Quand les albums parlent d'Espace. Espaces et spatialités dans les albums pour enfants

Christophe Meunier

▶ **To cite this version:**

Christophe Meunier. Quand les albums parlent d'Espace. Espaces et spatialités dans les albums pour enfants. Géographie. Ecole normale supérieure de lyon - ENS LYON, 2014. Français. NNT : 2014ENSL0964 . tel-01127003

HAL Id: tel-01127003
https://theses.hal.science/tel-01127003

Submitted on 6 Mar 2015

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

THÈSE

en vue de l'obtention du grade de

Docteur de l'Université de Lyon, délivré par l'École Normale Supérieure de Lyon

Discipline : Géographie

Laboratoire : UMR 5600 Environnement, Ville, Société

École Doctorale : 483

présentée et soutenue publiquement le 4 décembre 2014

par. M. Christophe MEUNIER

QUAND LES ALBUMS PARLENT D'ESPACE

ESPACES et SPATIALITES

DANS LES ALBUMS POUR ENFANTS

Directeur de thèse :
M. Michel LUSSAULT, Professeur des Universités, ENS de Lyon

Après l'avis de :
M. Jean-François THEMINES, Professeur des Universités, ESPE de l'Académie de Caen
Mme Béatrice COLLIGNON, Professeure des Universités, Université Michel de Montaigne de Bordeaux
Mme Cécile BOULAIRE, Maître de conférences, Université François-Rabelais de Tours

Devant la commission d'examen formée de :
M. Michel LUSSAULT, Professeur des Universités, ENS de Lyon, Directeur
M. Jean-François THEMINES, Professeur des Universités, Université de Caen Basse-Normandie, Rapporteur, Président
Mme Béatrice COLLIGNON, Professeure des Universités, Université de Bordeaux-Montaigne, Rapporteur
Mme Anne SGARD, Professeure des Universités, Université de Genève
Mme Cécile BOULAIRE, Maître de conférences, Université François-Rabelais de Tours, Rapporteur
Mme Isabelle LEFORT, Professeure des Universités, Université de Lyon 2

Remerciements

Juste moment pour refaire la route en arrière et remercier tous ceux qui, de près ou de loin, m'ont accompagné ces trois années et ont permis à ce travail de voir le jour. En tout premier lieu, je remercie mon directeur de thèse, Michel Lussault, qui a accepté d'éclairer mon chemin. Chacune de nos rencontres fut l'occasion pour moi de défricher de nouveaux sentiers et d'envisager des approches spatiales nouvelles concernant mon objet, les albums pour enfants.

Je veux ensuite remercier Cécile Boulaire qui m'a accompagné, encouragé et guidé tout au long de ma formation de « jeune » chercheur. Sa connaissance approfondie de la littérature de jeunesse m'a été d'un fondamental recours, ses relectures rigoureuses et attentionnées d'une aide précieuse.

Merci également à Sylvie Dardaillon, amie et oreille attentive. Elle est pour beaucoup dans l'idée même de ce sujet. Merci pour avoir « négligemment » laissé traîner sur le coin de mon bureau un album de Peter Sis dans lequel je découvris une autre manière de faire de la géographie.

Merci à Pierre Reynaud, géographe de cœur, ami et collègue. Merci pour sa patience et sa générosité. Nos nombreux échanges autour d'une table ou d'un bureau ont considérablement enrichi ma réflexion, m'invitant sans cesse à me remettre à l'ouvrage.

Merci à Valérie Carnoy, relectrice attentive mais surtout collaboratrice importante. Chaque fois que j'en ai eu besoin, elle m'a prêté sa classe sans condition pour laisser libre cours à mes folles expérimentations. Je le sais, nos projets ont su séduire les élèves de ses classes. Puissent-ils leur faire aimer la géographie.

Durant ces trois ans, j'ai eu l'immense plaisir de participer aux séminaires de l'AFRELOCE (Association Française de Recherches et d'Études de Littérature et d'Objets Culturels pour Enfant) et de l'InTRu (Interactions, transferts et ruptures artistiquyes et culturelles) qui m'ont généreusement ouvert leurs portes. Je ne saurai nier toutes les pistes qu'ils ont pu susciter dans mes recherches. Les discussions que j'ai pu avoir avec Isabelles Nières-Chevrel, Matthieu Letourneux, Mathilde Lévêque,

Eléonore Hamaide, Florence Gagïotti et Laurent Gerbier m'ont été d'un soutien et d'un apport important. Je les en remercie.

Merci à Peter Sis et François Place qui par nos rencontres et nos échanges électroniques m'ont témoigné leur confiance et leurs encouragements.

Merci à Hélène, Danièle et Rachel, mes « libraires préférées », qui ont à leur façon suivi mon travail en répondant présentes à mes nombreuses requêtes et à ma curiosité sans doute envahissante.

Merci enfin aux quelques étudiants du Master Éducation, Enseignement, Formation de l'ESPé Centre Val de Loire que j'ai eu le plaisir d'encadrer dans leur recherches et qui ont bien voulu faire partager leurs expériences d'enseignement de la géographie.

Je dédie cette thèse à ma mère, soutien indiscutable, et à ma bande, Noah, Lenny et Jordane, cobayes insatiables.

Résumé

QUAND LES ALBUMS PARLENT D'ESPACE
Espaces et spatialité dans les albums pour enfants

Le travail présenté dans cette thèse s'inscrit dans le champ de la géographie culturelle et veut participer à prouver qu'il existe un tournant spatial tel qu'il a été défini par Edward Soja en 1996, qui permet de porter un regard autre sur les sociétés en les analysant à partir des objets culturels qu'elles produisent.

Les albums pour enfants, ces livres conçus pour le jeune public qui combinent images, supports et très souvent textes dans un rapport d'interdépendance, constituent les objets de ce travail de recherches. Envisagés comme des produits culturels géographiques, ils interrogent, disent, représentent et mettent en scène espaces et spatialités.

S'intéressant à un corpus d'albums iconotextuels narratifs édités en France entre 1919 et 2012, ce travail s'emploie à démontrer qu'il existe une interdépendance entre trois instances narratives (textuelle, iconique et plastique) et que cette interdépendance génère et imagine non seulement de l'espace pour le lecteur mais également une intentionnalité spatiale, une transmission d'un habiter tel qu'il est pensé par l'auteur-illustrateur.

La dernière partie de ce travail, plus exploratoire, propose de voir dans l'album pour enfants un lieu de communication dans lequel l'intentionnalité spatiale aiderait le lecteur-enfant à agir sur de l'espace. La réception, l'expérience esthétique, la lecture performative de l'album permettraient à l'enfant de se construire un capital culturel spatial dans lequel il pourrait puiser pour « faire avec » l'espace qu'il habite ou qu'il aura à habiter.

Mots clés : spatialité – habiter – iconotexte – album pour enfants – transaction spatiale – capital culturel – performativité – intertextualité – intericonicité – transfert spatial – sptiogenèse – produit culturel – ville – montagne – littoral – campagne – urbain – rural – espace domestique – enchantement – transpatialité – hyperspatialité – frontière – mobilité.

