TROIS COLLECTIONS DU PERE CASTOR

par J.-M. Guilcher

J.-M. Guilcher, l'un des plus anciens collaborateurs du Père Castor, a bien voulu nous dire, au cours d'une conversation enregistrée, comment étaient nées les collections du « Montreur d'images », du « Roman des bêtes » et des « Enfants de la Terre ». Voici quelques passages de cet entretien qui pose, notamment, d'une façon très moderne, le problème de l'image.

Le Montreur d'images

La collection est née, au fond, d'une rencontre avec un photographe : R.-M. Noailles ; c'est alors qu'elle a pris une forme concrète. Nous avons choisi, parmi les photographies que nous avait apportées M. Noailles celles qui nous ont paru les meilleures et j'ai fait un petit texte d'accompagnement. Ainsi est né **Découvertes**, en 1947.

Le but de ce premier ouvrage était un peu de réagir contre une tendance qui avait cours alors (qui doit toujours avoir cours, j'imagine) et qui consistait à faire des albums en juxtaposant des photos et un texte — littéraire si possible — qui avait avec elles un rapport quelquefois lointain. Dans cette édition, au contraire, le texte était conçu de telle sorte qu'il conduise à mieux regarder l'image, à voir tout ce qu'elle contient et qu'on ne voit pas d'abord, par là à mieux comprendre la poésie de l'objet lui-même.

Nous avons alors décidé de faire une collection dans laquelle les photos seraient faites sur mesure, en vue d'atteindre un certain but. Et le but de cette collection n'était pas du tout, comme on l'a cru, de faire de la vulgarisation d'histoire naturelle ; c'était d'étudier l'utilisation de l'image comme support de connaissance active. Notre production imprimée actuelle, le magazine surtout, nous habitue à une abondance d'images dans lesquelles on ne pénètre pas vraiment, ne serait-ce que parce qu'elles ne contiennent pas, généralement, un message qui vaille la peine d'être déchiffré. Nous voulions au contraire faire comprendre que l'image, et particulièrement la photo, peut être par elle-même un apport de riche connaissance. Mais cela suppose qu'elle soit d'une certaine qualité, tant comme document que du point de vue esthétique. Cela suppose aussi que le rapport entre les images soit significatif, et enfin que le texte soit capable de conduire le lecteur dans cet examen de chacune et des rapports que toutes ont entre elles.

Chacun peut interroger l'image et trouver une réponse personnelle à la question qu'il pose. Le texte en gros caractères placé en bas de page ne sert que de guide. La première étape, c'est de feuilleter en regardant bien et en lisant le texte-guide en gros caractères. La deuxième, c'est de revenir sur chaque photo une fois qu'on a compris le cadre général d'évolution, et de voir tout ce qu'on peut découvrir par observation personnelle. La troisième, c'est de lire le texte explicatif, plus détaillé, qui, alors, vous fait pénétrer dans l'image et vous permet de contrôler si vous avez bien tout vu, ou si, au contraire, il n'y a pas des choses qui vous avaient échappé. Ce texte vous apporte d'autre part les explications, les réponses aux questions que vous avez dû vous poser et auxquelles le document seul ne pouvait pas répondre.

Voyez **De la fleur à la graine**, pages 56-57. On a d'abord expliqué le développement de la fleur, on a expliqué comment elle était faite ; maintenant, on suit sa transformation en fruit. Voilà la fleur épanouie, voilà la fleur fanée, le fruit qui commence à se former, et le fruit qui s'ouvre. Maintenant nous enlevons les enveloppes florales : voilà le pistil dans la fleur, le voilà dans la fleur fécondée, le voilà dans le fruit presque mûr, le voilà dans le fruit ouvert. Ouvrons alors la paroi (pages 58-59) : voilà la coupe, voilà le passage des ovules aux graines. La suite d'images retrace et met en connexion un double déroulement : une pénétration à l'intérieur d'une structure, et un développement dans le temps. Autrement dit, on a cherché des rapports entre les images qui fassent qu'elles deviennent parlantes à elles seules.

Comment tout cela a-t-il été fait ? Eh bien, pour chacun de ces petits ouvrages, je bâtissais à l'avance l'argument, qui était ensuite longuement discuté avec M. Faucher. J'en tirais alors un plan de prises de vues et M. Noailles entraînait en scène.

