoire en images. G.Ri⁹⁰ a dessiné pour la revue des *Belles Images* que Saint-Ogan, nous dit-il, lisait durant son enfance, des histoires en images d'anticipation : *Dans l'infini* en juillet 1907 ou *Dans les entrailles de la Terre* à l'automne 1907. G.Ri a par exemple mis lui aussi en images les champignons verniens⁹¹. Pensons également à Albert Robida (1848-1926) et à son ouvrage *Le Vingtième Siècle*, publié en 1882. Robida fonde dans ce livre une certaine vision du futur de l'homme, faite de voitures volantes, de transports pneumatiques et de paquebots sous-marins. Il est possible que, en tant que dessinateur humoriste, Saint-Ogan ait eu connaissance de cet ouvrage illustré et qu'il s'en soit inspiré pour ses représentations du XXI^e siècle. Robida est par exemple celui qui popularise l'idée d'engins volants dans les villes du XXI^e siècle, idée largement exploitée par Saint-Ogan⁹². *Zig et Puce au XXI^e siècle* doit sans doute beaucoup à ces deux sources, ne serait-ce que parce qu'elles ont participé à diffuser une iconographie de l'anticipation.

De façon significative, Saint-Ogan mêle donc les deux courants de la science-fiction européenne du début du siècle. L'inspiration vernienne et sa science triomphante cotoie les thèmes plus modernes de l'extraterrestre et du voyage dans le temps qui introduisent l'altérité dans la fiction. En faisant se rencontrer les deux héritages, il opère un renversement intéressant des publics. La tradition vernienne lui offre un ancrage dans une science-fiction didactique destinée aux enfants ; le choix des thématiques de Wells ajoute à ses récits les références d'une littérature d'imagination adulte. Plus que dans le genre du merveilleux féérique, Saint-Ogan renouvelle l'iconographie de la science-fiction.

Une science-fiction compatible avec le merveilleux

Comme dans le cas du conte merveilleux, Saint-Ogan interprète le genre auquel il s'attaque. Sa science-fiction est une science-fiction qu'il rend compatible avec son univers merveilleux. Il ne livre pas tel quel aux jeunes lecteurs un récit de science-fiction mais réalise une fois de plus un compromis où science-fiction et merveilleux sont emboîtés l'un dans l'autre, si bien que le terme de « merveilleux scientifique » ou de « fantaisie scientifique » prend tout son sens, d'autant mieux que l'humour y est omniprésent. Par-delà les différences entre science-fiction et merveilleux, l'un étant basé sur la croyance en la science, positive et rationnelle, l'autre est une fantaisie par essence surnaturelle, Saint-Ogan n'y voit que deux composantes du même merveilleux élargi. La seule différence étant qu'ici, ce n'est pas la magie mais la science qui dévoile les merveilles du monde. Edouard François a déjà analysé les liens entre merveilleux (qu'il appelle fantaisie) et science-fiction, lorsqu'il explique que :

« Si les aventures de Zig et Puce au XXI^e siècle et sur la planète Vénus relèvent incontestablement de la science-fiction, le point de départ de cette même aventure ne relève que de la fantaisie puisque tout n'a été qu'un rêve à l'occasion d'une ascension stratosphérique. (...) Ce procédé qui consiste à mêler science-fiction et fantaisie ou fantastique, Saint-Ogan l'utilise constamment, au point qu'il est impossible, dans la majorité des cas, de dissocier chez lui les deux genres. »⁹³

Rappelons que Saint-Ogan voit dans le merveilleux un genre pédagogique permettant de découvrir les merveilles du monde, mais aussi de la science, dans la lignée de Jules Verne. L'idée d'associer science et merveilleux perdure chez lui même après 1945 puisqu'il écrit dans ses mémoires :

« Le ballet de billes et de boules se mouvant dans l'espace, auquel nous assistons dans le ciel avec les planètes et leurs satellites, et, dans l'atome, avec les protons, les neutrons, et les électrons, n'est-il pas dans le domaine des récits féériques ? »⁹⁴.

Ces observations permettent une meilleure lecture de la manière dont Saint-Ogan combine les deux genres dans différents travaux, en allant vers une science-fiction de plus en plus pure.

⁹⁰L'influence de la revue *Les Belles Images* en général et de G.Ri en particulier sur Saint-Ogan ne semble pas s'arrêter à l'anticipation. D'autres thèmes communs transparaissent : le pays des jouets, le tour du monde, la visite aux Enfers... Un autre dessinateur des *Belles Images*, George Omry, semble avoir influencé Saint-Ogan pour le traitement du merveilleux féérique. Saint-Ogan lui-même les cite nommément dans ses mémoires quand il parle de ses lectures d'enfance. Malheureusement, ces deux auteurs n'ont jamais été étudiés en profondeur, même s'ils semblent avoir joué un rôle important pour l'histoire en images des années 1900-1914.

⁹¹Voir fig.48.

⁹²Voir fig.49.

⁹³FRANÇOIS (Edouard), « Alain Saint-Ogan, fantaisie, fantastique et science-fiction » dans *Phénix*, 9, 1969. Dans cet important article, François détaille avec précision le traitement du merveilleux et de la science-fiction chez Saint-Ogan.

⁹⁴*JMS, op. cit.*, p.204.

Il faut tout d'abord revenir une fois de plus à *Caddy-Caddy*, roman à quatre mains qui contient déjà en germe les grands thèmes de l'oeuvre de Saint-Ogan. Comme dans beaucoup d'oeuvres ultérieures du dessinateur, il s'agit d'un jeune garçon et de ses amis qui, à la recherche de « l'elixir de bonheur », doivent se rendre sur la Lune, sur Mars, au pays des Ogres et au pays des nains pour aider le savant Hieronimus. D'où un long périple qui les conduit à bondir d'un univers merveilleux à l'autre. Merveilleux scientifique et merveilleux féérique se mélangent complètement sans hiérarchisation. Les héros voyagent dans un « aéro-sous-marin magnétique » qui peut aller partout, « même dans le néant ». La tendance scientifique de l'invention extraordinaire est contrebalancée par l'affirmation poétique de sa puissance. Une fois sur la Lune, réalité scientifique et fantaisie féérique se croisent puisque, si la Lune est bien « un monde mort où il n'y a pas d'atmosphère », elle est habitée par « l'âme de la Lune », croisement entre une fée et une planète. Par la suite, *Caddy-Caddy* rencontre successivement des extraterrestres sur Mars, puis des nains et des géants et enfin une fée⁹⁵

Dans *Mitou et Toti*, Saint-Ogan continue de fusionner la magie et la science. Nous avons déjà évoqué le cas du moulin transformé en superhélicoptère par un « génie de la mécanique » qui, par sa nature même, est un exemple graphique et conceptuel de la fusion entre féerie et science⁹⁶. Mais c'est dans *Mitou et Toti à travers les âges* que Saint-Ogan réalise la synthèse la plus étonnante. En effet, ce roman illustré lui est clairement inspiré par le roman de Wells *La Machine à explorer le temps* (1895). Il le déclare à plusieurs reprises par la suite et lorsqu'il reprend le roman dans *Benjamin* en 1943, l'en-tête précise « Mitou et Toti, à la manière de l'explorateur de Wells, voyagent dans le passé et l'avenir »⁹⁷. Or, si la thématique du voyage dans le temps est bien reprise de Wells, une différence notable rompt le principe même de récit de science-fiction puisque Mitou et Toti voyagent dans le temps à l'aide d'une bague magique, et non d'une machine, comme si science et magie étaient ici interchangeables. Outre cette différence majeure, le récit n'a rien à voir avec Wells, puisque les deux héros parcourent l'histoire de France puis le XXI^e siècle, et non l'an 802 701. D'autres épisodes de ce *Mitou et Toti* rappellent d'autres thèmes de la science-fiction du début de siècle : la visite dans les premiers âges de la Terre ou au contraire la fin des temps terrestres, deux thématiques traitées et développées par J.H. Rosny aîné. Le même schéma que pour le merveilleux féérique se dessine : la science-fiction est ici un décor, un tremplin initial pour une aventure fantaisiste qui n'appartient plus à la science. C'est aussi un moyen d'apprendre aux enfants l'histoire de France, et c'est pour cette dimension pédagogique qu'il est applaudi par une partie de la presse lors de sa sortie. Se joint même au concert de louanges le pourtant difficile abbé Bethléem :

« Ces ouvrages sont précieux à une époque où l'on songe plus à amuser les enfants qu'à les instruire. La leçon se cache, en effet, assez habilement sous le récit d'imagination pour que les jeunes lecteurs ne soient pas rebutés par cette excursion à travers les siècles »⁹⁸.

Deux autres récits de la même époque s'enfoncent plus profondément dans une science-fiction plus pure, il s'agit de *Zig et Puce au XXI^e siècle* et *Le Rayon mystérieux*. Ils méritent une attention toute particulière en ce qu'ils renversent les rapports entre science et fantaisie de *Mitou et Toti*.

Dans l'un, c'est une fois de plus le voyage dans le temps qui est mis à contribution. Un simple voyage dans la stratosphère semble être la cause du transport de Zig et Puce en l'an 2000, à moins que ce ne soit qu'un rêve, comme le suggère les dernières planches. L'intrigue du *Rayon mystérieux* est quant à elle plus complexe : un jeune journaliste mène l'enquête auprès d'une maison de scientifiques et découvre qu'ils sont en contact avec des Vénusiens. Dans les deux cas, il y a accumulation et superposition des éléments venus de la science-fiction, ce qui les rapproche de véritables récits de science-fiction où le merveilleux scientifique est un exotisme omniprésent pour le lecteur. *Zig et Puce* mêle voyage dans le temps puis rencontre avec les extraterrestres sur Vénus. *Le Rayon mystérieux* est un véritable récit construit de science-fiction où l'on trouve inventions extraordinaires, voyage spatial, extraterrestres, guerre des mondes, civilisation lunaire éteinte et androïdes.

Le rapport entre les deux récits, dans leurs différences et dans leurs points communs, permet de les lire comme deux étapes dans la réflexion de Saint-Ogan sur le merveilleux scientifique, de l'abandon

⁹⁵ Voir fig.14. : l'arrivée sur Mars

⁹⁶ Voir fig.19.

⁹⁷ Voir fig.23.

⁹⁸ *Revue des lectures*, article non identifié trouvé dans les cahiers.

progressif (mais provisoire) de la fantaisie. Le second est par bien des aspects la continuation et l'approfondissement du premier. Ainsi Zig et Puce rencontrent le savant William Waterproof qui a conçu un obus interplanétaire permettant d'aller sur Mars. Il prévoit d'y envoyer des automates dirigés à distances par les rayons W.W. Les frères Novembre du *Rayon mystérieux* ont déjà réalisés ce projet puisqu'ils sont en contact avec les Vénusiens grâce à un rayon magique qui permet aussi de diriger des mobiles interplanétaires. Mais la différence est dans le rapport entre science et fantaisie. *Zig et Puce au XXI^e siècle* propose un équilibre parfait entre les deux. Le professeur William Waterproof applique à chaque observation extraordinaire un raisonnement scientifique, bien souvent fondé sur des hypothèses qui paraissaient réelles en 1934 mais que Saint-Ogan prolonge vers le fantastique. C'est le cas de Vénus dont on connaissait l'atmosphère pesante et la ressemblance avec la Terre. C'est sur ces deux points que Saint-Ogan se base pour réaliser son aventure et imaginer que l'atmosphère vénusienne filtre les rayons du soleil et permet l'apparition de la vie. Dans une interview, il montre un exemple de documentation, un livre intitulé *Le ciel* : « J'ai acheté cela uniquement pour écrire les aventures de Zig et Puce dans la planète Mars... »⁹⁹. Il explique encore dans une interview beaucoup plus tardive la genèse de ce récit (Ca73/86) :

« Les voyages interplanétaires étaient déjà à la mode. On connaissait les lois de l'attraction universelle, de l'apesanteur etc... Ce n'est pas d'hier que l'on sait que la lune ne possède pas d'atmosphère et qu'il se peut que Vénus en possède une. C'est vraisemblable, puisque cette planète est entourée de nuages si épais même qu'il est difficile de l'observer. Il est donc moins absurde de supposer des habitants sur Vénus que sur notre satellite. »¹⁰⁰

En revanche, c'est la fantaisie qui domine lorsqu'il s'agit d'imaginer les extraterrestres : ils mêlent les attributs de créatures mythologiques (œil unique des cyclopes, oreilles pointues et chapeaux de lutin) et d'autres signes d'alterité (quatre bras, montures à trois yeux)¹⁰¹.

Dans *Le Rayon mystérieux* l'équilibre entre science et fantaisie est différent. L'explication scientifique a plus de poids et surtout, la fantaisie graphique est moindre, se limitant à la représentation de la société vénusienne. Cette bande dessinée est unique chez Saint-Ogan car il tente d'y introduire une ambiance proche du roman policier et suit un fil directeur narratif sans jamais le briser par des gags. C'est l'aventure et non l'humour qui dirige l'histoire. Alors que dans *Zig et Puce*, la fantaisie scientifique est omniprésente et est l'occasion d'inventions extraordinaires (les pilules pour se nourrir, le transatlantique volant), *Le Rayon mystérieux* limite cette fantaisie à quelques pages et à un nombre limité d'inventions, et diffuse les éléments de l'intrigue petit à petit. Cela permet aussi d'introduire un suspens absent de *Zig et Puce*.

C'est lorsqu'il traite de la science-fiction que Saint-Ogan fait preuve de la plus grande originalité. Il s'écarte alors des chemins tracés par la tradition en matière de littérature enfantine pour aller chercher à des sources adultes. Il contribue ainsi à renouveler l'imagerie de l'anticipation française de tradition vernienne et surtout introduit la science-fiction dans l'imagerie de l'enfance soit par petites touches, fondues dans le merveilleux (*Caddy-Caddy*, *Mitou et Toti*), soit dans un véritable récit (*Le Rayon mystérieux*).

4.3.2 Après 1945 : un discours critique dans un contexte de tensions

Dans le discours, les sources évoluent nettement après 1945. Jusque cette date, la science-fiction apparaît peu dans les discours du dessinateur. Et soudainement, le sujet se transporte presque au centre des préoccupations d'Alain Saint-Ogan. Le contexte y est pour beaucoup. La question de la démoralisation de la jeunesse dans laquelle s'implique le dessinateur entre 1945 et 1949, et même ensuite, met en question la science-fiction en tant que genre trop invraisemblable. On voit alors Saint-Ogan développer un argumentaire complexe visant à démontrer l'invalidité de la science-fiction, ou plutôt d'une certaine science-fiction. C'est, là aussi, un problème de définition qui se pose et, en filigrane, la définition de la « mauvaise » science-fiction décrite par Saint-Ogan correspond à celle des *comics* américains diffusés en France. Durant cette période agitée, le compromis entre merveilleux et science-fiction semble s'être rompu. Ce qui apparaît surtout, c'est une réaction face au développement d'une

⁹⁹Voir doc.4.

¹⁰⁰Voir doc.12.

¹⁰¹voir fig.10.

science-fiction en décalage avec la tradition française. Plus largement, ce problème est celui des limites du renouvellement de l'univers enfantin : doit-il s'étendre à des genres comme la science-fiction ?

La science-fiction, genre invraisemblable ?

L'un des principaux arguments utilisés par Saint-Ogan tient à l'invraisemblance des récits de science-fiction. Cet argument sera, répété inlassablement, un de ceux des partisans de la loi de 1949 quand ils cherchent à démontrer la nuisance de telle ou telle publication. Avec les discours de Saint-Ogan, nous disposons cependant d'un argumentaire construit et logique qui, bien qu'il traduise une incompréhension fondamentale de l'évolution du genre, se propose plus de nuancer la science-fiction que de la rejeter. Il y aurait ainsi une bonne et une mauvaise science-fiction. Deux reproches principaux sont adressés à la science-fiction, se rapportant tous deux à la notion de vraisemblance du récit : l'accumulation des effets extraordinaires et l'absence de base scientifique.