Résumé en anglais

WHEN PICTURE BOOKS SPEAK OF SPACE
Spaces and spatiality in children's picture books

The work presented in this dissertation fits in the field of cultural geography and hopes to prove that there exists a spatial turning point as defined by Edward Soja in 1996, which will allow a further look into societies, analyzing them by means of the cultural objects that they produce.

Children's picture books, these books conceived for the young public which combine images, props, and very often text in a relationship of interdependence, constitute the objects of this research work. Considered as geographic cultural products, they question, state, represent, and stage spaces and spatialities.

Drawing from a body of narrative, iconotextual picture books published in France between 1919 and 2012, this work intends to demonstrate that there exists an interdependence among three narrative instances (textual, iconic, and plastic) and that this interdependence generates and imagines not only space for the reader but also a spatial intentionality, a transmission of living such as envisioned by the author-illustrator.

The last part of this work, more exploratory, proposes seeing in children's books a place of communication in which the spatial intentionality would help the child-reader to act on the space. The reception, the esthetic experience, the performative reading of the picture book would allow the child to construct for himself a spatial cultural capital in which he could delve to "play with" the space in which he lives or that he will have to live.

Key words: spatiality - living - iconotext - children's picture books - spatial transaction- cultural capital - performativity - intertextuality - inter-iconicity - spatial transference - spatiogenesis - cultural product - city - mountain - shore - country - urban - rural - domestic space - enchantment - transpatiality - hyper-spatiality - boundary - mobility

Table des matières

Remerciements **3**

Résumé **5**

Résumé en anglais **6**

Table des matières **7**

Introduction **11**

Première partie : L'album pour enfants, un produit culturel géographique **21**

1. L'album pour enfants, un medium particulier **27**

1.1. Des images, du texte et un support *28*

1.2. « Lecteur modèle » d'une narration *35*

1.3. Quand les albums parlent de l'espace *39*

2. L'album pour enfants, un objet pour la géographie culturelle **48**

2. L'album pour enfants, un objet pour la géographie culturelle **48**

2.1. Un objet culturel *49*

2.2. Un produit culturel *53*

2.3. Un produit culturel géographique *68*

3. Des artistes qui imaginent l'espace **71**

3.1. Claude Ponti, un habiter occidental *73*

3.2. Peter Sis, l'imagier des espaces *81*

3.3. Kazuo Iwamura, un habiter oriental *84*

4. Des images d'espaces **93**

4.1. Le choix d'un corpus *93*

4.2. Les vues zénithales *98*

4.3. Les vues frontales *102*

4.4. Les vues symboliques *107*

5. Des images des sociétés à travers les albums pour enfants **111**

5.1. De l'espace et du temps *111*

5.2. De l'espace mis en espace *117*

5.3. De l'espace des sociétés *120*

Conclusion de la Première partie **127**

Deuxième partie : L'album pour enfants, générateur d'espaces **131**

1. Spatiogenèse **135**

1.1. Espaces et récits *137*

1.2. Récits spatialisés : l'exemple de Warja Lavater *151*

1.3. Une grammaire spatiale *166*

2. Le récit et la carte **181**

2.1. Cartographier les récits *181*

2.2. Récits iconotextuels et « récits d'espace » *188*

3. De la carte au récit **205**
3.1. Un point sur la carte *205*
3.2. Des usages de la carte à l'intérieur du récit *211*

4. Se déplacer dans l'album : entre voyage et pérégrination **223**
4.1. L'invitation au voyage : quand l'album se fait « carnet de voyage » *224*
4.2. Quand le héros devient touriste *234*
4.3. Quand le héros devient voyageur *238*

Conclusion de la Deuxième Partie **247**
Troisième partie : L'album pour enfants, passeur de spatialités **251**

1. Transfert de spatialité : de la perception à la représentation **255**

1. Transfert de spatialité : de la perception à la représentation **255**
1.1. Comment les auteurs perçoivent-ils les espaces habités ? *255*
1.2. Quelles sont les propriétés de l'album qui peuvent permettre une représentation des espaces habités ? *260*

2. Là où tout commence : l'espace domestique **263**
2.1. Hutte, maisonnette, tanières et autres refuges *264*
2.2. Archétype, stéréotype ou prototype ? *269*
2.3. La maison, première « machine à habiter » l'espace. *274*
2.4. Le « syndrome de l'escargot » *280*

3. Ville versus Campagne **285**
3.1. L'Amaurote ou la ville qui civilise [avant les années 70] *286*
3.2. Babylone ou la ville qui fait peur [les années 70-90] *294*
3.3. La Nouvelle Utopie [depuis les années 2000] *302*

4. Mer versus Montagne **319**
4.1. Les « espaces » romantiques *320*
4.2. Les « territoires » du consumérisme *331*
4.3. Les « lieux » de la Transcendance *342*

5. Frontières versus Mobilités **355**
5.1. La rupture souhaitée infranchissable *356*
5.2. La frontière niée *361*
5.3. Les confins fluctuants, les interfaces d'échanges multiples *364*

Conclusion de la Troisième partie **371**
Quatrième partie : L'album pour enfants, lieu de communication spatiale **375**

1. L'album comme lieu de communication **379**

1. L'album comme lieu de communication **379**
1.1. Les mécanismes de la réception *379*
1.2. La transaction ou l'album comme media *382*
1.3. De « l'enchantement » des albums *387*
1.4. D'une capitalisation de pratiques d'attachement au monde *390*

2. Transmettre des moyens pour se structurer dans l'espace **395**
2.1. Se structurer dans l'espace en Cycle 1 avec Devine qui fait quoi de Gerda Müller *398*
2.2. Se structurer dans l'espace en cycle 2 avec Madlenka de Peter Sis *409*

3. Modifier la perception de l'espace ? 419
3.1. La montagne et l'enfant 419
3.2. Daniel et Valérie à la montagne 422
3.3. Modifier ou compléter ? 427

4. Transmettre de l'habiter 435
4.1. Une première expérience esthétique et spatiale à l'école primaire 436
4.2. Une seconde expérience esthétique et spatiale au collège 441
4.3. Une troisième expérience esthétique et spatiale à l'école primaire 448
4.4. Madlenka et « l'espace vécu » 463

5. Anamnèse et capital culturel spatial 471
5.1. À la découverte de Tibet (1998) de Peter Sis 471
5.2. Carnets d'espace 474

Conclusion de la quatrième partie 479
Conclusion 485
Bibliographie 493

Corpus 495

Bibliographie critique 508

Table des illustrations 521

Introduction

> Le problème n'est pas d'inventer l'espace, encore moins de le ré-inventer (trop de gens bien intentionnés sont là aujourd'hui pour penser notre environnement…), mais de l'interroger, ou, plus simplement encore, de le dire ; car ce que nous appelons quotidienneté n'est pas évidence, mais opacité : une forme de cécité, une manière d'anesthésie.
>
> Georges Pérec, *Espèces d'espace,* Paris : Galilée, 1974, « Prière d'insérer ».