Parfois, à la belle saison, je l'accompagnais dans la banlieue parisienne. Il avait une maison où l'on pouvait installer un petit laboratoire de photo, un microscope. Nous allions cueillir les échantillons au stade voulu dans les jardins du voisinage ; je disséquais l'organe — quand il y avait une dissection à faire — sous la binoculaire, et l'on photographiait immédiatement. Il poursuivait ces prises de vues à toutes les étapes de la végétation. C'était terriblement astreignant. A la fin, quand arrivait l'automne, on faisait le bilan, qui se traduisait par plusieurs centaines de clichés. On en faisait la critique et, tout de suite, une partie était éliminée pour des raisons matérielles. A partir de ce qu'on avait gardé, j'essayais de construire une maquette de photos, en les ordonnant comme elles le seraient dans le livre. Il fallait alors juger de la valeur démonstrative de chaque image et du lien qu'elles avaient entre elles : peut-on comparer ceci à cela ? Ces deux stades sont-ils assez proches pour qu'une intelligence moyenne saisisse ce qui s'est passé de l'un à l'autre ? Dans la plupart des cas, notre choix s'avérait insuffisant : il y avait des vides, la transition était trop lâche. Une explication par le texte aurait pu peut-être y suppléer, mais ce n'était pas la règle du jeu : il fallait, entre les images, le lien visuel. On attendait donc l'année suivante et l'on recommençait. Beaucoup de ces petits livres, qui valaient de 5 à 10 francs à l'époque, ont demandé trois à quatre ans de travail, de reprises successives, de photographies, d'essais de texte, etc.

Une nouvelle étape a été franchie quand nous sommes passés à la zoologie. Nous avons rencontré un nouveau photographe : J.-P. Vanden Eeckhoudt. Naturaliste de métier, il était homme à passer toute une nuit dans un champ à guetter le moindre mouvement d'une chenille.

Quand il s'est agi de faire un livre sur les oiseaux, un autre problème s'est posé : on ne fait pas sur commande des photos d'oiseaux. Nous avons donc cherché dans l'œuvre d'un admirable photographe anglais, Eric Hosking, les images qui pouvaient convenir et se juxtaposer. Il a fallu puiser dans toutes sortes de photothèques particulières pour combler les vides. M. Noailles s'est chargé, là encore, des photos de laboratoire : l'évolution de l'embryon, par exemple, dans **Un oiseau est né**, pages 7 à 31. Cette fois, le texte sommaire ne s'imposait plus comme pour les images simples de **La fleur à la graine** : il est en effet impossible à un non-spécialiste de comprendre ce qui se passe dans ce déroulement de documents très techniques sans l'aide d'une explication détaillée.

Nous avons étudié les réactions des jeunes devant les images ; tout a été expérimenté avec eux pour juger de leur compréhension ou de leurs difficultés. Je dois préciser, à ce propos, que cette collection n'était pas destinée à des enfants, mais à des adolescents de 14 à 16 ans — et, au-delà, à un public populaire d'adultes.

Le roman des bêtes

Le but essentiel de cette collection était de montrer un milieu naturel, sa flore, sa faune, en l'animant autour d'un personnage central qui devenait le héros de l'histoire et auquel éventuellement les enfants pouvaient s'identifier. Chacun de ces héros est représentatif d'un milieu : Quipic, c'est le jardin, Plouf, c'est l'étang, Panache, c'est le bois, Bourru, c'est la grande forêt d'Europe orientale. Et, pour cet âge — 6 à 12 ans, et les tout petits avec l'aide d'un adulte — M. Faucher tenait à ce que l'image soit présentée non pas sous l'apparence froide du document, mais dans une évocation dramatique et poétique. Plus il prenait d'âge, plus sa réflexion s'approfondissait et plus il attachait d'importance à une forme dramatique sensible touchant l'affectivité en même temps que l'intelligence. La découverte du milieu naturel (pour les enfants qui ont encore la chance d'y avoir accès) est une expérience irremplaçable, et il faut aider l'enfant à y pénétrer non seulement avec son intelligence, mais avec tous ses dons de sympathie et d'amour pour les choses. Dans l'esprit du Père Castor, cette collection devait servir, entre autres choses, à cela : contribuer à mettre l'enfant en harmonie avec le milieu, l'accorder à la nature. C'est pourquoi il n'y a jamais, dans ces albums, de notions détachées sur les plantes, sur les oiseaux, mais un milieu vivant auquel on participe.

M. Faucher arrêta la collection dès que Lida (sa femme) cessa d'écrire : elle était, pensait-il, une des rares personnes qui ait eu, à sa connaissance, non seulement l'art de bien écrire, mais le don de s'adresser aux enfants avec le ton juste. Il ne voulait pas que ces petits livres perdissent l'exceptionnelle qualité de texte qui était l'un de leurs mérites. Le dessinateur Rojansky avait, lui aussi, un don assez rare : celui de prêter aux animaux une psychologie sans pour cela en faire des caricatures d'hommes ; ils restent des animaux et pourtant leur expression nous est compréhensible.