Saint-Ogan dénonce une surenchère qui vient, selon lui, du goût des enfants pour l'extraordinaire dont certains auteurs profitent. Il appelle lui-même cette surenchère « l'absence de mesure ». Ainsi déclare-t-il :

« Les héros des histoires n'ont pas seulement le pouvoir de se rendre invisible « comme celui de Wells », ils cumulent, ils se rendent transparents comme le verre, ils possèdent une machine à voyager dans le temps et dans l'espace. Que sais-je encore ? »¹⁰²

Bien plus tard, il s'accroche à cette idée et répète lors d'une conférence avec la S.F.B.D. :

« J'accuserais peut-être les auteurs de science-fiction d'avoir une tendance à se livrer à la surenchère. [...] On est en droit de partir d'une hypothèse aussi audacieuse soit-elle, mais alors il faut en admettre toutes les conséquences et c'est déjà si difficile qu'il me semble superflu de compliquer encore la situation en mêlant par exemple un voyage dans le temps et un rayon de la mort qui n'a rien à faire là. »¹⁰³

L'accumulation des solutions extraordinaires conduit, selon lui, à l'invalidité du récit qui ne parvient plus à se justifier lui-même scientifiquement.

En effet, pour Saint-Ogan, toute introduction de merveilleux scientifique dans un récit doit apporter sa propre justification rationnelle. Ainsi explique-t-il dans un article d'*Héraclès* :

« Doit-on entendre par là qu'il faille bannir toute hypothèse audacieuse, toute anticipation hardie ? Il n'en est pas question. Mais il est nécessaire qu'il soit tenu compte des dernières découvertes de la science et qu'un essai d'explication soit donné du prodige. »¹⁰⁴

La concession initiale suggère que Saint-Ogan ne rejette pas en bloc la science-fiction mais la met sous contraintes. Il donne en exemple deux auteurs, Edgar Allan Poe et Herbert George Wells :

« Edgar Poe et après lui Wells n'étaient pas des auteurs de bande dessinée mais sans doute les inventeurs de récits étranges. Partant d'une hypothèse audacieuse, ils arrivaient à la faire admettre en tirant toutes les conséquences qui en découlent. »

Il en arrive ainsi à définir la bonne et la mauvaise science-fiction : la bonne est celle où le fait extraordinaire trouve une justification, la mauvaise est celle qui présente un prodige sans fondement scientifique. La science serait donc, pour la science-fiction, un critère de validité du récit. Il devient alors normal que des séries comme *Flash Gordon* soient frappées d'anathème, puisque les superpouvoirs des héros ne sont pas fondées scientifiquement et que les aventures ne perdent pas de temps en explication scientifique.

La supériorité du merveilleux sur la science-fiction

L'un des arguments favoris de Saint-Ogan est la démonstration selon laquelle Wells se serait trompé dans *La Machine à voyager dans le temps*, qu'il aurait commis « une faute de logique ». Il élabore ce raisonnement dans une nouvelle, *Le sauvage de l'océan*, publiée dans *La Revue des deux mondes* en novembre 1940. Puis il le reprend dès qu'il est question de science-fiction comme exemple des failles et

¹⁰²Voir doc.7.

¹⁰³Voir doc.12.

¹⁰⁴Voir doc.8.

des pièges du genre. Selon lui, le héros voyageant dans le passé ne peut plus retourner à son époque¹⁰⁵ à moins de provoquer un paradoxe temporel. C'est ce qui arrive à Owha, un personnage du *Sauvage de l'océan* et voici comment Saint-Ogan le décrit à travers la bouche du savant Liversac :

« Nous ne nous trouvons pas devant une impossibilité mécanique, reprit Liversac, mais devant une impossibilité philosophique à laquelle je viens seulement de songer. Pour retourner à son époque, Owha devrait franchir les deux années qu'il vient de passer avec nous, or les choses sont ce qu'elles sont et ne peuvent être autrement. La machine était arrêtée et Owha jouissait pendant ces vingt-quatre mois de l'illusion du temps qui s'écoule. Il ne peut être à la fois sur sa machine et parmi nous, pas plus que celle-ci ne peut fonctionner et être arrêtée. Il eût dû, pour retourner en arrière, repartir immédiatement, mais alors, revenant au moment où il mettait son appareil en route, il serait fatalement reparti vers notre siècle. Ce voyage d'aller et retour aurait continué indéfiniment, prisonnier qu'eût été le voyageur entre ces deux instants infranchissables. »¹⁰⁶

Le raisonnement est assez complexe. Il soumet l'erreur de Wells à une impossibilité philosophique, à une incompatibilité avec la pensée humaine logique. Ce terme de « logique » est essentiel, nous le verrons.

La validité de l'analyse de Saint-Ogan nous importe peu. L'erreur de Wells lui permet en réalité de démontrer la supériorité du féérique sur la science-fiction. Car si la science-fiction est contrainte par la science et la pensée humaine, le féérique, lui, n'est contraint que par l'imagination. Il poursuit son raisonnement de la manière suivante :

« [Mitou et Toti] voyageaient non sur une machine mais grâce à un anneau magique. La magie permet tout. Avantage au féérique sur la science-fiction. Pourtant, je les faisais, mes héros, se retrouver à des moments où ils existaient déjà, ne remontant qu'à leurs premières années. Pour sortir de la difficulté, ils étaient alors invisibles, désincarnés... simples témoins d'eux-mêmes. »¹⁰⁷

. En utilisant cet argument, il casse définitivement le compromis entre science-fiction et féerie, affirmant à la fois une séparation et une supériorité de l'un sur l'autre.

Culture littéraire française contre culture populaire américaine

L'argument de la nécessaire scientificité du genre et celui de la supériorité du merveilleux démontrent avant tout une incompréhension de la part de Saint-Ogan de l'évolution de la science-fiction au cours de la première moitié du XX^e siècle, et en particulier dans le domaine américain. La littérature de science-fiction américaine arrive en France d'une part par le biais d'éditions populaires, d'autre part par celui des comics dans les années 1930. Ce secteur concerne tout particulièrement Saint-Ogan puisqu'il s'agit d'histoires en images. Ce nouveau type de science-fiction, nourrie au sein de la littérature populaire, rentre en conflit avec la tradition savante et métaphysique de la science-fiction française (ou plus largement européenne) dont s'inspire Saint-Ogan pour ses récits pour enfants. Il n'est pas innocent que ce soit par le biais des *comics*, et non par celui des auteurs classiques de la science-fiction outre-atlantique que Saint-Ogan ait eu connaissance de l'évolution américaine du genre. Ce sont ces *comics* qu'il stigmatise dans ses discours, et non la dimension plus savante et plus construite de la science-fiction américaine des années 1940 (Robert Henlein, Isaac Asimov, Ray Bradbury).

L'attitude de Saint-Ogan peut nous permettre d'émettre quelques hypothèses sur le statut ambigu de la science-fiction dans la culture littéraire française dans les années 1940, en particulier dans ses rapports avec la culture américaine.

Un premier indice est donné par la question de la dénomination qui stigmatise le conflit entre culture européenne et culture américaine et montre la dimension nationaliste des débats. L'un des chevaux de bataille de Saint-Ogan est le rejet du terme même de « science-fiction » ; il lui préfère « anticipation ». Ces reproches apparaissent dans les années 1970, à une époque où le terme américain a triomphé. Il déclare ainsi que :

¹⁰⁵Pour mémoire, ce n'est pas, en réalité, ce qui arrive au héros de *La Machine à voyager dans le temps* qui visite le futur et non le passé.

¹⁰⁶« Le sauvage de l'océan » dans *La Revue des deux mondes*, novembre 1940, p.79-92.

¹⁰⁷Voir doc.12.

« Bandes d'humour ou bandes d'anticipation (de science-fiction comme avec notre manie d'emprunter des expressions anglo-saxonnes nous disons maintenant) ne sont pas toutes d'égale qualité. (...) Ce sont aux Etats-Unis que naquirent les histoires de science-fiction (pourquoi ne pas traduire par le mot français : anticipation ?) histoires auxquelles je reproche souvent leur manque de logique. »¹⁰⁸

Rappelons en effet que le terme « science-fiction » naît aux Etats-Unis en 1929, sous la plume d'Hugo Gernsback, le diffuseur du genre sur le sol américain. Il ne se répand en France que dans les années 1950 mais avant, c'est le plus souvent le terme « anticipation » qui sert à qualifier ce type de récit. Le débat purement sémantique auquel se livre Saint-Ogan est le reflet en surface d'un choc culturel plus profond. Ce choc culturel est dans le secteur de la bande dessinée exacerbé par la question de la concurrence, particulièrement importante dans les débats de 1945-1949.

Reprenons également l'argument selon lequel la réalité scientifique est un critère de validité du récit de science-fiction. Ce sous-entendu de Saint-Ogan est celui d'un homme influencé par la culture positiviste et rationaliste française. Il est en partie faux, si on considère que la science-fiction n'est pas récit d'anticipation sur la science réelle mais récit d'anticipation sur une science fantasmée. Or, si l'explication et la réflexion scientifique fondent les récits d'auteurs comme Wells et Verne, ce trait disparaît assez vite, même dans l'espace français. L'évolution américaine, plus rapide et moins contrainte par la littérature savante européenne, accentue l'idée de fantasme scientifique en projetant des univers entiers régis par une science très avancée. L'argument de Saint-Ogan est ici (volontairement ?) caricatural et outré. Il reste bloqué sur une science-fiction eurocentrée de la fin du XIX^e siècle.

4.3.3 La science-fiction chez Saint-Ogan après 1945

Malgré ces discours de combat, Saint-Ogan continue de livrer des histoires de science-fiction après 1945 de façon régulière. Elles sont toutefois marquées par des références constantes à l'anticipation littéraire européenne. La préférence pour la tradition française face à la tradition américaine est donc manifeste à partir de 1945.

Signalons en guise d'introduction que Saint-Ogan publie en 1945, avec Camille Ducray, le roman *Le Voyageur immobile* où se retrouvent des thèmes de science-fiction (Atlantide, voyage dans le temps). Le titre évoque à la fois un roman de Maurice Renard, *Le Voyage immobile*, en 1909 et un autre roman de René Barjavel paru en 1942 en feuilleton, *Le Voyageur imprudent*, qui a en commun la thématique du voyage dans le temps et des paradoxes que cela amène. *Le Voyageur immobile*, roman pour adultes, montre deux choses : d'une part que Saint-Ogan continue d'apprécier la science-fiction, d'autre part que ses réticences sont surtout liées au contexte de la presse pour enfants.

Les histoires de science-fiction de l'après 1945 sont un juste milieu entre *Zig et Puce au XXI^e siècle* et *Le Rayon mystérieux*. Ils ne sont pas exempts de gags et de fantaisie scientifique mais sont aussi des récits complets avec une trame narrative construite incluant de l'aventure. Ils ne vont tout de même pas aussi loin dans l'anticipation que *Le Rayon mystérieux*. Certains reprennent les vieux thèmes de l'avant-guerre. Ainsi dans *Dani et Martinette*, il réutilise le principe du voyage dans le temps et y brode des variations à partir de *Mitou et Toti à travers les âges*. De même, le voyage sur Vénus est à nouveau réalisé par Zig et Puce, cette fois accompagnés de leur amie Dolly. Il est d'ailleurs manifeste que la série fétiche de Saint-Ogan, *Zig et Puce*, soit fortement contaminée par les thèmes de science-fiction.

Lorsque Saint-Ogan sort de ses thèmes favoris, c'est pour trouver l'appui de « classiques » de la littérature fantastique et de science-fiction. Ainsi utilise-t-il le motif de l'homme invisible de Wells dans *Zig et Puce et l'homme invisible*. Il se sert également du roman de Pierre Benoît *L'Atlantide* (1919) pour entraîner Zig et Puce à découvrir une civilisation perdue au coeur de l'Afrique. Dans toutes ces aventures de Zig et Puce où intervient une intrigue de science-fiction, la dimension pédagogique est clairement mise en avant. L'anticipation n'est pas là gratuitement, pour le plaisir de la fantaisie, mais aussi pour présenter au jeune lecteur des auteurs de références. Le phénomène de citation directe apparaît à deux reprises dans *Zig et Puce*. Nous l'avons déjà souligné : lors de leur rencontre avec le capitaine Nemo, Zig explique à Puce dans quelle histoire ils se trouvent et cite Jules Verne. Mais dans une autre aventure parue dans *Zorro* en 1949, la découverte de l'Atlantide fait dire au même Zig : « C'est le roman de Pierre Benoît que vous nous racontez là ! »¹⁰⁹.

¹⁰⁸Voir doc.11.

¹⁰⁹Voir fig.13; Saint-Ogan en profite pour glisser un clin d'oeil à son *Voyageur immobile*.

Saint-Ogan n'abandonne pas la science-fiction après 1945. Une attitude qui ne contredit pas son opposition affirmée à la science-fiction inspirée par les Etats-Unis. En effet, il semble vouloir prouver dans ses histoires la possibilité d'une « bonne » science-fiction. Il s'attache donc à des références littéraires européennes et évite à tout prix la surenchère non-scientifique.

CONCLUSION

Saint-Ogan parle du merveilleux pour l'enfance, Saint-Ogan dessine du merveilleux pour l'enfance. Il intègre dans sa propre réflexion théorique et pratique sur le dessin pour enfants la question essentielle de la place à donner au merveilleux. L'utilisation qu'il fait de ce genre littéraire prend plusieurs formes : prétexte pour introduire un enseignement sur la morale, l'Histoire, l'actualité, et le monde en général ; réservoir de références littéraires et surtout iconographiques ; décor idéal de l'aventure pour enfant ; sujet parodique. Il ressort de l'analyse une appréhension étendue de ce que peut être le merveilleux et surtout de la manière de l'interpréter. Saint-Ogan sait prendre le recul suffisant pour comprendre la nécessaire modernisation du genre, et pour l'entreprendre sous la forme de ce qu'il appelle le « compromis entre les vieilles formules éternelles et les nouvelles formes du progrès ». Ce projet passe par un large brassage de toute tradition pouvant relever du merveilleux : contes de fées, folklore, mythologie, anticipation. Son univers est une grande synthèse des merveilleux possibles.

Sans doute faut-il encore, en conclusion, souligner le poids de la rupture de 1945 et de l'intérêt nouveau de Saint-Ogan pour les questions de protection de l'enfance, intérêt non-dénué de sous-entendus protectionnistes. A cette date, une partie de ce que Saint-Ogan considérait auparavant comme merveilleux est rejeté, alors qu'il tente de définir ce que pourrait être un « bon » merveilleux, ou encore d'expliquer la supériorité littéraire de la féerie. Dès lors, l'émerveillement enfantin a besoin d'être contrôlé et les récits « extraordinaires » ont besoin d'être surveillés. La commission de surveillance née de la loi du 16 juillet 1949 se charge de ce travail de contrôle en utilisant les mêmes arguments que Saint-Ogan.

Ce qui est en jeu dans l'interprétation du merveilleux par Saint-Ogan durant les années 1929-1950, c'est la question de l'incursion de la modernité dans la culture enfantine. Pour des raisons diverses qu'il est inutile de rappeler ici, cette culture enfantine a toujours été protégée et les débats auxquels elle a donné lieu (et ce jusqu'à nos jours) reviennent souvent à cette même question de la modernisation et du renouvellement. Doit-on tenter de conserver le même répertoire de générations en générations ou peut-on permettre l'arrivée de nouveautés, à plus forte raison si elles sont étrangères¹¹⁰. Un goût nouveau surgit dans le public enfantin, et il est aussitôt interrogé, mis en question et suspecté. Dans ce contexte, Saint-Ogan réalise une modernisation en douceur. Son traitement du merveilleux enfantin est exemplaire en raison de la forte tradition qui pèse sur le genre. Il n'élude pas la question du renouvellement et la traite au contraire de front pour proposer une alternative, un juste milieu entre un merveilleux trop irréel et outrancier et une tradition figée. Malgré les torsions qu'il fait subir à la tradition littéraire, c'est avant tout d'elle qu'il s'inspire, que ce soit dans ses contes de fées ou dans le cas de la science-fiction. Toutefois, les outrances de ce dernier genre l'embarrassent et l'empêchent d'opérer un renouvellement trop radical. Les notions de protection et d'éducation sont encore très présentes dans ses discours comme dans sa production. Ce sont là les limites de sa modernisation.