Cela fait bientôt trente ans que les géographes ont mis en évidence l'importance des représentations, des images construites par les sociétés pour rendre compréhensible le monde qui les entoure. Ils ont su développer une géographie culturelle qui semble s'être réellement imposée comme un autre paradigme au début des années 1990 en plaçant les perceptions de l'homme et ses représentations au centre de la discipline. Un certain nombre d'études, de thèses, ont fait appel à différents objets culturels pour déchiffrer le sens que l'homme accorde aux lieux et à toute forme d'espace. Je citerai par exemple les travaux de Muriel Rosemberg-Lasorne[1] sur le marketing urbain, ceux de Marc Francon[2] sur les guides touristiques, ceux de Jean-François Staszak[3] sur la peinture de Gauguin, ceux de Vincent Berry[4], de Samuel Rufat et d'Hovig Ter-Minassian[5] sur les modes virtuels des jeux vidéos, ou plus récemment ceux de Julien Champigny[6] sur la bande dessinée. Et si tous ces artefacts culturels que la société produit pour accompagner la vie, c'est-à-dire habiter la Terre, pouvaient servir à comprendre la géographie ?

Mon travail veut s'inscrire dans le sillage de cette nouvelle géographie culturelle et phénoménologique, à la croisée d'interrogations sociales, anthropologiques, philosophiques, linguistiques et sémiologiques. Mon objet, l'album de jeunesse, est un medium qui s'adresse à l'enfance, depuis les premiers âges de la vie jusqu'à l'adolescence. Il constitue pour moi un des nombreux objets culturels, au même titre que le jouet, le jeu de société, le dessin animé, le jeu vidéo, qui servent à

[1] M. ROSEMBERG-LASORNE. *Marketing urbain et projet de ville : parole et représentation géographiques des acteurs*. Thèse de doctorat soutenue à l'Université Paris I, 1997.
[2] M. FRANCON. *Le Guide vert Michelin, l'invention du tourisme culturel populaire*. Paris : Économica, 2001.
[3] J.F. STASZAK. *Géographies de Gauguin*. Paris : Bréal, 2003.
[4] V. BERRY. *L'Expérience virtuelle : jouer, vivre, apprendre dans un jeu vidéo*. Rennes : Presses Universitaires de Rennes, 2012.
[5] S. RUFAT, H. TER-MINASSIAN. *Les Jeux vidéos comme objet de recherche*. Paris : Questions théoriques, 2011.
[6] J. CHAMPIGNY. *L'Espace dans la bande dessinée*. Thèse de doctorat soutenue à l4université de Paris VII en 2010.

appréhender de l'espace, à donner du sens aux lieux, à habiter les territoires, bref, à comprendre la géographie.

Les auteurs d'albums pour enfants racontent des histoires en utilisant des images et des mots. Dans l'espace d'un support-livre, aux formats et aux tailles divers, ils créent de l'espace et le mettent en images. À l'instar de Georges Pérec, ils l'interrogent, le disent, le dessinent et le mettent en scène. Les personnages littéraires de François Place, Peter Sis, Kazuo Iwamura, Claude Ponti ou d'autres encore traversent des « *laps d'espace* [7]». De l'espace intime au monde extérieur, proche ou lointain, en passant par la maison et le jardin, ils construisent leur rapport à soi et au monde. Représenter ces différents espaces, ces lieux où l'homme dresse sa tente au sein de l'univers, dirait Hannah Arendt[8], semble être une problématique centrale chez certains auteurs pour enfants.

C'est, par exemple, une « géohistoire » du monde que François Place[9] offre à ses jeunes lecteurs à travers la carte/image. L'illustrateur multiplie les citations empruntées à l'histoire de la cartographie. On retrouve çà et là des allusions à *l'Atlas catalan* d'Abraham Cresques, au *Patrón Real* de la *Casa de Contratación* de Séville, aux carnets d'Alexander Humboldt, à la mappemonde d'Ebstorf... Le projet profond de son *Atlas des géographes d'Orbae* est une réflexion à la fois sur le temps et l'espace, « *sur les grandes notions liées à la perception du monde et à son histoire, sur le rapport de l'homme avec son environnement immédiat*[10] ». Pour son personnage principal, Ortélius – librement inspiré d'Abraham Ortell (1527-1598), fondateur avec Gérard Mercator de la cartographie allemande – la carte crée le monde. C'est par elle que le lecteur de l'*Atlas* se trouve ainsi introduit dans la diégèse. Elle le conduit à l'intérieur d'un autre monde que l'illustrateur explique, au sens étymologique[11], et

[7] G. PEREC. *Espèces d'espace*. Paris, Galilée, 1974.
[8] H. ARENDT. *Journal de pensée I, « Septembre 1951 »*, traduction : S. Courtine-Denamy. Paris : Seuil, 2005, p.150.
[9] S. DARDAILLON et C. MEUNIER. « Des cartes du réel aux cartes de l'imaginaire : les *Atlas des géographes d'Orbae* de François Place au croisement de trois champs disciplinaires (littérature, histoire et géographie) », dans V. Alary et N. Chabrol-Gagne. *Le Parti pris de l'album ou la suite dans les images*. Clermont-Ferrand : PUBP, 2012.
[10] Interview de François Place pour le site *Livres au Trésor* en septembre 2002 : http://www.livresautresor.net/v1/livres/e487.htm
[11] *Explicare* signifiant déplier en latin, l'illustrateur déplierait selon moi les complexités du monde construit.

donne à emporter ou à méditer. La carte-frontispice de chaque histoire crée le monde qu'elle renferme.

Chez Peter Sis[12], les différents types de représentation de l'espace rendent compte de modes divers de relation au monde et à l'être. Ces modes topographiques participent à la construction identitaire des personnages par leur ancrage dans l'espace. Pour cet auteur, voyager et représenter l'espace lointain est une manière de se connaître et d'exister tout simplement, encore une fois, au sens étymologique. Mais Sis donne à voir ce que Gaston Bachelard[13] nomme « *l'immensité intime* ». Pour l'auteur/illustrateur tchéco-américain, il s'agit d'un « *aménagement* » d'éléments épars et extérieurs captés par l'individu dans son rapport avec l'univers et arrangés à sa convenance. La carte est ici encore convoquée pour représenter cette intimité. La sphère intime du protagoniste se mêle à d'autres sphères, s'en imprègne et s'en nourrit pour se construire. Lecture philosophique de l'espace qui aurait à voir avec la vision de la spatialité telle qu'elle peut être envisagée par Peter Sloterdijk[14] pour qui l'espace fonde la coexistence.

Qu'elle soit heuristique ou topographique, la carte permet aux auteurs/illustrateurs de capter de l'espace qui « *fond comme le sable coule entre les doigts* […], *d'arracher quelques bribes précises au vide qui se creuse, de laisser quelque part un sillon, une trace, une marque, ou quelques signes*[15] ». Les auteurs/illustrateurs d'albums pour enfants sont producteurs de spatialités. Les personnages qu'ils créent s'inscrivent dans des espaces qui leur sont propres ou qu'ils partagent avec d'autres. Les relations qu'ils entretiennent avec leur histoire, leurs représentations, leur environnement font d'eux les objets potentiels d'une étude géographique culturelle. Leur existence se trouve liée à l'expérience particulière que l'auteur leur fait faire de l'espace.