Enfants de la Terre

Je me suis beaucoup occupé de cette collection, qui a procédé d'abord, bien entendu, par tâtonnements. **Apoutsiak** est né le premier, d'un manuscrit tout fait que nous avait apporté Paul-Emile Victor. Le texte a été retouché et les dessins, auxquels M. Faucher avait trouvé de grandes qualités, ont été refaits avec une fidélité scrupuleuse au modèle.

C'est à partir de là qu'une collection a été entreprise, pour répondre au besoin constant qu'ont les enfants de se comparer à d'autres. C'est pour eux une source très importante de réflexion que d'apprendre comment vit, dans tel ou tel pays, un enfant de leur âge, qu'il a telle ou telle activité différente parce que la nature ou la société est faite autrement. Il faut aussi que cette comparaison conduise à une sympathie : Apoutsiak vit sur la glace, Mangazou couche sous une hutte de feuillage, d'autres dans un appartement parisien, mais tous ont une maman, tous aiment jouer, et peuvent être amis. L'esprit de la collection comportait en somme la sympathie universelle dans le respect des différences.

L'histoire de **Mangazou**, le Pygmée, n'a pas posé de grands problèmes. Nous avons bénéficié de la collaboration directe d'un ami — anthropologue au Musée de l'Homme — qui revenait d'expédition. Il s'agissait d'adapter son expérience d'explorateur et de savant à la forme d'un ouvrage destiné à de jeunes enfants : il racontait et nous transposions. C'était là le but de l'atelier : rassembler non seulement des dessinateurs et des écrivains, mais des spécialistes dont la fonction était de penser les problèmes de l'enfance et d'adapter aux enfants les expériences venues d'ailleurs.

Jan de Hollande fournira un bon exemple de la façon dont nous procédions. Nous avons d'abord réuni une documentation bibliographique et iconographique considérable sur la Hollande : géographie, urbanisme, culture, histoire, éducation, etc., puis de tout cela nous avons dégagé un certain nombre de thèmes qui pouvaient être intéressants et enrichissants pour les enfants. Enfin, au bout de plusieurs mois, nos curiosités s'étant précisées, nous sommes partis pour la Hollande, M. Faucher, la dessinatrice Gerda — qui est d'ailleurs hollandaise — et moi, et nous y avons vécu quinze jours en allant de ville en ville, Dordrecht, Leyden, Delft, Amsterdam, etc. pour découvrir où nous aimerions faire vivre notre enfant. A la campagne, nous avons visité l'intérieur d'un moulin, différentes écoles, des familles, à la recherche d'un cadre géographique, d'un milieu social et de l'enfant lui-même. Car rien de tout cela n'était fixé au départ.

Au retour, nous rapportions de quoi faire un gros Larousse — dont nous allions tirer un album de 32 pages ! — mais aussi des images concrètes de lieux, de gens, de modes de vie. Gerda, qui avait fait une quantité de croquis, a bâti des maquettes d'images tandis que nous établissions des maquettes de texte, les unes étant constamment comparées et modifiées par rapport aux autres. Les premières ébauches présentables ont été montrées aux enfants de la petite école annexée à l'atelier : nous voyions à leurs réactions si nos intentions avaient été comprises ou s'il restait des malentendus. Ils posaient des questions et, à notre tour, nous leur demandions : « Que vois-tu là ? qu'est-ce que c'est ? », etc. En fonction de quoi, tout était refait.

Je ne saurais dire combien de fois la succession des images a été recommencée : 8, 10, 15 fois — et cela pour tous les albums. Chaque stade du travail donnait lieu à une critique, et la critique du Père Castor était d'une pénétration que je n'ai connue qu'à lui. Elle portait sur tout : le souci de l'enfant d'abord, ce qui lui était bon, ce qu'il fallait éviter, ce qu'il risquait de mal comprendre, la qualité des images, celle du texte.

Cette qualité d'analyse critique surprenait d'autant plus qu'elle allait de pair avec une sensibilité très vive, une intense capacité d'affection, de chaleur ; et avec tout cela faisait bon ménage une intelligence lucide qui ne se laissait jamais obscurcir par l'affectivité.

On lui apportait un texte, une image, dont on était, parfois, assez content : il les étudiait calmement — cela durait des heures ! — et puis, peu à peu on assistait à une véritable dissection, et l'on repartait en se disant : « Il a raison... mais tout est à refaire », ce qui était quelquefois bien décourageant. S'il en avait été autrement, nous aurions probablement trois ou quatre fois plus d'albums, mais ce ne seraient pas les « Albums du Père Castor ».