¹¹⁰Les débats sur la science-fiction et les *comics* dans les années 1945-1950 trouvent une forme de renouveau dans les années 1990, au moment où l'arrivée du manga et des dessins animés japonais dans la culture enfantine française est mise de la même manière en question.

Chapitre 5

Les spécificités formelles de l'écriture pour l'enfance en débat

Le rapport de Saint-Ogan à la modernité devient plus complexe lorsque l'on examine ses positions sur l'évolution formelle de l'écriture pour l'enfance. Nous entendons ici par « écriture pour l'enfance » toute forme de fiction destinée spécifiquement à ce public. Il se trouve justement que Saint-Ogan a touché à une grande variété d'écriture fictionnelle : roman, illustration, histoire en images, album illustré et même script pour la radio. Il a participé activement au mouvement de diversification formelle de l'histoire pour enfant qui, durant la première moitié du XX^e siècle, voit le succès croissant de l'image dans la narration pour enfants, que ce soit sous la forme d'album ou sous la forme d'histoires en images.

Une fois de plus, les changements qui interviennent dans la culture enfantine donnent lieu à des débats entre pédagogues, éditeurs et bibliothécaires. Bien souvent, le contenu est davantage examiné que la forme et on peut dire que les évolutions formelles sont plutôt bien acceptées. Ainsi, Mathilde Leriche, bibliothécaire à l'Heure Joyeuse, place les albums de *Bécassine* dans les lectures convenables pour l'enfant alors même qu'elle n'est pas vraiment tendre avec d'autres histoires en images. Lorsque l'abbé Bethléem critique les publications des frères Offenstadt, c'est autant pour leur esprit frondeur, immoral et vulgaire que pour la modernité de leur forme. Les pédagogues s'alarment toutefois lorsque la part de l'image est trop importante est que le texte est réduit à la portion congrue, dans des « ballons ». Car le grand changement de la première moitié du XX^e siècle est le développement et le succès d'une littérature dessinée pour enfant soit au sein d'illustrés, soit au sein d'albums¹, puis sa diversification croissante jusqu'à l'adoption d'un genre entièrement graphique qui sera appelé par la suite bande dessinée.

Les questionnements sur les contraintes formelles du récit pour enfant deviennent particulièrement aigus lors des débats qui précèdent la loi du 16 juillet 1949. Les différents acteurs de la mobilisation réfléchissent au récit idéal dont le contenu et la forme correspondraient à leurs attentes. Les textes rédigés par la commission de surveillance donnent un aperçu intéressant du récit idéal qui, comme on peut s'y attendre, est irréalisable car trop contraint. Les questions formelles font débat et on se demande encore au début des années 1950, si le trop grand nombre d'histoires en images ne risque pas d'inciter les jeunes à la paresse intellectuelle.

En tant qu'auteur pour l'enfance, Saint-Ogan a participé à ce débat, de façon indirecte jusqu'en 1945, puis frontalement, en tant que président du S.D.J.E. Ses discours sont ainsi riches de réflexion sur la nature du récit pour enfant, sur la forme qu'il doit prendre en fonction des objectifs à remplir. La notion de « compromis » précédemment mise en évidence revient alors de façon frappante. Saint-Ogan se montre assez conservateur sur de nombreux points : récit de bon goût, nécessité d'un enseignement moral. En revanche, il demeure un des principaux promoteurs (si ce n'est le principal en France durant les années 1930) d'une littérature graphique utilisant la bulle. Thèmes éternels et formes de la modernité demeurent les deux jalons de son discours : il convient de conserver un contenu respectable, mais la forme, elle, peut volontiers évoluer.

¹Le terme de « littérature dessinée » est emprunté à Harry Morgan (*Principes des littératures dessinées*, Editions de l'an 2, 2003). Nous l'avons volontairement choisi pour éviter celui de « bande dessinée » qui ne se développe réellement que dans les années 1950 et nous a paru maladroit pour parler d'oeuvres antérieures à cette date.

Deux axes se détachent dans les discours de Saint-Ogan concernant les contraintes formelles du récit pour enfant, le premier marqué par une méfiance envers la modernité et l'autre plus progressiste. Le dessinateur met en avant des notions à ses yeux essentielles, vraisemblance et logique, qui doivent guider le récit pour enfant et servir d'étalon pour juger de la qualité d'une oeuvre. Il se montre en cela assez proche de l'opinion des protecteurs de l'enfance, en particulier telle qu'elle transparaît durant les séances de la commission de surveillance. Mais là où Saint-Ogan se montre novateur, c'est dans l'emploi de la bulle et la promotion d'un genre nouveau, la bande dessinée, en particulier durant les années 1940. Nous reviendrons alors sur les débats historiographiques autour du sujet pour mieux comprendre le processus d'adoption de l'histoire à bulles par Saint-Ogan.

5.1 Construire un récit pour enfant : les mécanismes de la vraisemblance

Si Saint-Ogan ne s'est jamais fait théoricien de la littérature pour enfants (ou disons plus généralement des littératures pour enfants, écrites ou dessinées), ses discours portent parfois les marques d'une réflexion sur la nature du récit pour l'enfant. Une fois de plus, comme on peut s'en douter, les débats sur la démoralisation de la jeunesse accentuent et orientent clairement les déclarations. Il ressort alors un terme essentiel, celui de « vraisemblance » du récit. Le mot peut étonner lorsque l'on connaît le caractère dissipé des gags de *Zig et Puce* dont les aventures ne sont en rien « vraisemblables ». Il convient donc de faire un point sur ce terme car Saint-Ogan parvient dans ses discours à le concilier avec sa production, et notamment avec son choix du merveilleux. Il affirme même une ambition moralisante qui n'est, au regard de sa production que partielle. Dès lors, des mécanismes formels basiques apparaissent dans les histoires de Saint-Ogan : une logique débridée mais fidèle au principe de cause et d'effet et un usage de l'allégorie merveilleuse qui permet de lier fantaisie et exigence de réalité.

5.1.1 Vraisemblance et logique, les deux piliers du récit pour enfant

La vraisemblance, exigence de la narration pour enfant

La définition canonique du terme « vraisemblable » dans le domaine artistique est « ce qui correspond à l'idée qu'on se fait du réel »². Les théories de la vraisemblance remontent au XVII^e siècle et fondent d'ailleurs la littérature dite « classique. » de cette époque³. L'idée de vraisemblance présuppose deux conditions. D'une part elle soumet l'art, le genre, le domaine considéré à des règles et dresse des critères entendus comme objectifs pour juger de la qualité d'une oeuvre. D'autre part, elle impose à la création un lien positif avec la réalité : c'est l'éternel débat artistique de l'imitation contre l'invention. L'oeuvre doit se référer à la réalité tangible. Les critères de vraisemblance changent bien sûr en fonction de l'époque durant laquelle ils sont énoncés selon les conventions sociales et esthétiques. Ils ne sont donc absolus que pendant un temps et finalement relativement subjectifs car dépendant du contexte de leur énonciation.

En matière de littérature enfantine, la notion littéraire de vraisemblance est utilisée comme un repoussoir pour critiquer des oeuvres jugées, pour des critères esthétiques, sociaux, moraux ou même économiques, comme non conformes voire dangereux. Elle est donc une pierre supplémentaire dans le jardin des protecteurs de l'enfance et de leur culture. La vraisemblance passe de l'esthétique à la morale. Le critère a été employé par de nombreux pédagogues, à différentes époques, pour rejeter une oeuvre littéraire invraisemblable. Nous reprendrons simplement ici en guise d'exemple l'analyse d'Annie Renonciat sur les jugements du Père Parvillez sur les romans d'aventures.

« Ce qui paraît répréhensible, outre leur violence, c'est leur invraisemblance, que raille savoureusement le Père Parvillez à propos d'un récit à suivre de Jean de La Hire sur les aventures de scouts : « Tous les jeudis, ces trois boy-scouts (...) sont liés au poteau de torture, prisonniers des convicts australiens, perdus en pleine mer sur un glaçon, assaillis par les ours blancs, suspendus au-dessus d'un gouffre par une corde que scie un bandit au richement satanique, etc. Ils ne s'en portent d'ailleurs pas plus mal, car ils sont d'une force à

² *Dictionnaire des termes littéraires*, Honoré Champion, 2001.

³ La vraisemblance est formulée comme une exigence artistique par les théoriciens du classicisme français après la première du *Cid* de Corneille (1637).

faire pâlir Hercule, tirent comme Guillaume Tell, boxent comme Carpentier, domptent en un quart d'heure les chevaux les plus féroces, restent quinze jours à jeun sans paraître s'en apercevoir, et se retrouvent frais comme la rose, armés de pied en cap, après chacune de leurs aventures. » Cette irréalité apparaît à tous antinomique de l'éducation. L'enfant séduit par le mirage d'une vie libre et variée risque d'éprouver une insatisfaction à l'égard de sa propre vie, un besoin de s'évader, voire de fuir. »⁴

Dans les années 1950, l'idée de vraisemblance reste très présente dans les débats de la commission de surveillance en tant que critère de sélection. Les commissaires sont en cela les héritiers de plusieurs générations de protecteurs de l'enfance. Lorsqu'ils rédigent un avertissement, aux éditeurs, on retrouve dans l'article 17 la recommandation suivante :

« Le problème de la mesure à observer dans la transposition du réel ressortit à la notion de vraisemblance. »⁵

Le terme revient ensuite plusieurs fois dans les procès-verbaux comme dans les comptes-rendus. L'invraisemblance est alors mise sur le même plan que la violence et la pornographie : comme l'analyse Jean-Matthieu Méon :

« Enfin, l'ensemble des comptes-rendus se fait l'écho de la méfiance des commissaires à l'égard de la science-fiction, de l'anticipation scientifique et du fantastique, de ce que la commission appelle « l'invraisemblance ». Selon les commissaires, présenter des monstres peut être traumatisant et ignorer les principes de la physique risque de tromper l'enfant, voire de le détourner de la vraie science. A ceci s'ajoute la dénonciation de « l'invraisemblance morale », c'est-à-dire l'absence de contexte social dans la plupart des histoires et le faible registre d'émotion ressentie par le héros. »⁶

C'est là un débordement évident par rapport à la loi du 16 juillet 1949 qui se limite aux questions morales et n'est pas destiné à déboucher sur des réflexions esthétiques et formelles. Mais les liens entre vraisemblance littéraire et exigence morale sont très forts pour les commissaires. Seul quelques exceptions sont tolérées pour les genres qui, par nature, s'écartent de la vraisemblance comme les contes de fées et, dans une certaine mesure, la science-fiction. Mais le terme « vraisemblance » est bien le terme utilisé pour étudier le rapport au réel des récits pour enfant.

Alain Saint-Ogan s'inscrit tout à fait dans ce mouvement de respect de la vraisemblance du récit. Ses remarques sur la science-fiction décrites précédemment relèvent en partie de l'application de ce critère. Le terme revient dans les discours à plusieurs reprises, toujours comme critère de sélection. : « Je m'applique à rendre toute histoire vraisemblable »⁷. Ou encore lorsqu'il évoque la science-fiction de son époque : « Elle devait être vraisemblable et pas totalement anti-scientifique. »⁸. Mais c'est avec d'autres mots qu'il définit de façon plus précise le rapport à la réalité nécessaire dans le récit pour enfant.

Logique contre absurdité

D'un point de vue lexical, deux mots sont importants chez Saint-Ogan, traités comme deux contraires naturels : logique et absurde. Ils sont davantage utilisés que « vraisemblance » et plus riches sémantiquement. Le terme « logique » revient tout aussi fréquemment dans les rapports de la commission qui enjoignent souvent les éditeurs et auteurs à « rester logique ». La logique implique un rapport de cause à effet entre deux éléments donnés, ici dans l'enchaînement entre deux situations du récit. C'est de cette manière que Saint-Ogan présente sa méthode de travail : suivre la logique induite par une situation ou par le caractère de ses personnages et accepter les conséquences qui en découlent.

« Je pars généralement sur une idée maîtresse qui se développe sans que j'aie beaucoup besoin d'y penser. Point n'est besoin pour commencer de connaître la fin : elle s'impose. Voici, par exemple, Mme Prosper, puisque cette année, Prosper se marie. J'ignore tout, ou à

⁴ RENONCIAT (Annie), « Critiquer la littérature de jeunesse dans les années vingt », *Cahiers Robinson*, 2008.

⁵ CAC 900208-2.

⁶ MÉON (Jean-Matthieu), « L'installation de la commission de surveillance et de contrôle » dans CRÉPIN (Thierry), GROENSTEEN (Thierry) dir., *On tue à chaque page*, Editions du Temps, 1999, p.111-112.

⁷ Voir doc.4.

⁸ Voir doc.12.

peu près, de ce qui va lui arriver, mais je l'ai affligé d'une bonne manie qui nous entraînera, elle et moi, à toutes sortes d'aventures, lesquelles naîtront des hasards mêmes du dessin⁹... Obéir à ces hasards, les saisir, les exploiter, c'est la partie agréable du travail, mais ce qui ne m'amuse guère, c'est la réalisation qui consiste à repasser à l'encre des dessins au crayon. »¹⁰

Même si le point de départ d'une histoire sort de l'ordinaire, le rôle de l'auteur est de retomber sur ses pieds :

« Le secret, la méthode, c'est à mon sens de trouver quelque chose de tout à fait fou et de le rendre réalisable. Toutefois, je crois qu'il est indispensable que l'absurde reste logique, possible : de même qu'il est indispensable de sortir le moins possible du caractère que l'on a fixé à ses personnages. »¹¹.

La logique commande les mécanismes du récit chez Saint-Ogan et permet de maintenir un juste équilibre entre la fantaisie et la réalité. Il le confirme lors d'interviews plus tardives lorsqu'il explique sa méthode de travail pour Zig et Puce :

« J'ai toujours essayé de placer les personnages de mes histoires dans une situation critique sans trop savoir comment ils allaient en sortir. Il fallait, la semaine suivante, trouver une entourloupette pour les sortir de là... Une entourloupette suffisamment logique pour qu'elle ne soit pas absurde. »¹².

Comme le montre cette dernière phrase, souligner la logique du récit permet de l'opposer à l'absurde, pris ici dans un sens courant et non dans son sens littéraire. L'absurde est à proscrire, et cette fois, les responsabilités de l'auteur pour enfant reviennent :

« Il faut créer vrai en croyant soi-même à ce que l'on invente et ne jamais fausser l'esprit d'un enfant en lui inculquant des idées absurdes. »¹³.

On revient ici à la question du rôle de l'histoire pour enfant et de la nécessité d'introduire un propos pédagogique, ou du moins de ne pas laisser apprendre des choses fausses. Ainsi continue-t-il dans le même article :

« Je ne vais jamais explorer le domaine de l'absurde et je n'écris jamais d'histoires avant d'avoir pu juger de leur vérité possible. ».

Pour Saint-Ogan, le rapport au réel (ou la vérité, ces mots n'étant jamais clairement définis) est une nécessité dans le récit pour enfant. La logique et la raison sont les garants de cette nécessité.

On comprend mieux pourquoi l'absurde est le principal reproche fait au récit de science-fiction, accusé d'induire dans l'esprit de l'enfant des connaissances erronées. Reste sous-entendue, dans cette conception de la littérature enfantine, une finalité utilitaire.

5.1.2 Une ambition moralisatrice

Saint-Ogan moraliste de la jeunesse ?