[12] S.DARDAILLON et C.MEUNIER. « Des cartes du réels aux cartes de l'invisible : les albums de Peter Sis et Béatrice Poncelet » dans E. Hamaide (dir.). *La cartographie en littérature de jeunesse, cartes et plans dans les albums et les romans pour la jeunesse du XIX^e^ au XXI^e^ siècles : paysages à construire, espaces à rêver*. Arras : Les Cahiers Robinson, n°, mai 2009.
[13] G.BACHELARD. *La Poétique de l'espace*. Paris, PUF, 1957.
[14] P.SLOTERDIJK. *Le Palais de cristal*. Paris, Pluriel, 2005.
[15] G.PEREC, *op. cit.*, p. 180.

Or, pour l'anthropologue américain Edward T. Hall, « une des fonctions majeures de l'artiste est d'aider le profane à structurer son univers culturel[16] ». Voilà bien ici une des origines de tout mon questionnement. De quelle manière, en effet, cette assertion est-elle réalisée dans le cas des albums pour enfants ?

J'entends ici par albums pour enfants ces livres conçus pour le jeune public « qui combinent le texte et l'image dans un rapport nécessaire […] apparenté, mais non assimilables, à cet autre genre qu'est la bande dessinée[17] ». Dans leur version contemporaine, ces albums sont dits essentiellement iconotextuels, c'est-à-dire selon la définition d'Alain Montandon, en 1990 : « *[des] œuvre[s] dans [les]quelle[s] l'écriture et l'élément plastique se donnent comme une totalité insécable* [provoquant] *des glissements plus ou moins conscients, plus ou moins voulus, plus ou moins aléatoires d'accommodation de l'œil et de l'esprit à deux réalités à la fois semblables et hétérogènes* »[18].

Si je pars du postulat que tous les albums narratifs sont des récits qui mettent en images et en mots des personnages dans des aventures ordinaires ou extraordinaires, c'est qu'inévitablement ces albums parlent de temps et d'espace. Pour s'intéresser plus particulièrement à l'espace, il est donc possible de s'interroger sur ses représentations dans ces albums, mais également sur les relations que les personnages entretiennent avec lui. Je peux ensuite considérer que l'album est un médium et que comme tout médium il est lui-même un message. Mon hypothèse est alors que les albums pour enfants seraient à envisager comme porteurs d'un discours spatial. Pour aller plus loin, je peux également formuler une seconde hypothèse. Si les albums de jeunesse constituent des messages de spatialité, l'imaginaire qu'ils construisent et sur lequel ils s'appuient pourrait aider à l'action. Clairement, là où le discours spatial serait décrypté, un modèle de pratique de l'espace serait suggéré, capitalisé par le lecteur, acteur spatial et futur citoyen.

[16] E.T. HALL. *La Dimension cachée*. 1978, p. 105.
[17] I. NIERES-CHEVREL, J.PEROT (dir.). *Dictionnaire du livre de jeunesse*. Paris : édition du Cercle de la Librairie, 2013, p.16.
[18] A. MONTANDON (dir.). *Iconotextes*, Actes du colloque international tenu à Clermont-Ferrand, 17-19 Mars 1988, organisé par le Centre de recherches en communication et didactique, sous la direction d'Alain Montandon : Gap, CRCD, Paris, Orphys, 1990.

Il s'agira ainsi de montrer comment le langage iconotextuel peut rendre compte des spatialités, et comment celles-ci sont mises en scène pour faire exister des personnages. Pour aller plus loin et de manière exploratoire, j'aimerais m'aventurer sur les terres de la réception et m'interroger sur les possibilités de transmission chez le jeune lecteur des processus de territorialisation exposés dans certains albums. Pourrait-on envisager un processus qui transmettrait par l'album, objet culturel géographique, un mode d'habiter que le lecteur-enfant puisse s'approprier ou par lequel il pourrait simplement se laisser influencer ? Si c'était le cas, en quoi l'album, qui met en jeu un discours verbo-iconique, participerait-il de cette transmission ?

Ces interrogations qui constituent le corps de ma problématique m'ont conduit à organiser mes recherches autour de trois axes principaux, trois concepts : la **spatiogenèse**, le **transfert de spatialité** et la **transaction spatiale**.

> *Première hypothèse, il existe un processus iconotextuel que je nomme spatiogenèse.*

Les albums pour enfants, par la forme du support, le rapport iconotextuel et le récit, génèrent de l'espace pour le lecteur. C'est le parcours diégétique que les auteurs font faire à leurs personnages qui invente le récit. Pour reprendre une expression de Michel de Certeau, la diégèse produit *de facto* une « géographie d'actions » :

> Les récits […] traversent et […] organisent des lieux ; ils les sélectionnent et les relient ensemble ; ils en font des phrases et des itinéraires. Ce sont des parcours d'espaces. […] Ces lieux sont liés entre eux de façon plus ou moins serrée ou facile par des « modalités » qui précisent le type de passage conduisant de l'un à l'autre […] Tout récit est un récit de voyage, - une pratique de l'espace.[19]

Je décide de nommer ce processus spatiogenèse. Dans sa thèse portant sur l'espace dans la bande dessinée, Julien Champigny parle d'un « espace créé » qui serait généré par le récit iconotextuel. Cet « espace créé » serait un « espace imaginaire, ni matériel, ni réel[20] », une « forme de l'espace géographique », « un objet cognitif non transposable dans sa totalité[21] » et qui « permet d'accéder à la conscience

[19] M. de CERTEAU. *L'Invention du quotidien*, volume 1. Paris : Gallimard, 1990, p. 170-171.
[20] J. CHAMPIGNY. *L'espace dans la bande dessinée*. Thèse : Géographie : Paris VII, 2010, p. 95.
[21] J. CHAMPIGNY, *op. cit.*, p. 101.

que l'on se fait de l'espace réel[22] ». Je veux, pour ma part, dépasser le dualisme « espace créé » / « espace réel ». L'album pour enfant crée de l'espace tout simplement, avec ses limites, ses lieux identifiables et identificatoires, ses itinéraires. L'espace ainsi *imaginé* fait référence à de multiples perceptions, représentations intertextuelles ou intericoniques.

Une schématisation des récits de tous les albums du corpus pourrait tout d'abord être réalisée. Puis, grâce à ces « récits dessinés d'espaces », une typologie des itinéraires pourrait être dressée. Des conduites spatiales particulières seraient alors à faire émerger.

Deuxième hypothèse : les albums pour enfants transfèrent de la spatialité.

Les albums pour enfants transmettent des représentations de l'espace dans lequel évoluent les personnages diégétiques. Je décide de nommer ce processus « transfert de spatialité ». Il s'appuie alors sur les qualités cognitives de l'objet. Pour Virginia Lee Burton, l'auteure américaine de *La Petite Maison* parue en 1942, il ne fait aucun doute que l'album est un medium des plus efficaces pour préparer le futur des enfants et poser les normes qui régiront leur pensée et leur action futures.

On soulignera ici l'importance que revêt l'image dans les apprentissages. Virginia Lee Burton fait d'ailleurs de la pensée en images, du mode visuel en général, un mode plus naturel que le mode verbal.

Le « transfert de spatialité » serait à rapprocher de la transmission d'un ou de plusieurs messages spatiaux proposés dans l'album et qui seraient là pour montrer, éduquer, accompagner l'œil et l'action future de l'enfant sur de l'espace proche ou lointain. Afin d'étudier ce phénomène, je souhaite mener une analyse de la représentation d'un certain nombre d'espaces récurrents dans les albums, comme les espaces ruraux, urbains, montagnards, littoraux ou domestiques.

Troisième hypothèse : les albums pour enfants sont des lieux de transaction spatiale.

[22] J. CHAMPIGNY, *op. cit.*, p. 110.

La lecture des albums pour enfants traitant de spatialité et d'espaces peut amener les jeunes lecteurs à modifier leurs perceptions initiales, soit partiellement soit complètement. Je décide de nommer ce second processus « transaction spatiale ». Je m'appuierai ici sur les qualités transitionnelles de l'objet mais également sur son statut de lieu de communication entre l'enfant, l'auteur-illustrateur et parfois un adulte-médiateur. Je veux voir dans la situation de communication qui s'établit au moment de la lecture de l'iconotexte un échange du type don/contre-don qui conduirait le récepteur-lecteur à réagir puis à agir. Ainsi l'album serait un lieu d'imagination où se prépare l'action.

La fonction de l'adulte-enseignant, dans un rôle de « passeur de connaissances et de cultures », m'apparaît alors comme un axe à envisager. Comment peut-il, par le biais d'un album, transmettre des spatialités qui participeraient à la construction du futur citoyen ? Comment la lecture d'albums pourrait-elle être mise en jeu dans la classe et modifier les spatialités initiales des élèves ?

Pour étayer cette réflexion, je souhaite analyser quelques dispositifs mis en place dans des classes du primaire et du secondaire ayant trait, d'une part, à la perception d'un des espaces considérés par mon étude (ruraux, urbains, montagnards, littoraux, domestiques et lointains) par les élèves, d'autre part à leur représentation dans certains albums proposés à la classe, et enfin à la réception de ces albums. Sans vouloir en tirer des conclusions très générales, j'aimerais explorer les possibilités transactionnelles des albums et ainsi vérifier si certains d'entre eux, lus dans les conditions particulières de la classe, peuvent modifier les représentations que les jeunes lecteurs se font d'un espace.

Mon travail s'articulera donc en quatre parties. Dans un premier temps, je m'emploierai à démontrer que l'album pour enfants, qui constitue mon principal objet de recherche, peut être considéré comme un objet culturel géographique, et qu'il permet ainsi de rendre compte à la fois d'une géographie du sensible et d'une idéologie spatiale induite. Dans un deuxième temps, je montrerai que les récits iconotextuels sont générateurs d'espaces et que les itinéraires réalisés par les protagonistes sont révélateurs d'une pratique spatiale, d'un *modus habitandi*. Dans un troisième temps, je veux me consacrer plus particulièrement au message spatial

contenu dans la narration iconotextuelle, montrer qu'il existe un processus de transfert qui conduit l'auteur/illustrateur à représenter ce qu'il perçoit de ses rapports à l'espace et à le transmettre à son lectorat. Dans un dernier temps, je m'intéresserai à la réception de certains de ces albums qui transfèrent de la spatialité et je chercherai à comprendre comment le message spatial peut mobiliser le lecteur. J'étudierai finalement s'il est possible d'envisager l'album comme un lieu de communication qui permet de faire passer d'une géographie du sensible (**transfert**) vers une géographie en action (**transaction**).

Première partie : L’album pour enfants, un produit culturel géographique

> Le monde dans lequel vivent les hommes est tout autant fait de mots et de propos que d'eau, d'air, de pierre et de feu. Il se donne à parler et se leste au passage de valeurs. L'environnement dans lequel les sociétés évoluent est une construction qui s'exprime par la parole : la logique que les hommes lui prêtent provient en partie des règles qui régissent la composition de leurs discours. […] La culture est constituée de réalités et des signes qui ont été inventés pour les décrire, avoir prise sur elles et en parler. Elle se charge ainsi d'une dimension symbolique. […] Dans la mesure où le souvenir des actions collectives s'accroche aux caprices de la topographie, aux architectures remarquables, ou à des monuments créés pour soutenir la mémoire de tous, l'espace devient territoire.
> Paul Claval. *Géographie culturelle. Une nouvelle approche des sociétés et des milieux*. Paris : Armand Colin, 2003, p.6.

Faire de l'espace un territoire, son territoire. S'identifier à une ou plusieurs portions de la Terre où l'on vit. Habiter le monde. « Chercher, trouver, prendre une place et s'y tenir ou en partir. Être ici ou là, d'ici et de là, entre ici et là[23]. » Des actions qui peuvent sembler, de prime abord, simples et évidentes mais qui ont conduit bon nombre de philosophes, de sociologues et de géographes à s'interroger depuis plus de quarante ans sur les mécanismes d'appropriation des espaces, de territorialisation, d'attachement au monde qui nous entoure.

La culture, telle qu'elle est définie par Paul Claval en 2003, constitue un de ces moyens d'habiter le monde. Le concept même, envisagé par Clifford Geertz comme « une grille de significations transmises par l'histoire, concrétisée par des symboles, un système de conceptions héritées, exprimées sous des formes symboliques par lesquelles les hommes communiquent, perpétuent et développent leurs connaissances quant aux attitudes face à la vie[24] », permet de compléter le schéma de l'habiter que l'on trouve chez Olivier Lazzarotti[25]. En effet, si l'habiter réunit l'individu, la société et l'espace habité autour de pratiques et de savoirs, il paraît pertinent de concevoir la culture comme le liant entre ces divers éléments. C'est d'elle qu'émanent pratiques et savoirs tout autant que ces derniers la construisent. Il y a encore culture lorsque s'instaurent communication, transmission entre l'habitant et ses co-habitants. Et c'est

[23] Je me permets d'ajouter ici une formulation empruntée à Olivier Lazzarotti : O. LAZZAROTTI. *Habiter. La condition géographique*. Paris : Belin, 2006, p.268.
[24] C. GEERTZ. *L'Interprétation d'une culture*. Paris : Gallimard, 1984, p.89.
[25] O. LAZZAROTTI, *op. cit*., p. 269.

bien-là que l'album pour enfants joue un rôle, représente un espace d'échange culturel entre co-habitants, entre l'auteur et ses lecteurs.