C'est sans doute au niveau de la morale que l'on attend le moins Saint-Ogan ; des séries comme *Zig et Puce* et *Prosper l'ours*, sans être aussi insolentes que *Les Pieds Nickelés*, ne cherchent pas à mettre en avant une juste morale. Pourtant, Saint-Ogan l'amuseur a aussi eu une attitude de moralisateur de la jeunesse. Il va de soi que, là encore, les tensions s'exacerbent à partir de 1945. Cependant, c'est dès le début des années 1940 qu'il affirme une ambition moralisatrice :

« Et mes histoires, aussi, sont morales, elles apprennent la bonté aux enfants. »¹⁴.

Puis, avec les débats des années 1945-1949, il se positionne clairement en faveur de récits moraux. Il dénonce notamment « l'immoralité des sujets » en même temps que « l'illogisme et l'absence de mesure ». Sa participation à la commission créée par la loi de 1949 vient conforter cette position. Lors de la séance du 4 juillet 1957, après l'exposé d'une étude cherchant à montrer la place de la violence dans l'imagination des jeunes, il « déclare qu'il serait possible de canaliser autrement le sentiment de

⁹L'idée de l'histoire naissant « des hasards mêmes du dessin » est présente dans les littératures dessinées dès Töpffer. Elle est la trace d'une pratique où le dessin domine et devance l'idée narrative.

¹⁰Voir doc.6.

¹¹Voir doc.6.

¹²Voir doc.14.

¹³Voir doc.4.

¹⁴Voir doc.4.

violence qui habite la jeunesse, notamment en supprimant la nécessité, pour le héros, d'être en révolte contre la société ».¹⁵ L'enjeu moral est ici porté comme solution au problème social.

La place de la morale dans la production de Saint-Ogan

Qu'en est-il réellement ? Saint-Ogan a-t-il été un moralisateur ? Force est de constater qu'une morale élémentaire n'est pas absente de sa production, mais à certaines conditions qui montrent l'influence du support éditorial et qui viennent renforcer les liens morale-enfance. Car on observe une claire distinction. D'un côté les séries paraissant dans des journaux familiaux ou avant tout destinés aux adultes (*Zig et Puce* dans *Dimanche-Illustré*, *Prosper l'ours* dans *Le Matin*) n'ont aucune dimension moralisatrice. De l'autre, celles paraissant dans un support spécifiquement destiné à l'enfance portent en eux la nécessité du « bon goût », voire une véritable morale.

On peut pour cela observer les séries parues dans *Cadet-Revue*, dont Saint-Ogan est rédacteur en chef. Le processus est toujours le même : l'histoire s'enchaîne sans enjeux moraux ; puis les dernières phrases ou les dernières images contiennent une exemplarité qui laisse le lecteur à penser que toute l'intrigue, aussi fantaisiste soit-elle, n'est qu'une longue parabole destinée à illustrer une morale. Il en est ainsi de *Mitou et Toti à travers les âges*, voyage dans le temps à rebondissements qui remplit d'abord un rôle éducatif en présentant l'Histoire de France aux enfants. Or, la fin surenchérit sur une morale très classique. Revenus à leur époque, Mitou et Toti discutent de leur voyage avec le savant Olibrius. Toti dit préférer son époque. Et Olibrius d'ajouter :

« Vous avez raison mademoiselle... Il faut aimer son époque comme on doit aimer sa famille et sa patrie, parce que c'est « son » époque, « sa » famille, et « sa » patrie. (...) Il est fou de regretter toujours le passé et peu sage de désirer l'avenir. L'homme doit se borner à se servir du premier comme d'un enseignement destiné à servir le second. »

En d'autres termes : apprend à apprécier ce que l'on te donne sans réclamer davantage. Une morale achève également *Les aventures de Toui-Toui* qui est pourtant assez peu éducatif dans le reste de son contenu. Après avoir éprouvé l'inutilité des talismans magiques sur Terre, le lutin Toui-Toui déclare « [avoir] compris que le plus sûr des talismans, celui qui fait de vrais miracles, c'est le travail ». Dans ces deux exemples, Saint-Ogan se plie aux règles de la revue pour enfants de laquelle on attend une certaine tenue voire un enseignement moral. Cet enseignement est toutefois réduit à des observations anodines et ne contiennent aucun sous-entendus religieux ou idéologique : être obéissant, ne pas se plaindre...

D'autre part, le processus qui amène à la morale reste assez artificiel : à la fin du récit, dans les dernières lignes, il se fond dans la continuité du récit. Dans *Toui-Toui*, par exemple, les péripéties du lutin Toui-Toui et du magicien Merlon qui éprouvent l'inutilité de la magie sont comiques avant d'être éducatives. Elles ne le sont d'ailleurs que par cette morale finale et, lorsqu'il reprend les mêmes péripéties dans *Trac et Boum*, il supprime la morale sans que la compréhension de l'histoire n'en soit gênée. L'exigence morale est, dans la production de Saint-Ogan, plus un réflexe conclusif qu'une règle absolue. La fiction prend plus de place que l'enseignement, le divertissement plus de place que la pédagogie.

5.1.3 Les mécanismes de l'allégorie pour concilier fiction merveilleuse et exigence de réalité

L'allégorie, mécanisme esthétique conscient

C'est ailleurs qu'il faut chercher la véritable dimension morale des récits de Saint-Ogan pour la jeunesse, dans une méthode plus proche du « compromis ». Il utilise, affirme-t-il le procédé littéraire de l'allégorie pour faire passer dans ses récits des vérités. En littérature, l'allégorie est un « Trope qui permet de renvoyer terme à terme, surtout moyennant des métaphores, à un univers abstrait, en particulier à des propriétés morales. »¹⁶. Nous n'avons pas choisi ce terme par hasard : c'est celui que Saint-Ogan lui-même utilise pour identifier l'un des traits de son écriture narrative à destination de l'enfance. Le choix de l'allégorie s'inscrit dans une double logique : d'une part, il répond au principe d'utilitarisme de la fiction en lui donnant un sens sous-jacent ; d'autre part, il est la clé qui permet

¹⁵CAC 900208-2.

¹⁶*Dictionnaire des termes littéraires, op. cit.*

de concilier l'exigence d'un rapport à la réalité et la fantaisie merveilleuse. Cette dernière devenant en effet, grâce à l'allégorie, un équivalent adapté de la réalité.

Interrogé sur sa méthode de travail, il déclare : « J'aime aussi beaucoup l'allégorie ». Puis en donne un exemple précis, tiré de *Mitou et Toti* :

« Mitou et Toti se promènent au pays de l'or. Ils y trouvent, sur une île, un palais merveilleux habité par « monsieur Or », « madame Oisiveté », son épouse, et leur enfants, qui sont les sept péchés capitaux... Une discussion éclate, un jour, entre les membres de cette monstrueuse famille, laquelle discussion a pour résultat un violent incendie qui détruit le palais. »¹⁷.

Il transpose ainsi les mystères de l'existence dans une fable allégorique, se basant sur le principe des caractères allégoriques, principe traditionnel de l'art occidental, au moins depuis l'iconologie de Cesare Ripa¹⁸. Dans une autre interview, il pose justement cette question qui nous renseigne sur le rôle qu'il concède à l'allégorie : « En tout cas, n'est-il pas permis de présenter les réalités de la vie en adoptant une forme allégorique. ». Il conçoit donc l'allégorie comme un moyen de transposition de la réalité, ce qui est finalement proche de la définition canonique et nous pousse à explorer plus avant cette voie.

L'emploi de l'allégorie dans la fiction : apprendre en s'amusant

Comment ce procédé se traduit-il dans la fiction ? Saint-Ogan l'utilise de différentes manières. Les exemples les plus évidents sont les personnifications auxquelles il se livre dans *Mitou et Toti*. L'exemple cité plus haut montre bien la manière transparente par laquelle est introduite l'allégorie. Les dialogues introduisent le personnage : « On m'appelle OR, dit le petit homme jaune, parce que je suis la personnification de ce métal. ». Puis, l'illustration complète le texte par une représentation renvoyant à l'image canonique du concept représenté (l'Oisiveté comme une grosse femme affalée sur des coussins)¹⁹. A la suite de l'incendie, Mitou conclut sentencieusement : « L'Or, uni à l'Oisiveté engendre tous les vices et les vices ne font pas le bonheur. ». Dans cet exemple, le processus d'équivalence qui mène du concept abstrait à la morale en passant par une personnification est extrêmement simple, et la phrase de Mitou est aisément transposable à la réalité. Ainsi s'accomplit l'exigence morale voulue par l'auteur.

D'autres allégories rencontrées par Mitou et Toti sont plus fantaisistes et dépourvues de valeurs morales. On peut citer le « génie de la mécanique », qui incarne le progrès ou encore le Vent et la Pluie. Dans les histoires se rapprochant de l'intrigue de *Mitou et Toti*, Saint-Ogan multiplie le recours à des allégories qui lui permet d'imaginer une infinité de personnages merveilleux. Citons par exemple le Hasard dans *Manou et la petite fée*, les Mois, Siècles et Jours dans *Nizette et Jobinet*, l'âme du poète dans *Les Aventures de Prosper*. Sont-ce de simples outils narratifs et comiques ? Il nous semble aussi qu'il ne faut pas négliger le caractère pédagogique des histoires de Saint-Ogan.

L'observation que nous venons de faire conduit Harry Morgan, dans son analyse de la concrétisation du personnage allégorique, à conclure que celle-ci reste superficielle chez Saint-Ogan :

« Mais l'allégorie chez Saint-Ogan est peu approfondie, ce qui ne nous étonne pas, puisque nous savons déjà que les univers fictionnels chez Saint-Ogan sont incomplets et indéterminés. A cet égard, ils reposent sur l'encyclopédie, en l'occurrence sur le répertoire des contes et légendes susceptibles d'être connus d'un petit Français de la moitié du xx^e siècle. L'effet qu'on cherche à introduire chez le jeune lecteur est donc qu'il reconnaisse ces personnages allégoriques et en second lieu qu'il s'en émerveille. »²⁰

L'apparente superficialité de l'allégorie nous paraît justement s'expliquer par l'adresse à un public infantin. Saint-Ogan souhaite avant tout proposer au jeune lecteur une manière de voir le monde, mais une manière qui soit simple et qui, servie par l'impact de l'image allégorique lui parle plus directement.

Saint-Ogan est familier d'un procédé d'équivalence entre les mondes merveilleux et la réalité qui, sans correspondre exactement à la notion d'allégorie au sens littéraire le plus strict, s'en rapproche en tant qu'équivalence entre un élément réel et un élément de la fiction. C'est le cas lorsque Saint-Ogan décrit des sociétés merveilleuses identiques aux nôtres. Nous avons déjà pu parler du pays des fées de *Trac et Boum* et du pays des animaux de *Prosper* : ils sont le reflet de la société humaine réelle, avec ses débats politiques, ses guerres incessantes et ses bourgeois râleurs. Plus intéressant encore est la représentation

¹⁷ Voir doc.6.

¹⁸ *Iconologia*, Rome, 1593.

¹⁹ Voir fig.20.

²⁰ MORGAN, *op. cit.*

de la société vénusienne dans *Le Rayon mystérieux*²¹. La planche 27 représente une réunion du Conseil chez les Vénusiens qui décident de déclarer la guerre à la Terre, et la réaction des habitants de Vénus. L'équivalence est permise par le recours à des images connues renvoyant à une réalité humaine : une assemblée en amphithéâtre, la une d'un journal, des habits sensiblement proches des habits humains. La société vénusienne n'est pas une société autre mais un reflet de la société humaine, représentée ici par Saint-Ogan d'une manière non dénuée d'ironie dans ses pires travers : ambition politique, crédulité de l'opinion publique. La dernière case dans laquelle les Vénusiens crient « Guerre aux terriens » renvoie à une double réalité humaine. Une réalité historique, celle de la première guerre mondiale à laquelle Saint-Ogan a participé. Elle a été précédée du même type de propagande et du même type d'enthousiasme que sur Vénus. Mais surtout, c'est une réalité actuelle qui ressort de cette histoire : nous sommes en 1937-1938 et les menaces de guerre se précisent au moment où l'Allemagne d'Hitler affirme ses ambitions de conquêtes européennes. Il est impossible de ne pas voir dans *Le Rayon mystérieux* un renvoi à cette actualité, et ce d'autant plus qu'une référence directe est faite plus loin au « dernier discours d'un chef d'état voisin », illustré par un drapeau à la croix gammée et le salut hitlérien²². La référence est ici encore davantage explicite.²³

L'exemple du *Rayon mystérieux* est sans doute extrême : rarement Saint-Ogan a, dans une histoire pour enfants, traduit l'actualité de façon aussi évidente. Cependant, il lui arrive souvent de se servir du même procédé pour dresser un simple portrait de la société contemporaine ou pour livrer un enseignement dans des histoires proches de la fable. Ainsi, *Mitou et Toti à travers les âges* est une longue allégorie de la nécessaire connaissance du passé, et la morale qui le termine renseigne sur l'usage de cette connaissance (ne pas regretter le passé mais s'en servir pour l'avenir). Il ne s'agit pas de voir dans chaque récit de Saint-Ogan un sens caché, simplement de constater qu'il utilise très fréquemment un procédé d'équivalence réalité-fiction qui passe souvent par une personnification. Le procédé remplit ensuite des objectifs tout à fait différents : simple ressort humoristique dans *Prosper*, vecteur de connaissances dans *Mitou et Toti à travers les âges*, fable morale dans *Mitou et Toti*. Il nous semble qu'en réalité, les histoires de Saint-Ogan recherchent un équilibre entre parodie à effet comique et allégorie à effet pédagogique. Nous ne sommes pas loin de l'adage « apprendre en s'amusant » qui parcourt la littérature enfantine, quel que soit le siècle.

5.2 La défense d'une nouvelle forme d'histoire en images

La modernité de Saint-Ogan dans le dessin pour enfants et le renouvellement de ses formes repose en partie sur sa participation au mouvement progressif d'adoption de la bulle par les dessinateurs français. Face à la tradition française du texte sous l'image qui domine largement le paysage de la littérature dessinée pour enfants depuis l'imagerie d'Epinal et le dessinateur Christophe, il utilise la bulle « à l'américaine » dans la série Zig et Puce de *Dimanche-Illustré* dès 1925, puis dans ses autres séries dans les années 1930. Or, ce n'est qu'à partir de 1940 que la bulle domine véritablement dans l'histoire en images française. Pour cette raison, Alain Saint-Ogan a souvent été considéré comme le Père de la « bande dessinée » telle qu'on la concevait dans les années 1950, c'est-à-dire avec des bulles, selon la tradition américaine, par opposition à la tradition française (cette position, nous le verrons, a vécu et n'est plus guère soutenue par les historiens de la bande dessinée). L'enjeu n'est pas moindre en terme d'histoire culturelle. S'il serait faux de voir une rupture totale dans le passage du texte sous l'image à la bulle, la généralisation et la popularisation d'un procédé venu directement des Etats-Unis fait sens à plusieurs niveaux. Il marque l'emprise de la culture américaine dans l'univers enfantin et la manière dont les Français réinterprètent une forme nouvelle et s'adaptent au goût nouveau du public. La bulle est aussi le signe du passage à une plus grande autonomie de l'image par rapport au texte : alors que dans la forme traditionnelle, l'image pouvait encore avoir une fonction purement illustrative, la bulle entraîne la mise en place d'un langage entièrement graphique dont l'image est le moteur naturel. Pour ces deux raisons (le caractère étranger et l'autonomie de l'image sur le texte), la bulle a été critiquée durant les années 1930 et 1940 (parfois même jusqu'en 1950). L'absence de texte est alors soupçonné d'abêtir le jeune lecteur et la bulle est accusée de rendre le dessin laid.

²¹ Voir fig.28.

²² voir fig.26

²³ Rappelons qu'à la même époque, Jaboune dans *Benjamin* informe ses jeunes lecteurs des dangers que représente le chancelier du IIIe Reich. Saint-Ogan se joint, à sa manière, à cette lutte des esprits contre la propagande nazie.