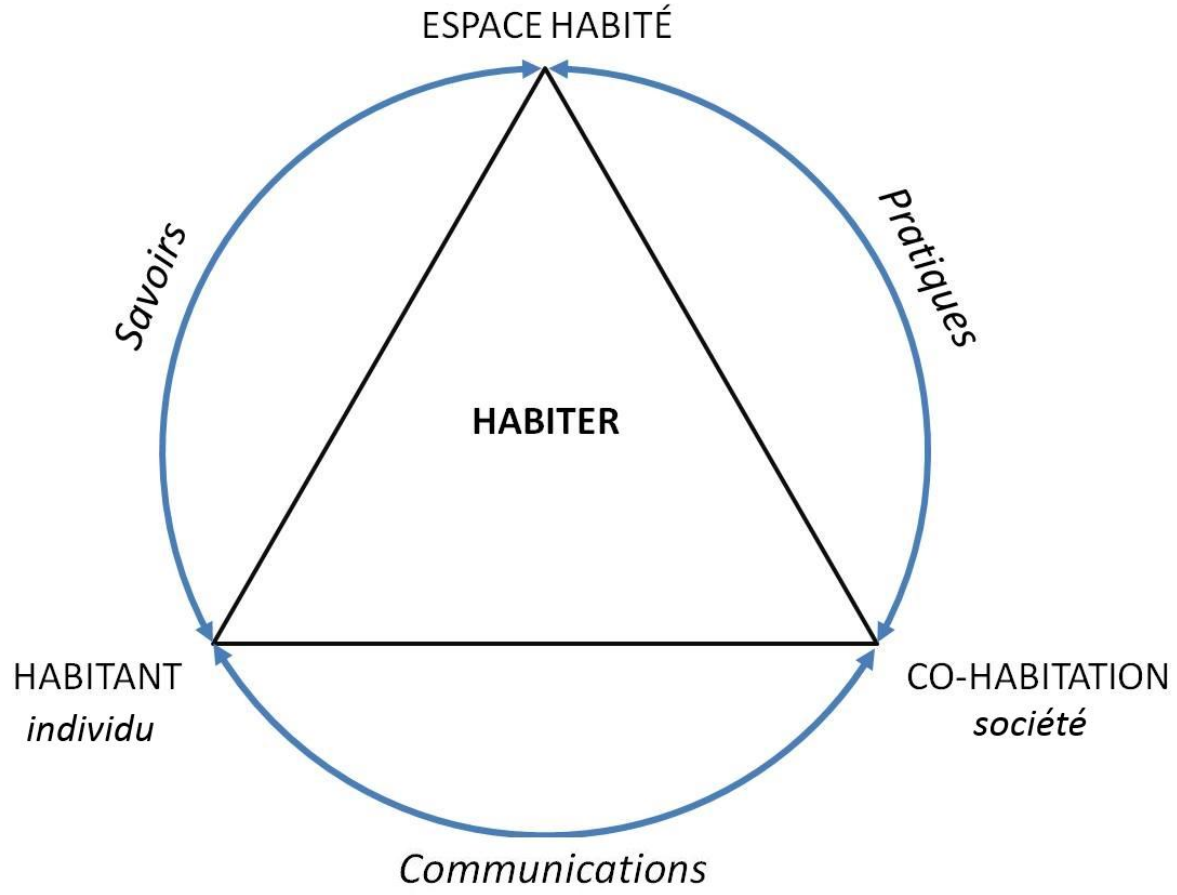


Figure 1 - Le cercle culturel : « Habiter, un triangle et son cercle » proposé par Olivier Lazzarotti et modifié.

Dans cette première partie, je voudrais montrer que certains albums pour enfants peuvent représenter de véritables objets culturels géographiques. Produits d'une culture, ils participent également à sa construction. Je m'emploierai à montrer qu'ils véhiculent entre leurs pages « des réalités et des signes qui ont été inventés pour les décrire et avoir prise sur elles » si je me reporte à la citation de Paul Claval mise en exergue dans cette première partie. Ainsi, je commencerai par dessiner le cadre précis de ce qu'est l'« album pour enfants » avant de montrer qu'il peut constituer un véritable objet d'étude pour la géographie culturelle dans laquelle j'inscris ma recherche. J'entreprendrai ensuite de démontrer que certains auteurs pour enfants ont fait de « l'attachement à l'espace » le centre de leur travail et qu'ils reproduisent de l'habiter, influencé par leur propre culture. Enfin, je consacrerai les deux derniers

chapitres à la définition de mon corpus et à la typologie des images des espaces rencontrées dans le *corpus*.

1. L'album pour enfants, un medium particulier

L'album pour enfants est un medium particulier, « une création pleine de la littérature pour enfants », selon Isabelle Nières-Chevrel[26]. Ce n'est pas un genre à part de la littérature mais plutôt une pluralité de genres littéraires. Il constituerait plutôt un « système cohérent[27] » à « trois dimensions[28] » : l'image, le texte et le support. Si l'album n'est pas un genre littéraire, il en reste pour le moins un *genre éditorial* qui fonde sa spécificité, d'après François Fièvre, sur « une prééminence de la mise en pages de l'image par rapport à celle du texte[29] ». L'album se distinguerait ainsi du récit illustré par une certaine inscription dans de l'espace, par un rapport étroit co-construit entre le texte, l'image et son support.

Dans ce chapitre, j'aimerais insister, dans un premier temps, sur la particularité de ce *genre éditorial* qu'est l'album et notamment sur l'interdépendance entre le texte, l'image et le support. Ce « rapport nécessaire, voire insécable[30] » a constitué, pour moi, un critère de sélection pour l'élaboration de mon corpus. Dans un deuxième temps, je focaliserai mon attention sur le lectorat, sur la cible de ces ouvrages – si l'on me permet d'avoir recours ici au vocabulaire publicitaire : les enfants. L'intentionnalité contenue dans l'expression même « albums **pour** enfants » me paraît suffisamment importante pour qu'elle soit étudiée dans la perspective d'une transmission culturelle de l'habiter. Enfin, dans un dernier temps, à partir de deux exemples d'albums que j'ai voulus assez « éloignés », je montrerai comment l'interdépendance texte/image et la mise en page peuvent *parler de l'espace*. J'ai ainsi choisi de chercher le discours spatial à la fois dans un album à grand tirage, aux multiples rééditions et commercialisé par la grande distribution, comme dans un album à plus petit tirage, pouvant passer pour un hapax au regard de ce qui se « vend » majoritairement.

---

[26] I. NIERES-CHEVREL. *Introduction à la littérature de jeunesse*. Paris : Didier Jeunesse, 2009, p.95.
[27] S. VAN DER LINDEN. « L'album, entre texte, image et support » dans *La Revue des livres pour enfants*. 2004, N°214, p.68.
[28] I. NIERES-CHEVREL, *op. cit*., p. 120.
[29] F. FIEVRE. « L'œuvre de Walter Crane, Kate Greenaway et Randolph Caldecott, une piste pour une définition de l'album » dans *Strenae*, n° 3, 2012. Mis en ligne le 7 février 2012, consulté le 30 décembre 2013. URL : http://strenae.revues.org/583 ; DOI: 10.4000/strenae.583
[30] I. NIERES-CHEVREL. « Album » dans I. Nières-Chevrel et J. Perrot (dir.). *Dictionnaire du livre de jeunesse. La littérature d'enfance et de jeunesse en France*. Paris : Cercle de la librairie, 2013, pp. 15-19.

1.1. Des images, du texte et un support

1.1.1. Une certaine prédominance de l'image

Les albums pour enfants sont, entre autres choses, des livres d'images (dans les pays anglophones, on parle de *picturebooks*) et les illustrateurs évoquent un présent qui doit nécessairement se combiner avec les multiples temporalités du texte. Sans doute faut-il revenir ici aux origines de l'album et du nom lui-même ? Au XVI^{e} siècle, l'*album amicorum,* est un recueil de pages blanches (*album*) que le propriétaire fait signer à ses nombreux amis (*amicorum*). Ce genre d'ouvrage est très prisé par le milieu estudiantin qui est appelé à beaucoup voyager tout au long du cursus universitaire et qui fait ainsi signer camarades et professeurs. Beaucoup de ces *albums* contiennent des illustrations exécutées par le signataire lui-même mais également par des artistes professionnels commissionnés[31]. L'*Album amicorum* du cartographe et humaniste Abraham Ortelius (1527-1598) constitue une source importante pour étudier la vie culturelle au XVI^{e} siècle. Cet album, aujourd'hui conservé au Pembroke College de Cambridge, contient toute la vie et l'itinéraire européen de ce père de la cartographie. Au milieu du XIX^{e} siècle, l'album devient un objet social : il prend la forme du livre d'or que toute femme du monde possède dans son salon pour laisser libre cours à l'imagination de ses amis et/ou visiteurs.

Dans ses recherches sur les origines de l'album, Annie Renonciat montre que c'est à partir de 1820 que le mot apparait dans son usage contemporain avec l'émergence de sa forme quasi actuelle : un recueil de gravures ou de lithographies, imprimé, relié, et édité[32]. L'album devient alors une « espèce mutante du livre, créée pour véhiculer des images[33] ». L'album pour enfants des années 1880, moment où le produit commercial et éditorial qu'il représente prend le pas sur la forme initiale de l'album, pourrait remplir les conditions suivantes :

> La part d'initiative et la priorité accordées à l'artiste dans la conception et la réalisation de l'ouvrage, le statut secondaire du texte (abrégé, résumé ou

[31] L'un des plus beaux exemples est l'*album amicorum* de Gervasius Fabricus de Klesheim qui fut écrit entre 1603 et 1637. Ce dernier était étudiant à Würsburg entre 1603 et 1604 puis entra au service de l'archevêque de Salzbourg.

[32] A. RENONCIAT. « Origine et naissance de l'album moderne » dans O. Piffault (dir.). *Babar, Harry Potter et Compagnie. Livres d'enfants d'hier et d'aujourd'hui*. BnF, 2008, 580 p., p.213.

[33] A. RENONCIAT, *op. cit.*, p. 213.

> réécrit), l'appropriation par l'image des privilèges de l'écrit, notamment sa fonction narrative, l'exploitation visuelle de la typographie et des caractéristiques matérielles du support (format, double page, reliure), l'investissement par l'image de nouveaux espaces (couverture, pages de garde, page de titre, table des matières, etc.) constituent les caractéristiques propres à l'album au tournant du XX^{e} siècle[34].

Pour conclure, les images d'un même album participent d'un mode narratif. Elles représentent, retranscrivent une réalité. Elles nourrissent un imaginaire. Très fortement sémiotisées, elles ne proposent pas *de facto* une lecture rapide et invitent plutôt l'enfant à y revenir, à s'y aventurer ou à s'y perdre parfois.

La place de l'image apparaît donc déjà comme le mode d'expression dominant de l'album. De là, sans doute, naît l'idée erronée qu'elle offre à l'enfant un langage plus convaincant, plus accessible ; une sorte de « prélangage »[35]. Or il n'en est rien, l'image est une traduction du réel : elle met en scène, en signes. Rappelons qu'étymologiquement, l'**image** (en latin, *imago*) vient du verbe *imitari* (imiter) et que sémiologiquement elle est une forme, retranscrite, de la réalité. En ce sens, elle appartient au vaste domaine des représentations, c'est-à-dire à ce qui se tient (*sentis*) devant (*prae*) une nouvelle fois (*re*). Elle permet donc d'évoquer des objets qui ne sont plus devant nos yeux. Elle suppose un différé de plus ou moins longue durée ce qui lui confère une plus grande autonomie culturelle par rapport au réel. Une technique d'interprétation de l'image s'impose donc qui permettrait de démêler ce qui, dans l'image, lie l'art présent au passé, le fictif au réel, le figuratif au symbolique ou l'abstrait au philosophique. Les recherches menées par Erwin Panofsky[36], dans les années 1930, proposent trois phases d'analyse de l'image : l'identification, qui relève de **l'iconographie**, puis la description et l'interprétation, relevant de **l'iconologie**. Comme forme de représentation, l'image donne à voir, reproduit et/ou laisse imaginer. Sa finalité est de propager des clichés faisant appel au souvenir donc à un passé commun partagé. Le problème de l'interprétation est d'arriver à différencier le retranscrit du fictif.

De ce point de vue, si l'image a d'abord servi d'équivalent métaphorique pour traduire des mythes ou des utopies en déployant nombre de signes ou de symboles, elle

[34] A. RENONCIAT, *op. cit*., p. 215.
[35] M. DURAND, G. BERTRAND. *L'Image dans le livre pour enfants*. Paris : l'École des loisirs, 1975, p.83.
[36] E. PANOFSKY. *La Perspective comme forme symbolique*. 1927, rééd. Paris : Éditions de Minuit, 1975.

n'interpelle que des groupes pour lesquels les images véhiculées font sens. L'image servit pendant très longtemps à s'identifier à un groupe comme en témoigne l'abondante utilisation de l'image par les sociétés secrètes (premiers chrétiens, franc-maçonnerie,…). L'ouvrage du pérugin Cesare Ripa, publié en 1593, *Iconologia overo Descrittione dell'Imagi universali cavate dall'Antichita e da altri luoghi*, sans cesse enrichi, inventorie les images. Il montre que l'Europe a dû apprendre à reconnaître l'iconographie qu'elle produisait et qu'elle continue à produire.

L'image constitue donc l'élément essentiel de l'album pour enfants. Elle peut d'ailleurs être le seul outil de narration mais dans la grande majorité des albums elle est accompagnée d'un texte avec lequel elle entre en relation.

1.1.2. Iconotexte

C'est l'interaction entre le texte et l'image, l'interpénétration entre les deux éléments narratifs, l'« interdépendance » dont parlent les critiques américains depuis Barbara Bader[37], qu'il m'intéresse de définir ici. « Le texte génère des images mentales et les images suscitent des mots[38] », les deux sont mis en résonnances et produisent du sens. En 1985, Michael Nerlich, à partir de ses recherches portant sur les albums pour enfants, la bande dessinée et les romans photos ainsi que de ses propres expériences artistiques, forge le terme *iconotexte* qu'il définit de la manière suivante : « une unité indissoluble de texte(s) et d'image(s) dans laquelle ni le texte ni l'image n'ont de fonction illustrative et qui –normalement, mais non nécessairement – a la forme d'un livre[39] ». L'album moderne est donc, pour Alain Montandon, essentiellement iconotextuel, c'est-à-dire « une œuvre dans laquelle l'écriture et l'élément plastique se donnent comme une totalité insécable [provoquant] des glissements plus ou moins conscients, plus ou moins voulus, plus ou moins aléatoires

[37] B. BADER. *American Picturebooks from Noah's Ark to the Beast Within*. New York : Macmillan Pub Co, 1976, 4.
[38] S. DARDAILLON. *Lire et relire Béatrice Poncelet. Une entrée en littérature*. Grenoble : ELLUG, 2013, p. 20.
[39] M. NERLICH. « Qu'est-ce qu'un iconotexte ? Réflexions sur le rapport texte-image photographique dans *La Femme se découvre* d'Évelyne Sinassamy » dans A. Montandon (éd.). *Iconotextes*. Paris : Orphys, Actes du colloque international de Clermont, 1990, p. 255-302.

dans l'effort d'*accommodation* de l'œil et de l'esprit [représentant] deux réalités à la fois semblables et hétérogènes.[40] »

Les albums sur lesquels je souhaite faire porter mon étude sont des albums iconotextuels narratifs[41]. Ils racontent l'histoire d'un ou plusieurs personnages évoluant dans un environnement connu ou inconnu d'eux-mêmes. Dans ce type d'albums, le texte est l'instance qui raconte l'histoire et organise l'ordre d'entrée des informations. C'est le mode d'expression d'un narrateur qu'Isabelle Nières-Chevrel qualifie de verbal. Mais, il existe un second narrateur, iconique ou visuel celui-là, presque toujours extérieur à l'histoire. L'information se trouve alors distribuée entre le lisible (*telling*) et le visible (*showing*)[42] ce qui doit nous amener à considérer le mode de lecture comme une dimension importante dans la construction d'images mentales chez le lecteur.