Dès lors, il semble important de faire le point sur le rôle exact de Saint-Ogan dans la diffusion de ce procédé. Il n'est pas dans notre intention de trancher un débat, à savoir si oui ou non Saint-Ogan est l'introducteur de la bulle en France. Nous ne nous situons pas non plus dans la question de la définition de la bande dessinée et de son « invention ». Nous nous contenterons de rappeler les termes du débat historiographique. Harry Morgan, en particulier, a très justement souligné le poids des contraintes éditoriales dans les choix de Saint-Ogan qui reculent la véritable adoption « consciente » de la bulle aux années 1930 et à *Cadet-Revue*, et surtout aux années 1940. Nous verrons ensuite comment il est amené, dans les années 1940 et 1950, à défendre le procédé lors des débats sur la démoralisation de la jeunesse ; ses arguments méritent d'être présentés car ils témoignent d'une réflexion de sa part sur les possibilités narratives de ce procédé nouveau.

5.2.1 L'histoire à bulles comme genre privilégié par Alain Saint-Ogan ?

Les données d'un débat historiographique

Pour comprendre le statut de fondateur de la bande dessinée en France qui a été longtemps attribué à Alain Saint-Ogan, il faut revenir à la fin des années 1960. A cette date domine une vision historique de la bande dessinée qui veut que ce médium soit une invention américaine et que la date de 1934 (apparition en France du *Journal de Mickey* qui publie des bandes américaines) soit fondatrice puisqu'elle marque l'arrivée de la « vraie » bande dessinée en France. C'est alors le début d'un « âge d'or » qui dure jusqu'à la fin des années 1940, moment où le succès de l'école belge marque le développement d'une bande dessinée francophone qui prend le relais des séries américaines. La théorie de l'âge d'or est sous-tendue par l'idée fondamentale que la bulle est le signe de la bande dessinée et que la forme traditionnelle, spinalienne, des histoires en images françaises, est immédiatement dépassée par la clarté des bandes américaines. Cette théorie suppose également la supériorité de la revue sur l'album qui n'en est qu'un complément. Ce mouvement fondateur de l'histoire de la bande dessinée en France est avant tout nostalgique²⁴. Il se développe comme un courant très érudit, le premier courant historiographique de bande dessinée, et donne lieu à des expositions, des revues (*Giff-Wiff*, *Phénix*), des associations, des publications diverses. L'enjeu est toujours de magnifier la bande dessinée américaine des années 1930 et 1940, fondatrice du genre²⁵.

Quelle est la place du dessinateur français qu'est Alain Saint-Ogan dans cette histoire subjective de la bande dessinée ? Son usage de la bulle dès 1925 dans *Zig et Puce* lui confère aussitôt le statut de père de la bande dessinée française (de la « vraie » bande dessinée, donc). Certes, ces premiers historiens admettent qu'il n'est pas le premier à l'avoir utilisée, mais objectent qu'il l'a considérablement popularisée (et ce d'autant plus que l'on cite son influence sur le jeune Hergé qu'il contribue à lancer). En 1985, Dominique Petitfaux défend donc encore cette théorie :

« Même s'il est désormais établi qu'Alain Saint-Ogan ne fut pas avec *Zig et Puce* le premier dessinateur de BD français à avoir eu systématiquement recours à des ballons, il reste néanmoins le Père de la bande dessinée francophone »²⁶.

Depuis, l'histoire de la bande dessinée est largement revenue sur cette affirmation pour la nuancer voire la récuser. Le reproche principal tient à la définition historique de « bande dessinée » avec comme seul critère la bulle²⁷. Cette conception a été remise en question notamment par Thierry Groensteen qui replace l'évolution de la bande dessinée française dans une ascendance européenne, remontant au XIX^e siècle. Les spécialistes de l'histoire culturelle du XX^e siècle savent que l'idée même de vouloir attribuer une paternité unique à un phénomène culturel n'a pas de sens tant les facteurs qui président à son développement peuvent être nombreux²⁸. Une des conclusions d'Harry Morgan à la question du statut de fondateur de la bande dessinée française est la suivante :

²⁴Le titre d'un ouvrage de Jean-Jacques Gabut synthétise très bien cette théorie de l'âge d'or : *L'âge d'or de la BD, les journaux illustrés, 1934-1944*, Catleya, 2001.

²⁵Pour une vision plus détaillée du mouvement bédéphile des années 1960-1970, se reporter au chapitre cinq de GROENSTEEN (Thierry), *La bande dessinée, un objet culturel non identifié*, Editions de l'An 2, Angoulême, 2006, p.98-129.

²⁶*Le Collectionneur de bandes dessinées* 48, novembre 1985, p.12.

²⁷Notons aussi que l'idée de 1934 comme date charnière a également été battue en brèche dans la mesure où il est établi que des bandes américaines circulent déjà dans la presse française dans les années 1920.

²⁸Surtout quand il ne relève pas d'un procédé technique comme le cinéma qui, au moins, peut disposer d'un brevet d'invention !

« L'apport de Saint-Ogan n'est donc nullement d'avoir « inventé la bande dessinée française », conception historiquement dénuée de sens, mais d'avoir adapté à l'aire francophone la forme éditoriale de la *sunday page* américaine (et au premier chef celle du *Chicago Tribune*). »²⁹

Il est désormais admis que la bulle ne peut en aucun cas définir à elle seule la bande dessinée et que, par ce fait, Saint-Ogan n'est pas le père de la bande dessinée francophone.

Sur ce débat historiographique (qui n'est plus vraiment un débat, la seconde position l'ayant largement emporté), la position que nous défendons dans ce mémoire tient en deux points. Tout d'abord, ce qui nous intéresse est moins l'invention et l'évolution de la seule « bande dessinée » envisagée en fonction de notre bande dessinée actuelle, que l'évolution d'une forme de littérature dessinée avant tout narrative qui, depuis les années 1950, répond au nom de bande dessinée mais a également reçu celui d'histoires en images à l'époque qui nous occupe. Dès lors, nous ne traitons pas la question de la bulle pour savoir quand est née et comment a évolué la bande dessinée mais pour comprendre l'évolution des formes de la narration en images, et par là l'évolution des goûts, des traditions et des codes esthétiques³⁰. Réfléchir à ces codes nous paraît d'autant plus important que nous sommes dans le domaine de la littérature pour enfants qui possède deux spécificités : d'une part il est davantage protégé et surveillé que la littérature pour adultes, d'autre part le jugement qu'on pose sur lui obéit autant à des critères moraux qu'à des critères esthétiques.

Le poids des contraintes éditoriales et de l'évolution du goût

Harry Morgan insiste sur la nécessité de nuancer le rôle de pionnier détenu par Saint-Ogan. Son argumentation consiste à pointer du doigt le poids des contraintes éditoriales dans les choix esthétiques de Saint-Ogan qui, alors, ne sont plus vraiment des choix personnels. Il est désormais clairement établi que le choix de la bulle dans *Zig et Puce* a surtout pour but de ne pas trancher avec les autres séries qui paraissent dans *Dimanche-Illustré*, séries qui sont des bandes d'origine américaine et utilisent la bulle. Saint-Ogan obéit simplement à la stratégie éditoriale du journal qui l'emploie. Parmi ces séries, *Bicot* semble avoir fortement influencé *Zig et Puce* qui prend la forme d'une *sunday page* américaine :

« Le mimétisme de *Zig et Puce* avec une SP commence par le format, puisqu'on est dans un journal au format tabloïde. A la *sunday page* américaine, Saint-Ogan emprunte aussi son gabarit : le « gaufrier (grille régulière) de 4 strips de 3 cases avec possibilité de fusionner les cases. »³¹.

Morgan ajoute plus loin que le modèle américain de *Zig et Puce* est « impur » et qu'il s'agit davantage d'une adaptation à un public français qu'un emprunt direct à une forme américaine³².

A cette analyse de Morgan, nous ajouterions que le poids des contraintes éditoriales se voit très nettement si on s'intéresse aux quelques réalisations antérieures et postérieures à *Zig et Puce*, qui soit prennent la forme de romans illustrés, soit utilisent le texte sous l'image, soit sont de simples bandes muettes complètement dépourvues de texte. Les bandes parues dans *La Semaine de Suzette* dans les années 1924-1925, *Tienette fait du cinéma* et *Mique et Trac* n'incluent donc en aucun cas la bulle. Son deuxième travail important pour la jeunesse, est l'illustration du roman *Caddy-Caddy* de Pierre Humble. De même, la brochure *Mitou et Toti* pour Ovomaltine a la forme d'un roman illustré, forme qu'il conserve lors sa publication dans *Dimanche-Illustré* à partir de juin 1932. Entre 1925 et 1932, *Zig et Puce* est son seul travail pour enfant utilisant la bulle, usage qui est, nous l'avons vu, induit par la comparaison avec *Bicot*. Il est donc exceptionnel et en aucun cas représentatif. Or, Saint-Ogan, au début des années 1930, utilise occasionnellement la bulle dans ses dessins humoristiques pour adultes. Il connaît le procédé mais, peut-être par respect d'une tradition de la narration en images pour enfants, ne l'utilise pas.

Il faut en réalité attendre 1933 pour que Saint-Ogan revienne à la bulle, et l'exploite de façon plus poussée. La série *Prosper* qu'il dessine dans *Le Matin* utilise le procédé (nous sommes bien en 1933

²⁹GROENSTEEN, MORGAN, *op. cit.*, p.91-92.

³⁰Notre vision ne se veut en aucun cas téléologique : elle n'interprète pas la bulle comme un aboutissement idéal de l'histoires en images mais plutôt comme une évolution conjoncturelle.

³¹MORGAN (Harry), « Saint-Ogan et le strip » dans GROENSTEEN, MORGAN, *op. cit.*, p.92.

³²Pour une étude très précise du passage de la *sunday page* à *Zig et Puce*, se reporter à la thèse de doctorat d'Harry Morgan, *op.cit.*.

et *Le Journal de Mickey* n'a pas encore envahi la France...). Elle se présente comme une suite de petites saynètes sans cases dont l'ordre de lecture est signalé par des chiffres, variante par rapport au traditionnel gauffrier³³. Surtout, c'est dans *Cadet-Revue*, dont il est rédacteur en chef, qu'il a l'occasion de développer l'usage de la bulle. Là encore, l'évolution est progressive et la majorité des dessins qu'il y publie ont des formes traditionnelles : illustrations d'articles et de romans, saynètes humoristiques avec texte sous l'image, roman illustré. En janvier 1934, il commence une petite série de gags animaliers, *Les Aventures de Serpentin* utilisant la bulle. Il faut attendre juin 1935 pour lire avec *Les aventures de Toui-Toui* la première histoire en images à bulles de *Cadet-Revue*. Dans le même temps, il poursuit *Zig et Puce* dans *Dimanche-Illustré*.

Après cette période de transition (1933-1935) qui voit Saint-Ogan approfondir pas à pas son usage de la bulle, le dessinateur privilégie nettement le procédé pour les nouvelles histoires qu'il crée : *M. Poche*, *Jakitou*, *Le Rayon mystérieux*... Si Saint-Ogan trouve dans la bulle un moyen d'expression privilégié, il reste toutefois prudent dans son utilisation et attend que d'autres publications, plus audacieuses, le diffusent plus largement auprès du public. Les contraintes éditoriales sont encore trop fortes pour lui. La preuve en est que le premier album de *Prosper*, publié par Hachette en 1933, évacue la bulle pourtant présente dans les strips du *Matin*, mais aussi dans les albums de *Zig et Puce* édité par le même éditeur³⁴. Hachette se permet peut-être cette infidélité à la publication pour une fable animalière qu'il rapproche de *Babar*, album où la bulle est bien évidemment exclue. Jusque dans les années 1930, Saint-Ogan reste toujours soumis à des contraintes éditoriales et à une méfiance sous-jacente des éditeurs envers ce procédé américain. Il est difficile de savoir si Saint-Ogan lui-même partage cette méfiance, mais il est manifeste qu'il ne s'empresse pas de révolutionner les formes de l'histoire en images.

Les ultimes évolutions des années 1940 : l'exemple de *Mitou et Toti à travers les âges*

Avec les années 1940, la pression se relâche et la bulle devient la forme courante dans les illustrés pour enfants. L'évolution du goût et la généralisation de la bulle dans les histoires en images pour enfants se lit tout particulièrement si l'on suit le destin éditorial d'une histoire de Saint-Ogan, *Mitou et Toti à travers les âges*³⁵.

Mitou et Toti à travers les âges est à l'origine un roman illustré paraissant en épisodes dans *Cadet-Revue* durant le printemps 1935. Il s'inscrit dans la série *Mitou et Toti* qui, depuis la brochure publicitaire pour Ovomaltine en 1932, a comme forme le roman illustré. L'histoire est, de la même manière, publiée en roman chez Hachette. Dans ce type de récit pour enfants, l'image joue un rôle secondaire : elle est avant tout illustration et l'histoire garderait tout son sens si elle se trouvait supprimée. Les autres aventures de Mitou et Toti qui paraissent dans *Cadet-Revue* jusqu'en 1939 sont également des romans illustrés.

Saint-Ogan a coutume de reprendre ses mêmes histoires dans différentes publications. Rédacteur en chef de *Benjamin* durant l'Occupation, il réutilise *Mitou et Toti à travers les âges*. Il s'agit toujours d'un roman illustré, mais l'image y occupe une place beaucoup plus importante³⁶. Certaines cases, sans véritablement illustrer le texte, sont complètement autonomes et racontent une petite saynète : le marchand de tissus, la procession de la Saint-Jean... Nous sommes en 1943, et la tradition du texte sous l'image est déjà en train de disparaître dans de nombreuses publications qui adoptent la bulle.

Enfin, Saint-Ogan réutilise une dernière fois *Mitou et Toti à travers les âges* en changeant toutefois les personnages, dans *Dani et Martinette*. Cette série paraît dans *La Vie catholique illustrée* en 1949 et Saint-Ogan y brode sur le scénario de *Mitou et Toti à travers les âges*. En dehors des variantes scénaristiques, ce qui nous intéresse le plus est le changement de forme. *Dani et Martinette* est bien une série à bulles. Saint-Ogan a opéré une ultime transposition de son roman illustré initial³⁷. A cette date, la bulle a largement triomphé dans les illustrés pour enfants.

³³Voir fig.24.

³⁴On sait que vers 1930, Hachette gouache les bulles dans les albums de *Mickey*, et ce procédé appliqué à *Prosper* n'a rien d'étonnant. Est beaucoup plus étonnant le fait que la série *Zig et Puce* ait eu droit, dès 1927, au privilège de se voir conserver ses bulles.

³⁵Voir fig.23 et 42.

³⁶Voir fig.23.

³⁷Voir fig.42.

5.2.2 Défense de la bulle dans un contexte de critiques de la bande dessinée

A partir de 1945, l'adhésion de Saint-Ogan à la bulle se lit beaucoup plus clairement puisqu'il l'exprime cette fois dans ses discours. En effet, les tensions qui précèdent l'adoption de la loi de 1949 l'obligent à se positionner sur la question en tant que président du S.D.J.E. Il choisit clairement de soutenir une forme moderne dont il expose les avantages.

Un genre et une forme critiqués dès l'entre-deux-guerres, et toujours après 1945

Durant toute la première moitié du xx^e siècle, les histoires en images subissent des critiques incessantes. Plusieurs phases se détachent, dirigeant les reproches vers de nouveaux objets, mais force est de constater que le genre n'est pas admis d'emblée par une partie de la population adulte alors même que son succès est croissant auprès des jeunes. Il y a assurément là un phénomène générationnel : il faut attendre les années 1950 pour que la bande dessinée soit admise comme genre pour l'enfance par une population qui a elle-même, en majorité, lu des illustrés dans sa jeunesse. Des raisons multiples pourraient être invoquées pour expliquer ce rejet : enjeux économiques, nécessités morales voire religieuses, nationalisme... De fait, les histoires en images et les illustrés qui les publient se trouvent au centre de conflits dont l'enjeu majeur est le contrôle de la jeunesse, de son éducation et de sa culture. Chaque détracteur a bien souvent ses propres raisons et ses propres revendications, qu'il s'agisse des pédagogues laïcs, des autorités catholiques ou des dessinateurs.

Dans un premier temps, les illustrés sont associés à des publications jugées « populaires », et donc par définition vulgaires et médiocres. Les revues éditées par la Société Parisienne d'Édition des frères Offenstadt (*L'Epatant*, *Fillette*) sont les premières visées, en particulier par l'abbé Bethléem de la *Revue des lectures*. A partir de 1934, le succès rencontré par les bandes américaines publiées par Paul Winkler, Cino del Duca et Ettore Carrozo rentrent en concurrence avec les publications françaises et aux habituels reproches de médiocrité, de vulgarité et de pornographie, viennent s'ajouter des critiques protectionnistes. Surtout, ces bandes américaines apportent avec elles l'emploi de la bulle et rentrent donc directement en conflit avec la tradition française du texte sous l'image.

Il est souvent assez difficile de distinguer dans les débats, et ce jusqu'à ceux de 1945-1949, si ce qui est mis en cause tient à la forme, au contenu, au public ou à d'autres critères externes comme la nationalité des éditeurs et dessinateurs, leur confession et leur parcours personnel. Si beaucoup condamnent d'emblée l'idée même de narration en images, propre à susciter la paresse intellectuelle, les termes du débat sont beaucoup plus complexes. Ainsi, un compte-rendu de la commission de surveillance décrit encore ainsi la situation en 1950 :

« La presse enfantine d'aujourd'hui semble tendre à une élimination progressive du texte au profit de l'image. (...) La lecture d'un journal pour enfants à l'ancienne manière était un travail de l'esprit : le sens critique du lecteur était sollicité. La lecture d'un journal pour enfant moderne ne comporte plus aucune activité intellectuelle : l'image faisant tout, cette « lecture » consiste en un abandon passif à des impressions sensorielles qui exercent une suggestion violente et éliminent tout contrôle critique. Quant à l'imagination, le champ lui est fermé par la représentation concrète de la totalité des scènes relatées. »³⁸

Un vocabulaire pseudo-scientifique est employé pour décrire la prétendue nocivité de l'image qui réduit à la fois l'intelligence et l'imagination.

Or, il faut être conscient qu'il ne s'agit là que de vœux pieux. En 1950, l'image a déjà définitivement conquis la presse enfantine. La raison en est simple : le succès continu rencontré par les illustrés a poussé à la formation d'un marché éditorial solide rassemblant catholiques, laïcs, communistes et importateurs de bandes étrangères vers une même production de l'image dominante. Beaucoup des intervenants dans les débats de l'époque sont tout à fait conscients que c'est n'est pas la forme qui est à mettre en cause mais surtout le contenu. Mais d'autres défendent une vision des choses que l'on peut qualifier d'anachronique.

Saint-Ogan et la défense de la bande dessinée : interventions et arguments

Les interventions de Saint-Ogan sont d'autant plus intéressantes qu'elles se déroulent dans un cadre officiel. A plusieurs reprises, il est obligé de tenir le raisonnement suivant : on peut condamner les

³⁸CAC 900208-2.

illustrés immoraux pour leur contenu, mais il ne faut pas tenir compte de la forme (l'usage de la bulle) qui est indépendante de la bonne tenue du journal. Lui-même, avec *Cadet-Revue* et *Benjamin* a été le rédacteur en chef de revues ayant contribué à la diffusion de la bulle. Conscient de l'incompréhension d'une partie des détracteurs du genre, il répond ainsi à Fernand Bouteille dans *Forces françaises* :

« [Fernand Bouteille] n'aime pas par exemple les « ballons » sortant des bouches et, pourtant, ce moyen de faire parler les personnages est plus vivant que les textes imprimés sous les dessins. En quoi, d'ailleurs, cette formule est-elle de mauvais goût ? »³⁹.

Dans un autre journal, *Héraclès*, il insiste à nouveau sur ce point :

« Les uns se sont attaqués aux « ballons », ces horribles boursouflures, affirment-ils, qui sortent de la bouche des personnages et détruisent l'équilibre harmonieux des formes sans lequel il n'est pas de dessin de bon goût. (...) Rien de tout cela n'est absolument détestable, pourtant, car le « ballon » qui contient les paroles, obligatoirement laconique, non seulement n'est pas fatalement laid, mais donne au contraire un blanc qui éclaire la composition. »⁴⁰

Enfin, c'est au cours d'une séance de la commission de surveillance (16 novembre 1950) qu'un débat a lieu sur l'utilisation de la bulle, débat dont les termes montrent très bien les craintes encore présentes dans les esprits au début des années 1950. Sur la question de la psychologie des personnages trop rudimentaires dans les illustrés, l'abbé Pihan met en cause « la présentation entièrement illustrée des histoires, qui est maintenant devenue habituelle et ne peut être bannie. » Jean Chapelle complète : « les bandes dessinées correspondent au goût actuel de l'enfant, habitué au cinéma et au rythme de la vie moderne. » C'est après la remarque de la députée Melle Lamblin signalant le danger de l'absence de texte que Saint-Ogan intervient. Le procès-verbal signale alors : « cette technique moderne est, au contraire, défendue par M. Saint-Ogan qui la compare au dialogue dramatique. »⁴¹.

Saint-Ogan peut véritablement être vu comme un défenseur de la bulle dans les années 1940 auprès des opposants à la bande dessinée. S'il se sent obligé d'intervenir, c'est qu'il constate bien qu'il y a encore des réticences à vaincre et que l'enjeu n'est pas dans la forme mais dans la limitation des bandes étrangères. Cette attitude correspond tout à fait à sa théorie du compromis et à la promotion de formes modernes. Il entend resituer le débat non sur la forme, anodine, mais sur ce que lui comprend comme les véritables problèmes : l'immoralité des récits, l'absurdité des intrigues et la concurrence économique. Il ne faut pas oublier les enjeux purement professionnels : en 1950, la majorité des dessinateurs français ont adopté la bulle pour leurs histoires en images. Il n'est pas question de faire machine arrière et de revenir à une forme qui n'a plus d'adeptes.

Non seulement Saint-Ogan défend la bulle, mais il propose quelques arguments en faveur du procédé que nous pouvons reprendre ici. Deux sont d'ordre narratif : « ce moyen de faire parler les personnages est plus vivant que les textes imprimés sous les dessins. » et « il la compare au dialogue dramatique. ». Tandis que l'autre est plus graphique : « un blanc qui éclaire la composition ». On le comprend, Saint-Ogan trouve dans ce procédé une manière plus directe de faire passer l'histoire. C'est une façon de placer le lecteur juste devant les personnages, comme s'il était au théâtre. L'idée du blanc qui éclaire la composition vient quant à lui en aide à une bulle accusée d'enlaidir le dessin. L'œil européen n'est pas habitué à l'ajout du texte au sein de l'image, et on peut comprendre les réticences pour défendre une « belle » image dont la fonction illustrative domine sur la fonction narrative. Evoquer la notion de « composition » montre que Saint-Ogan a compris les données du problème et s'attache à conserver à la fois la compréhension de l'intrigue et la beauté et la clarté de l'image.

En combinant les informations fournies d'une part par sa production et d'autre part par ses discours, on observe un double mouvement qui à la fois minimise et souligne l'influence de Saint-Ogan dans la généralisation du procédé de la bulle dans la narration en images pour enfants. D'un côté, durant les années 1930, la prudence de Saint-Ogan est manifeste. Par sa production, il ne se pose pas en révolutionnaire mais équilibre ses travaux entre texte illustré et histoires à bulle. Il est, durant ces années 1930, un auteur parmi d'autres à utiliser la bulle que certaines publications venues d'Amérique popularise certainement autant. La place de *Zig et Puce*, dont le succès est connu n'est pourtant pas à négliger dans l'évolution du goût des jeunes lecteurs. Les albums de *Zig et Puce* chez Hachette rompent

³⁹Voir doc.7.

⁴⁰Voir doc.8.

⁴¹CAC 900208-2.

avec le reste du paysage des albums pour enfants de la fin des années 1920 et du début des années 1930 : les séries à succès *Les Pieds Nickelés*, *Bécassine* et *Gédéon* n'utilisent pas la bulle et restent fidèles à la tradition du texte sous l'image. Mais le mérite revient tout autant à Hachette qu'à Saint-Ogan. Avec les années 1940, il devient évident que Saint-Ogan a complètement intégré cette évolution. En tant que représentant des dessinateurs de la presse pour enfants, il peut alors difficilement s'opposer à une forme adoptée par la majorité des collègues qu'il représente. Il défend donc la bulle et, en bon dessinateur, lui trouve même des mérites. De ce point de vue, il joue un rôle conséquent dans le renouvellement des formes de la culture enfantine, ici dans le domaine des littératures. Sa défense de la bulle montre aussi indirectement que la question n'est pas anecdotique mais qu'elle s'inscrit bien dans les problématiques de la narration en images pour enfants.

Conclusion

Saint-Ogan, loin d'être un créateur isolé ou un opportuniste intéressé par le seul profit que peut lui rapporter le dessin pour enfants, participe pleinement aux réflexions qui, durant tout le XX^e siècle, parcourent l'univers culturel de l'enfant et le font évoluer. Il nous apparaît, au terme de cette étude, comme tout à fait intégré à cet univers, qui lui apporte un incontestable succès. Les manifestations de cette intégration sont multiples : il se rapproche de réseaux complexes qui organisent les loisirs de l'enfants ; il prend en compte les initiatives de l'Etat vis à vis de l'encadrement de la culture enfantine ; il participe aux débats sur la moralisation de la presse pour enfants et le statut de la bande dessinée après la guerre. Ces premiers éléments sont ceux que l'on peut déduire de ses réseaux de collaborateurs et de ses interventions officielles. Parallèlement, il donne aux journalistes qui l'interrogent et il offre à la postérité l'image d'un homme qui s'attache à comprendre les besoins et les goûts du public pour lequel il dessine et se montre attentif aux évolutions contemporaines des représentations de l'enfant. Il se montre également sensible à toute une tradition littéraire de la culture enfantine qu'il intègre parfaitement dans ses discours et dans sa production, non sans un certain patriotisme qui le pousse à mépriser (ou feindre de mépriser ?) tout apport étranger et en particulier américain. Sans doute faudrait-il pousser plus en avant la comparaison entre ses discours et sa production pour en saisir tous les écarts et déceler ce qui relève de propos de circonstances. Mais qui dit discours de circonstances dit analyse, par son auteur, des attentes du public auquel il s'adresse pour mieux se forger une image auprès des enfants et auprès des parents. C'est précisément là ce qui nous intéresse.

Nous n'avons pas choisi de structurer ce mémoire selon une chronologie. Il est nécessaire de corriger cela en rappelant l'importance de la coupure de 1945 dans la carrière d'Alain Saint-Ogan et, nous le pensons, dans l'histoire de la bande dessinée. Les années d'entre-deux-guerres sont pour lui deux décennies de succès auprès du public infantin. Il est un acteur reconnu de la culture enfantine, juste milieu entre une culture pédagogique de bon ton et une culture plus populaire de l'outrance. A partir de 1945, après la parenthèse de la guerre qui brouille en partie les règles du jeu, son statut change : il commence à devenir un « modèle », un « symbole » du dessin pour enfants, notamment en prenant la présidence du S.D.J.E. Acquérir un tel statut est souvent, pour un créateur, le premier signe du déclin : c'est que sa capacité productrice et de renouvellement est parvenue à son apogée, et que sa production ultérieure sera désormais jugée à l'aune de ses succès antérieurs. C'est clairement ce qui se produit pour Saint-Ogan : à partir de 1945, il va de publications en publications sans parvenir à se trouver une place ; il répète les mêmes thèmes, le même style, les mêmes personnages. Une de ses observations nous conduit même à penser qu'il ne parvient plus à rester, comme il a été jusque là, un « homme de son temps », sensible aux évolutions des modes et des goûts. Ainsi déclare-t-il à propos des jeunes dessinateurs de bande dessinée :

« « La bande dessinée doit être imparfaite. Et le gros défaut actuel, à mon avis, c'est qu'il y a trop de perfection et trop de collaborations inégales pour un même plan. Un architecte fait les maisons, un spécialiste de l'automobile fait les autos, je veux bien que les enfants veuillent une Citroën ou une Mercedes parfaitement reproduite mais moi cela m'ennuie. »⁴²

Il répète souvent ce reproche : la jeune génération recherche trop le réalisme et la perfection, se prend trop au sérieux. Nous sommes enclins à voir là des propos qui confirment que Saint-Ogan n'a pu suivre les évolutions de la bande dessinée après la Libération. En d'autres termes, Saint-Ogan ne parvient plus à être « à la mode », en particulier à partir des années 1950, et ne se reconnaît plus ni dans la pratique (le dessin en studio se généralise alors que Saint-Ogan a toujours travaillé seul) ni dans les dessins de ses jeunes collègues.

⁴²Interview donnée à Eric Leguèbe dans *Phénix*, 1972.

Saint-Ogan a toujours été dessinateur de bande dessinée *et* animateur multimédia pour la jeunesse. Il a toujours été dessinateur pour enfants *et* dessinateur humoriste dans la presse pour adulte. De toute évidence, Saint-Ogan ne s'est pas adapté à la spécialisation croissante des dessinateurs de la presse illustrée pour enfants. Le métier de « dessinateur de bandes dessinées » naît à cette époque dans la mesure où il peut désormais suffire, financièrement, à mener une carrière. Au contraire, les dessinateurs qui ont commencé dans ce métier avant 1940, comme Saint-Ogan, n'ont pas poussé aussi loin la spécialisation, et leur pratique des histoires en images pour enfants s'inscrit au sein d'une carrière variée ; ils sont le plus souvent dessinateurs de presse en même temps que dessinateurs pour enfants. Avec la génération de dessinateurs qui émerge dans les années 1940, ce que l'on appelle désormais la « bande dessinée » devient une spécialisation à part entière dans l'art du dessin pour enfants.

Elargir l'étude d'un dessinateur de bande dessinée à son inscription dans un contexte de production, ici celui de la culture pour enfants, permet de mieux saisir les choix de Saint-Ogan. Cela apparaît même nécessaire si on considère le dessin pour enfants comme un élément d'une carrière multiple. Ses rapports au genre du merveilleux, plus encore à celui de la science-fiction, n'ont de sens que replacés dans le contexte de la première moitié du *xx^e* siècle. L'historien de la bande dessinée doit savoir être un historien du fait culturel pour prendre en compte des éléments historiques qui, en apparence, sont bien écartés du champ de la bande dessinée mais qui, avec du recul, influencent nettement la production.

Dans le même temps se pose la question du statut de l'histoire de la bande dessinée. Assurément, elle a beaucoup à gagner des apports d'autres disciplines historiques : l'histoire de la littérature, l'histoire de la presse, l'histoire de l'enfance, l'histoire de la pédagogie... Le travail que nous menons sur Saint-Ogan se comprend justement comme une manière de prendre en compte et croiser les méthodes venant de champs d'études en apparence très éloignés. Au demeurant, la carrière polymorphe d'Alain Saint-Ogan s'y prête parfaitement, voire le rend nécessaire. La bande dessinée, tout particulièrement avant 1945, se rattache à d'autres domaines : la culture enfantine, la littérature et le dessin de presse, principalement. Au vu des récentes avancées de l'histoire de la bande dessinée, le mouvement de son intégration à l'histoire culturelle dans son ensemble est désormais lancé, qu'il s'agisse de la bande dessinée pour enfants ou de la bande dessinée adulte. Peut-on encore étudier la bande dessinée pour elle-même ? Cette question nous est venue lors de notre travail, plus insistante encore dans la mesure où, avant 1945, le terme de « bande dessinée » n'existe pas et que l'historien de la bande dessinée qui s'intéresse à ce champ est contraint à un effort de définition souvent artificiel entre ce qui relève de la bande dessinée et ce qui n'en relève pas. Peut-être devrait-on au contraire oublier la question de la définition, somme toute anecdotique, et admettre que l'histoire de la bande dessinée ne peut se faire sans l'apport d'autres disciplines historiques.

Nous n'avons pas abordé dans ce mémoire certains aspects qui paraissent essentiels à l'étude du travail de Saint-Ogan pour la jeunesse. Nous rappelons donc ici que notre travail se fait en deux temps. Dans ce mémoire, intitulé *Alain Saint-Ogan et l'univers culturel de l'enfance*, nous avons choisi de mettre l'accent sur les manifestations sociales de la carrière de Saint-Ogan : ses réseaux et ses discours, et d'insister sur son inscription dans le contexte de la culture pour enfants. Il manque principalement trois aspects de son travail de dessinateur pour enfants. Le premier tient aux conditions éditoriales de la production d'Alain Saint-Ogan. Nous avons parfois effleuré la question sans jamais l'approfondir. Qui sont les éditeurs de Saint-Ogan ? Dans quels journaux et surtout quels types de journaux dessine-t-il ? Le deuxième aspect est la question des normes graphiques du dessin pour enfants. Là encore, elle apparaît en filigrane dans les réflexions du dernier chapitre, mais sans donner lieu à une étude iconographique précise. Enfin, dernier élément essentiel, l'étude du comique pour l'enfant a été mise de côté, mais il ne faut pas oublier que la grande majorité de la production d'Alain Saint-Ogan appartient au registre comique, et que l'humour est le fil conducteur de toute sa carrière, aussi bien dans ses dessins pour adultes que dans ses dessins pour enfants. Ces trois aspects seront développés dans la seconde étape de notre travail, la thèse d'Ecole des Chartes intitulée *La carrière du dessinateur Alain Saint-Ogan, de la presse à l'enfance*, qui réfléchira plus particulièrement aux deux volets de sa carrière (dessinateur de presse et dessinateur pour enfants) et aux rapports qu'entretiennent les deux pratiques. A cette occasion, la partie consacrée au dessin pour enfants, tout en bénéficiant des analyses du présent travail, sera encore développée. L'objectif est, une fois de plus, d'enrichir l'histoire de la bande dessinée de la première moitié du *xx^e* siècle en la considérant dans son contexte historique de production, à partir de l'exemple d'un dessinateur emblématique.

Bibliographie

Ouvrages généraux

Dictionnaire des termes littéraires, Honoré Champion, 2001.

ALESSANDRINI (Marjorie), DUVEAU (Marc), GLASSER (Jean-Claude), VIDAL (Marion), *L'Encyclopédie des bandes dessinées*, Albin Michel, 1976.

BENEZIT (Emmanuel) dir., *Dictionnaire critique et documentaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs de tous les temps et tous les pays*, Gründ, 1976.

BERA (Michel), DENNI (Michel) et MELLOTT (Philippe) : *Trésors de la bande dessinée*, Editions de l'Amateur, 2008.

DELPORTE (Christian), GERVEREAU (Laurent), Maréchal (Denis) dir., *Quelle est la place des images en histoire ?*, Toulouse, Nouveau Monde, 2008.

DIAMENT (Nic), *Dictionnaire des écrivains français pour la jeunesse 1914-1991*, L'Ecole des Loisirs, 1993.

GAUMER (Patrick), *Larousse de la BD*, Larousse, 2010. (première édition en 1994).

GERVEREAU (Laurent) dir., *Dictionnaire mondial des images*, Nouveau Monde, 2006.

GERVEREAU (Laurent), PESCHANSKI (Denis) dir., *La propagande sous Vichy*, B.D.I.C., 1990. [catalogue d'une exposition à l'Hôtel des Invalides, Paris].

HIRTZ (Manuel), MORGAN (Harry), *Le petit critique illustré*, Montrouge, éditions P.L.G., 2005. (première édition : 1997).

LENT (John) dir., *Comic art of Europe. An international, comprehensive bibliography*, Greenwood Press, Londres, 1994.

ORY (Pascal), *L'aventure culturelle française, 1945-1989*, Flammarion, 1989.

OSTERWALDER (Marcus), *Dictionnaire des illustrateurs*, vol. 1 à 3., Neuchâtel, Ides et Calendes, 1989-2005.

RIOUX (Jean-Pierre), SIRINELLI (Jean-François) dir., *Histoire culturelle de la France, volume 4. Le Temps des masses. Le vingtième siècle.*, Seuil, 2004.

Alain Saint-Ogan

Phénix, 9, 1969 (numéro spécial Saint-Ogan).

Hommage à Alain Saint-Ogan : Zig et Puce au XXI^e siècle, Hachette, 1974.

DAUSSIN (André), *Des incunables à Zig et Puce*, Toulouse, Bibliothèque municipale, 1973. catalogue d'exposition à la Bibliothèque Municipale de Toulouse, 1973].

DÔLE (Gérard), « Alain Saint-Ogan » dans *Le collectionneur de bandes dessinées*, 56, 1988.

GROENSTEEN (Thierry), « Hergé débiteur de Saint-Ogan » dans *Neuvième art*, 1, janvier 1996.

GROENSTEEN (Thierry), MORGAN (Harry), *L'art d'Alain Saint-Ogan*, Angoulême, Actes Sud-l'An2, 2007.

HORN (Pierre), « American graffiti, French style : three comic strip artists look at pre-war America », *International journal of comic art*, 1, printemps 2001.

PETITFAUX (Dominique), « Zig et Puce » dans *Le collectionneur de bandes dessinées*, 1985.

PETITFAUX (Dominique), « Alain Saint-Ogan revisité » dans *Le collectionneur de bandes dessinées*, 77, été 1995.

SAINT-OGAN (Alain), *Je me souviens de Zig et Puce et de quelques autres*, La Table Ronde, 2007. (première édition 1961).

Enfance et culture enfantine

1895, 59, décembre 2009 (numéro spécial « Marius O'Galop et Robert Lortac, deux pionniers du cinéma d'animation français »).

ARIÈS (Philippe), *L'Enfant et la vie familiale sous l'Ancien Régime*, Plon, 1960.

BECCHI (Egle) dir., *Histoire de l'enfance en Occident*, Seuil, 2004.

BENDAZZI (Giannalberto), *Le Film d'animation*, La Pensée sauvage, 1991.

BUISSON (Ferdinand) dir., *Dictionnaire de pédagogie et d'instruction primaire*, Hachette, 1882-1893.

CALVET (Jean), *L'Enfant dans la littérature française*, F.Lanore, 1930.

CHANCEREL (Léon) : *Le Théâtre et la jeunesse*, Bourrelier, 1943.

CHAUVEAU (Paul), « L'enfant et l'homme » dans *Les Nouvelles littéraires*, décembre 1930.

CHOMBART DE LAUWE (Marie-José), *L'enfance : un monde autre*, Payot, 1979.

CRÉPIN (Thierry), « Haro sur le gangster », *la moralisation de la presse enfantine (1934-1954)*, C.N.R.S., 2001.

CRÉPIN (Thierry), GROENSTEEN (Thierry) dir., « On tue à chaque page », *la loi de 1949 sur les publications destinées à la jeunesse*, Editions du Temps, 1999.

- CRUBELIER (Maurice), *L'Enfance et la jeunesse dans la société française, 1800-1950*, Armand Colin, 1979.
- DUBORGEL (Bruno), *De l'iconoclasme scolaire à la culture des songes*, Toulouse, Privat, 1992.
- DURBECQ (Sandrine), « *Le journal comme papa* » Benjamin : 1929-1939, Mémoire de Master Paris X, 1991.
- FEUERHAHN (Nelly), *Le comique et l'enfance*, P.U.F., 1993.
- FOURMENT (Alain), *Histoire de la presse des jeunes et des journaux pour enfants 1768-1988*, Eole, 1987.
- GIOLITTO (Pierre), *Histoire de la jeunesse sous Vichy*, Perrin, 1991.
- HALLS (Wilfred), *Les jeunes et la politique de Vichy*, Syros Alternative, 1988, (traduction par Jean Sénémaud).
- HEYWOOD (Colin), *Growing up in France*, Cambridge, Cambridge University, 2007.
- Le Men (Ségolène) dir., *Livres d'enfants, livres d'images*, Réunion des musées nationaux, 1988, [catalogue d'une exposition au musée d'Orsay, Paris].
- Leriche (Mathilde), « Essai sur l'état actuel des périodiques français pour enfants », *Revue des livres et des bibliothèques*, 10, décembre 1935.
- Mayeur (Françoise), *Histoire générale de l'enseignement et de l'éducation en France, volume 3 : De la Révolution à l'école républicaine*, Perrin, 2004.
- ORY (Pascal), *Le Petit Nazi illustré : une pédagogie hitlerienne en culture française, 1943-1944*, Editions Albatros, 1979.
- PARMEGIANI (Claude-Anne), *Les petits français illustrés, 1860-1940*, Cercle de la librairie, 1989.
- PERROT (Jean) dir., *L'humour dans la littérature de jeunesse*, In Press, 1997.
- PIFFAULT (Olivier) dir., *Il était une fois... les contes de fées*, Seuil-Bibliothèque nationale de France, 2001, [catalogue d'une exposition à la BnF, 2001].
- PIFFAULT (Olivier) dir., *Babar, Harry Potter et Cie*, Bibliothèque nationale de France, 2008, [catalogue d'une exposition à la BnF, 2008].
- PIQUARD (Michèle), *L'édition pour la jeunesse en France de 1945 à 1980*, Villeurbanne, Presses de l'ENSIB, 2004.
- PROST (Antoine), *Histoire générale de l'enseignement et de l'éducation en France, volume 4 : L'Ecole et la famille dans une société en mutation (depuis 1930)*, Perrin, 2004.
- RAGACHE (Gilles), *Lectures de loisirs pour la jeunesse en France sous l'Occupation et à la Libération (1940-1946)*, Thèse de doctorat, I.E.P. de Paris, 1994.
- RENONCIAT (Annie) dir., *Livre mon ami, lectures enfantines 1945-1954*, Agence culturelle de Paris, 1991, [catalogue d'exposition des bibliothèques de la ville de Paris, 1991].
- RENONCIAT (Annie) « Suites, fantaisies et variations sur les contes de Perrault dans l'imagerie ». *Romantisme*, 78, 1992.

RENONCIAT (Annie) dir., *L'image pour enfants : pratiques, normes et discours*, Poitiers, La licorne, 2003.

RENONCIAT (Annie), « Catholic criticism of children's literature at the beginning of the 20th century » dans *Religion, children's literature and modernity in Western Europe, 1750-2000*, Louvain, Presses Universitaires de Louvain, 2005.

RENONCIAT (Annie), « Critiquer la littérature de jeunesse dans les années vingt », *Cahiers Robinson*, 2008, (numéro « Critiquer la littérature de jeunesse »).

SADOUL (Georges), *Ce que lisent vos enfants*, Bureau d'éditions, 1938.

SHORTER (Edward), *The making of the modern family*, Collins, Londres, 1976.

SORIANO (Marc), *Les Contes de Perrault, culture savante et culture populaire*, Gallimard, 1968.

WEBER (Anne-Gaëlle), « La place de Jules Verne dans la littérature de vulgarisation scientifique », *Cahiers Robinson*, 2008, (numéro « Critiquer la littérature de jeunesse »).

Bande dessinée et arts graphiques (histoire, théorie)

Le Téléphonoscope, 3, mai 1999, (bulletin des Amis d'Albert Robida).

CHAVANNE (Blandine), HARENT (Sophie) dir., *Grandville, les métamorphoses du jour*, Dijon, Les Presses du réel, 2003 [catalogue d'une exposition au musée des Beaux-Arts de Nancy].

GABUT (Jean-Jacques), *L'âge d'or de la BD, les journaux illustrés, 1934-1944*, Catleya, 2001.

GROENSTEEN (Thierry), *Astérix, Barbarella et Cie*, Somogy, 2000, [catalogue du musée de la bande dessinée d'Angoulême].

GROENSTEEN (Thierry) dir., *Maîtres de la bande dessinée européenne*, Seuil-BnF, 2001.

GROENSTEEN (Thierry), *La bande dessinée, un objet culturel non identifié*, Editions de l'An 2, Angoulême, 2006.

GROENSTEEN (Thierry) dir., *La bande dessinée, son histoire et ses maîtres*, Skira-Flammarion, 2009, [catalogue du musée de la bande dessinée d'Angoulême].

KUNZLE (David), *The History of the comic strip, the nineteenth century*, Berkeley, University of California Press, 1990.

MORGAN (Harry), *Formes et mythopoeia dans les littératures dessinées*, Thèse de doctorat Paris 7, 2008.

MOUCHART (Benoît), *Michel Greg, dialogues sans bulles*, Dargaud, 1999.

RENONCIAT (Annie), *La vie et l'oeuvre de JJ Grandville*, Courbevoie, ACR-Edition Vilo, 1985.

RENONCIAT (Annie), « Les magazines d'Arthème Fayard et la promotion des histoires en images « à la française » », *Neuvième Art*, 7, janvier 2002.

Edition et littérature (histoire, théorie)

BELLANGER (Claude), GODECHOT (Jacques), GUIRAL (Pierre), TERROU (Fernand) dir., *Histoire générale de la presse française*, volumes 3 et 4., Presses Universitaires de France, 1972.

FOUCHÉ (Pascal) dir., *L'édition française depuis 1945*, Cercle de la librairie, 1998.

GOUANVIC (Jean-Marc) : *La science-fiction française au XX^e siècle, 1900-1968*, Amsterdam, Rodopi, 1994.

JOUBERT (Bernard), *Dictionnaire des livres et journaux interdits*, Cercle de la librairie, 2007.

LANGLET (Irène), *La science-fiction, lecture et poétique d'un genre littéraire*, Armand Colin, 2006.

MARTIN (Henri-Jean), CHARTIER (Roger), VIVET (Jean-Pierre) dir., *Histoire de l'édition française*, volume 4, Promodis, 1986.

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

SADOUL (Jacques) : *Une histoire de la science-fiction, volume 1. Les premiers maîtres*, E.J.L., 2000.

TODOROV (Tzvetan), *Introduction à la littérature fantastique*, Seuil, 1970.

VERSINS (Pierre), *Encyclopédie de l'utopie et de la science-fiction*, Lausanne, L'Age d'homme, 1984.

Sites web

Tous ces sites internet ont été consultés, pour vérification, le 14 mai 2010.

<http://www.caricaturesetcaricature.com/article-10460836.html> : article de Christian Delporte, « Le dessinateur de presse, de l'artiste au journaliste » (article posté le 21 avril 2007).

<http://expositions.bnf.fr/contes/index.htm> : site de l'exposition à la Bibliothèque nationale de France *Il était une fois... les contes de fées*, du 20 mars au 17 juin 2001 (consulté pour recherche d'images).

<http://lambiek.net/> : encyclopédie en ligne sur la bande dessinée (site créé en 1994, toujours mis à jour).

<http://www.citebd.org/spip.php?article342> : site de la Cité Internationale de la Bande Dessinée (consultation de ressources numériques).

<http://gallica.bnf.fr/> : bibliothèque numérique de la Bibliothèque nationale de France (consultation de ressources numériques).

Index

- AMADO Emile, 38
ARRIGON, voir GENESTOUX Magdeleine du
Babar, 98, 124
Baby-Journal, 51
BARJAVEL René, 113
Bécassine
 personnage, 20, 23, 25, 27, 30, 39, 41, 79, 80, 103
 série, 29, 77, 90, 115, 127
Belles Images, Les, 24, 90, 101, 108
Benjamin, 9, 11, 20, 22, 25, 27–36, 39, 40, 44–46, 48–55, 59, 64, 109, 121, 124, 126
BENOÎT Pierre, 99, 113
BERGSON Henri, 71
BERQUIN Arnaud, 21, 89
BERT-MALET (pseudonyme de Bertrand Saint-Ogan, frère d’Alain Saint-Ogan), 32, 35, 38
BETHLÉEM Louis, 68, 77, 109, 115, 125
Bicot
 personnage, 101
 série, 25, 36, 37, 39, 76, 79, 90, 123
BOUISSET Georges, 38
BRANNER Martin, 37, 39, 76, 79
Bravo, 12, 51
BRUNHOFF Jean de, 55, 98
BUISSON Ferdinand, 21
Cadet-Revue, 6, 11, 20, 25–34, 36, 40, 47, 48, 50–54, 59, 68, 76, 78, 81, 97, 102, 119, 122, 124, 126
CALVET Jean, 69, 71, 74, 85
CALVO Edmond-François, 5, 104
CAZANAVE Raymond, 5, 29
Ce Matin-Le Pays, 96
CHANCEREL Léon, 21
CHAPELLE Jean, 51, 126
CHASTELLUS André de, 23
CHRISTOPHE (pseudonyme de Georges Colomb), 5, 23–25, 30, 35, 55, 79, 121
Coeurs Vaillants, 12, 28, 31, 33, 52–54, 59
COHL Emile, 37, 38
COLLARD Robert, voir LORTAC
Columbia (disques), 23, 38, 39
Commission de surveillance et de contrôle des publications destinées à la jeunesse, 9, 18, 43, 53, 57–60, 63, 64, 114–118, 125, 126
Comoedia, 22, 24
Un concours de beauté, 38, 39
COPPET Yvonne de, 10, 12, 26
Coq Hardi, 12, 50, 51
Cyprien et Gédéon, 11, 53, 54
Dani et Martinette, 11, 53, 54, 96, 99, 113, 124
DALTEN Jean, 60
DANSLER Robert, 50, 56, 57
Dargaud (éditions), 57
DAVET Jules, 50
DELAURIER Jean, 38
DESCAVES Pierre, 35, 101
Dimanche-Illustré, 17–19, 23, 26, 27, 34–40, 51, 53, 63, 76, 96, 106, 119, 121, 123, 124
DISNEY Walt, 37, 38, 90, 95, 98
DUCRAY Camille, 11, 17, 35, 38, 39, 75, 113
DUMAS Jacques, voir MARIJAC
Echo de Paris, L’, 29, 30, 36, 39
Echo-Dessin, 59
Enfant-héros, 75, 76, 79–85
ERIK (pseudonyme d’André René Jolly), 29, 35
Editions Sociales Françaises, 13, 34, 52, 53
Excelsior, 22, 36, 39
Figaro, Le, 22, 60, 70
FIGUIER Louis, 89
Fleurus (éditions), 51, 53
Forces françaises, 55, 64, 126
FORTON Louis, 5, 79, 80
France-Soir, 11, 51
FRANC-NOHAIN, 30
Francs-Jeux, 34, 52
FRONVAL Georges, 32
GALLAND André, 46, 49, 56–58
GALOPIN Arnoul, 81
GAUDIN Claude, 68, 72
Gautier-Languereau (éditions), 51, 53
GENESTOUX Magdeleine du (aussi connue comme Mme Arrigon), 26
GENLIS Mme de, 21, 89, 91, 94
GENNEP Arnold von, 89
GRAHAME Kenneth, 98
GRAINVILLE Jean-Baptiste, 107
GRANDVILLE JJ (pseudonyme de Jean Ignace Isidore Gérard), 98, 102
GREG (pseudonyme de Michel Regnier), 5, 60

- G. RI (pseudonyme de Victor Mousselet), 79, 90, 107, 108
 GUÉRIN Raoul, 17
- Hachette, 10, 12, 13, 23–26, 69, 90, 98, 124, 126, 127
 HAZARD Paul, 89
 HENRY Maurice, 46, 49
Héraclès, 58, 64, 126
 HERGÉ, 5, 80, 122
 HETZEL (éditions), 89, 98
 HETZEL Pierre-Jules, 89, 94
 HUMBLE Pierre, 20–26, 29, 30, 88, 123
 Humoristes (Société des), 32, 39
- Intransigent, L'*, 17, 32, 39, 105
- JABOUNE, voir NOHAIN Jean
Jakitou, 11, 82, 84, 124
Jamboree, 52
Jeudis de la Jeunesse, Les, 60
Jeudi-Matin, 43, 51, 53
 JOLLY André René, voir ERIK
Journal de Mickey, Le, 28, 31, 45, 101, 122, 124
- KUBNICK Henri, 29
- LANG Georges, 22, 29
 LARDÉLEC Jean de, 68
 LATZARUS Marie-Thérèse, 69
 LAURY Marc, 32
 LEFEBVRE Michel (pseudonyme d'Alain Saint-Ogan), 32
 LELEUX Armand, 25
 LENÔTRE Thérèse, 10, 20, 23, 25–27, 30–32, 35, 40, 48, 56
 LERICHE Mathilde, 28, 31, 115
 LIQUOIS Auguste, 49, 50, 55–58
 loi du 16 juillet 1949, 43, 57, 64, 111, 114, 115, 117, 118, 125
 LORIOUX Félix, 55, 87, 90, 98, 104
 LORTAC (pseudonyme de Robert Collard), 37, 38
- MACHARD Alfred, 25
Manou et la petite fée, 11, 120
 MANSUIS Marcelle, 32
Ma Récréation, 17
 MARIJAC (pseudonyme de Jacques Dumas), 50, 51, 56
Le Matin, 11, 35–37, 39, 53, 98, 119, 123
 MÉGUIN Henry, 39
La Meuse, 11
 Mickey
 personnage, 20, 41, 98, 101, 103
 série, 36, 98, 124
Mique et Trac, 11, 17, 76, 123
Famille Mirliton, La, 36, 76
- MONTESSORI Maria, 69, 74, 89
 MONTGON Adhémar de, 11, 23, 25, 31, 35, 48, 52, 55, 56
 MORIN Henry, 104
 MORISS, 22, 24–26, 32
 MORTANE Jacques, 11
 MOUSSELET Victor, voir G. RI
 M.Poche
 personnage, 55, 79, 80
 série, 11, 34, 53, 79, 90, 96, 124
- NICOLE Jean-François, 34, 35, 45
Nizette et Jobinet, 12, 96, 120
 NOHAIN Jean (alias Jaboune), 20, 22, 25, 27–32, 34–36, 39, 45, 48, 50, 52, 53, 56, 121
 NOZIÈRE Fernand, 25
- Offenstadt (éditions), 77, 115, 125
 O'GALOP (pseudonyme de Marius Rossillon), 37, 38
 OMRY Georges, 79, 90, 108
 Ovomaltine, 12, 24, 29–31, 78, 123, 124
- Au paradis des animaux*, 12
 PEDRO, 17
 PELLOS (pseudonyme de René Pellerin), 106
 PERRAULT Charles, 38, 88–90, 96, 97, 100
 PETERS Arlette, 54, 60
Petit Journal, Le, 36
Petit Monde, Le, 22–24, 30
Le Petit Parisien, 11, 36, 37, 39
Petit Poucet, Le, 23, 26, 87, 97
Phénix, 10, 64, 91, 122
 PIERRE-HUMBLE Marguerite, 56
Pierres Vivantes, 53
 PIHAN Jean, 53, 59, 126
 PINCHON Joseph-Porphyre, 5, 20, 25, 29, 30, 32, 35, 55, 79
 PITRAY Paul de, 25
 PLUCHE Noël-Antoine, 91, 94
 POÏVET Raymond, 49
 POTTER Beatrix, 98
 POULBOT Francisque, 30, 35, 103
 Prosper
 personnage, 20, 30, 38, 39, 78–81, 83, 84, 97, 98, 103
 série, 11, 12, 24, 36, 37, 48, 53, 76, 83, 84, 96, 98, 99, 118–121, 123, 124
- Quinze ans*, 35
- RABIER Benjamin, 5, 17, 38, 55, 76, 79, 83, 98
 Radio-croquis, 33, 35
 LE RALLIC Etienne, 5, 50, 56
Rayon mystérieux, Le, 11, 31, 54, 80, 81, 88, 99, 103, 106, 107, 109, 110, 113, 121, 124
 REDING Georges, 38

- REGNIER Michel, voir GREG
 RÉMI Georges, voir HERGÉ
 RENARD Maurice, 99, 105, 107, 113
 REVAL André, 33, 35, 45, 48, 52
Revue des lectures, 68, 125
Ric et Rac, 10, 34, 79
 ROBIDA Albert, 108
Robinson, 33, 45, 101, 105, 106
 ROSNY AÎNÉ J-H (pseudonyme de Joseph Henri Boex), 99, 105, 107, 109
 ROSSILLON Marius, voir O'GALOP
 ROUSSEAU Jean-Jacques, 89
 ROUVRAY Fernand, 22
- SAINDERICHIN Pierre, 32, 33, 52, 55
 SAINDERICHIN Sven, 32
 SAINT-OGAN Claude (alias Claude Saint-Jean, mère d'Alain Saint-Ogan), 17, 70
 SAINT-JEAN Claude, voir SAINT-OGAN Claude
 SAINT-OGAN Bertrand, voir BERT-MALET
 SAINT-OGAN Lefebvre, 26
 SAUVAYRE Maurice, 17, 32
 scoutisme, 21, 32, 33, 35, 43, 44, 46, 52, 53, 81, 116
 Syndicat des Dessinateurs de Journaux pour Enfants, 50, 55–60, 104, 115, 125, 129
 SÉGUR comtesse de (pseudonyme de Sophie Rostopchine), 23–27, 79, 101
La Semaine de Suzette, 11, 17, 19, 70, 76, 101, 123
 Société d'Édition Moderne Parisienne, 52
Serpentin, 11
Sois prêt, 43, 52
 SURCHAMP Alex, 32, 35, 48, 92
- Téméraire, Le*, 49
Tienette fait du cinéma, 11, 76, 123
Tintin, 5, 52
Toui-Toui, 11, 12, 82, 84, 88, 96, 97, 103, 119, 124
Tour à tour, 11, 79
Toute l'édition, 25, 64
 Théâtre du Petit Monde, 10, 20–26, 29–32, 36, 38–40, 48, 56, 60
Trac et Boum, 11, 12, 34, 47, 52–54, 82, 88, 90, 96, 97, 102, 103, 119, 120
 TRAVERSI Camille, 23
 TRUBERT Jean, 5, 56, 57, 60
 TRUCY Serge, 35
- Union des Artistes Dessinateurs Français, 57, 59, 60
- La Vache qui rit, 12, 54, 60, 92
Vaillant, 52
 VERNE Jules, 94, 99, 100, 104–108, 113
 VERRIER Claude, 34, 35
 Vichy (régime de), 9, 18, 35, 43–49, 58, 78
La Vie catholique illustrée, 53, 54, 124
 VILLEPREUX Raoul de, 38
- WELLS Herbert George, 64, 99, 105, 107–109, 111–113
- Zig et Puce
 périodique, 51
 personnages, 20, 23–25, 27, 30, 34, 37, 41, 51, 53–55, 63, 75–78, 80, 81, 83, 96, 107, 109, 110, 113, 118
 pièce, 23–26, 30
 série, 5, 6, 10–12, 17–19, 23, 25–27, 36, 37, 39, 51, 53, 54, 60, 64, 70, 76, 77, 80, 82, 84, 90, 96, 99, 100, 109, 110, 113, 116, 118, 119, 122–124, 126
Zorro, 12, 51, 113

Table des matières

Introduction	5
Etat des sources	9
0.1 Sources d'archives	9
0.1.1 C.I.B.D.I.	9
0.1.2 Archives Nationales : Paris	9
0.1.3 Archives Nationales : Fontainebleau	9
0.1.4 Bibliothèque nationale de France	10
0.1.5 I.M.E.C.	10
0.2 Sources imprimées : bibliographie d'Alain Saint-Ogan	10
0.2.1 Séries pour la jeunesse parues en périodique	10
0.2.2 Albums illustrés	12
0.2.3 Illustration de romans pour la jeunesse	12
I La place d'Alain Saint-Ogan dans des réseaux culturels au service de l'enfance	15
1 Des collaborations multimédias	19
1.1 Le cercle du Théâtre du Petit Monde	21
1.1.1 Le Théâtre du Petit Monde : une expérience d'animation de la jeunesse bourgeoise	21
1.1.2 La formation d'un réseau de collaborateurs solide	24
1.1.3 Une logique d'adaptation et de mise en scène des nouveaux héros entre tradition littéraire et modernité des formes	26
1.2 Le monde de la presse enfantine	27
1.2.1 <i>Benjamin</i> , une expérience dans le monde de la presse enfantine des années 1930	27
1.2.2 L'expérience <i>Cadet-Revue</i> et ce qu'elle doit à <i>Benjamin</i>	30
1.2.3 Saint-Ogan rédacteur en chef de <i>Benjamin</i> : une expérience de survie d'un journal sous l'Occupation	34
1.3 Des collaborations plus ponctuelles	35
1.3.1 Le rôle de Saint-Ogan dans la mobilisation de médias variés : réussites et échecs	36
1.3.2 Saint-Ogan et le monde du journalisme	38
1.3.3 L'exploitation du personnage, principe moteur de la transmission vers le public infantin	39
2 Des réseaux idéologiques	43
2.1 Saint-Ogan et la propagande vichyste	44
2.1.1 La mobilisation des dessinateurs par Vichy	44
2.1.2 Un conformisme idéologique ?	47
2.1.3 Un parcours dans une France sous contrôle	48
2.2 Les publications catholiques et scoutistes	50
2.2.1 Le parcours de Saint-Ogan dans un milieu en reconstruction	50
2.2.2 A la recherche de nouveaux réseaux : un contexte nouveau de dynamisme des structures militantes	52
2.2.3 Une production moins dynamique et moins créative	53

2.3	Syndicalisation et encadrement moral	55
2.3.1	Saint-Ogan, une figure symbolique de la qualité française	55
2.3.2	Saint-Ogan et la loi du 16 juillet 1949	57
2.3.3	L'ambiguïté de l'attitude d'ASO : un repli sur des enjeux professionnels et corporatistes au détriment des enjeux culturels	58
II Alain Saint-Ogan parle de l'enfance : comment rédéfinir la culture infantine ?		61
3	La conception de l'enfant chez Alain Saint-Ogan	67
3.1	Une prise de conscience	67
3.1.1	La prise de conscience de son rôle face à l'enfance	68
3.1.2	La proximité avec l'enfance comme justification de l'acte créateur	70
3.2	L'enfance idéalisée	72
3.2.1	La perception d'une évolution dans le rapport enfant/adulte	72
3.2.2	L'idéalisation optimiste de l'âge de l'enfance	73
3.3	L'amplification de l'idéal infantin	75
3.3.1	L'évolution graphique de 1925 à 1940 : la mise au point d'un idéal graphique infantin	76
3.3.2	L'enfant héros de l'enfance chez Saint-Ogan : un modèle fortement symbolique et idéalisé	79
4	La légitimation du merveilleux	87
4.1	Quelle définition pour le merveilleux ?	88
4.1.1	Mise en contexte historique : pérennité d'un débat sur le merveilleux pour l'enfance	88
4.1.2	Vocabulaire du merveilleux : réalité et émerveillement	90
4.1.3	L'enfance, âge de l'émerveillement	92
4.2	« Faire vivre un compromis »	95
4.2.1	Le merveilleux comme réservoir littéraire et iconographique d'images pour l'enfance	95
4.2.2	La notion de « compromis »	100
4.2.3	La nécessaire modernisation du merveilleux	101
4.3	La cohabitation difficile entre merveilleux et science-fiction	104
4.3.1	Saint-Ogan face au développement d'un genre moderne	105
4.3.2	Après 1945 : un discours critique dans un contexte de tensions	110
4.3.3	La science-fiction chez Saint-Ogan après 1945	113
5	Spécificités formelles de l'écriture pour l'enfance	115
5.1	Les mécanismes de la vraisemblance	116
5.1.1	Vraisemblance et logique, les deux piliers du récit pour enfant	116
5.1.2	Une ambition moralisatrice	118
5.1.3	Les mécanismes de l'allégorie pour concilier fiction merveilleuse et exigence de réalité	119
5.2	Une nouvelle forme d'histoire en images	121
5.2.1	L'histoire à bulles comme genre privilégié par Alain Saint-Ogan ?	122
5.2.2	Défense de la bulle dans un contexte de critiques de la bande dessinée	125
Conclusion		129
Bibliographie		131
Index		139