> Le narrateur visuel s'emploie à montrer, à produire une illusion de réalité ; il actualise l'imaginaire et dispose d'une grande capacité persuasive […]. Le narrateur verbal s'emploie à raconter, assurant les liaisons causales et temporelles ainsi que la dénomination des protagonistes et les liens qu'ils entretiennent.[43]

Ce qui semble définir l'album, pour Isabelle Nières-Chevrel, ce sont bien les « multiples interactions possibles entre un narrateur visuel et un narrateur verbal[44] ». La question de la focalisation devient donc une question importante et sera donc récurrente dans l'approche des œuvres de mon corpus : qui parle et à quel moment ? Quel rendu à travers l'image ? Pour Cécile Boulaire, qui préfère parler de narrations iconique et verbale[45], la distinction de ces deux instances narratives permet de mettre en évidence le fonctionnement de l'album, d'en appréhender le degré de complexité.

> Les modes de cohabitation possibles des deux instances narratives expliquent que certains albums puissent être si riches, alors qu'ils semblent afficher de

[40] A. MONTANDON. « Introduction » dans A. Montandon (éd.). *Iconotextes*. Paris : Orphys, Actes du colloque international de Clermont, 1990.
[41] Je reviendrai un peu plus loin (chapitre 3) sur ce critère de sélection.
[42] W. BOOTH. « Telling and showing » dans *The Rhetoric of Fiction*. Chicago : University of Chicago Press, 1961, reed. 1983, p. 3-20.
[43] I. NIERES-CHEVREL. « Narrateur visuel, narrateur verbal » dans *La Revue des livres pour enfants*, 2003, n°214, p.75.
[44] I. NIERES-CHEVREL, *op. cit*., p. 78.
[45] C.BOULAIRE. « Les Deux narrateurs à l'œuvre dans l'album : tentatives théoriques » dans V. Alary et N. Chabrol-Gagne *L'Album. Le Parti pris des images*. Clermont-Ferrand : Presses Universitaires Blaise-Pascal, 2012, p. 28.

> tout petits moyens ; pour être complexe, nul besoin d'être compliqué. Cette distinction permet par ailleurs de prendre en compte les conditions pragmatiques de la *performance* ordinaire de lecture d'un album : un adulte oralise le texte tandis que l'enfant regarde l'image.[46]

La performance de lecture dont parle Cécile Boulaire est donc un processus que je vais devoir prendre en compte dans la mesure où il met en espace plusieurs acteurs dans un même lieu d'échanges : l'enfant, l'adulte parfois et l'auteur.

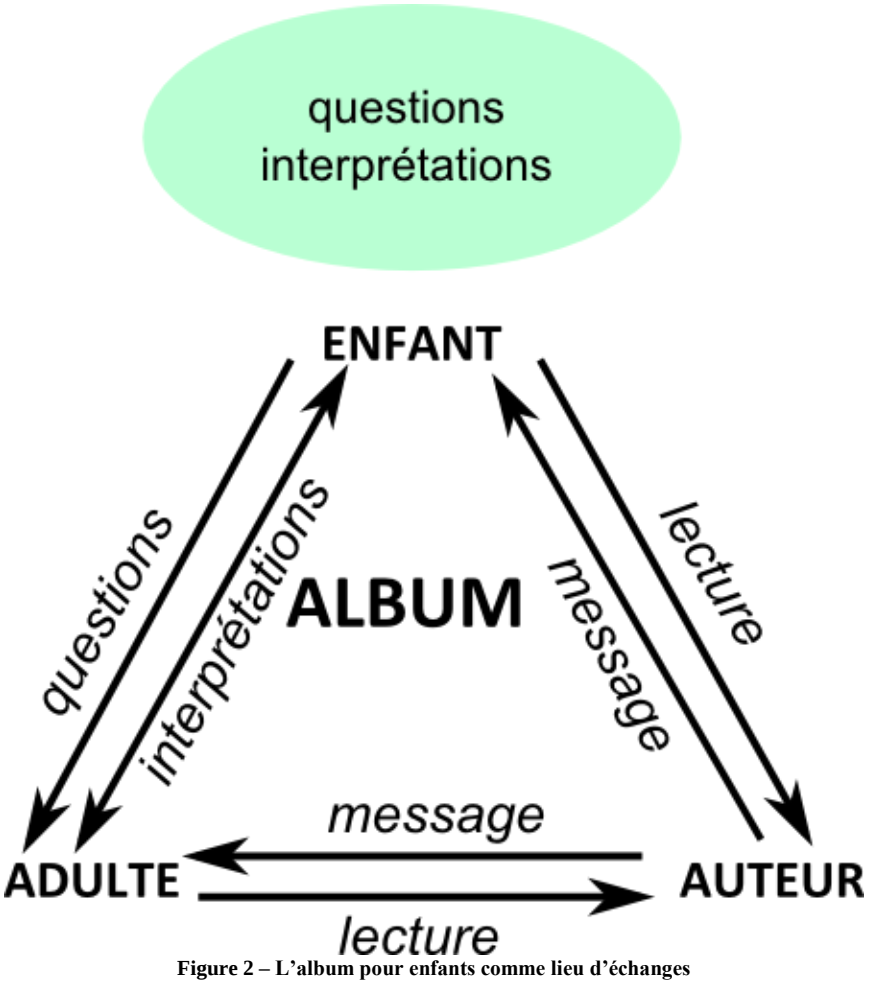


Figure 2 – L'album pour enfants comme lieu d'échanges

1.1.3. Un « objet affectif »

Les questions du lectorat et des conditions de lecture posent subséquemment l'autre question de la spatialisation du moment de lecture : où lit-on ? Quel arrangement de l'espace implique une lecture à deux, par exemple ? Cette spatialisation est immanquablement liée au support, à l'objet-livre lui-même, cet « objet affectif » pour Paul Faucher, créateur avant-gardiste des éditions du Père Castor dans les années 1930. Le support constitue, après l'image et le texte, la

[46] C. BOULAIRE, *op. cit.*, p.28.

« troisième dimension[47] » de l'album. Son « format est partie intégrante et capitale d'un ouvrage, il est le territoire de l'action, il en définit les limites[48] ». Les illustrateurs d'albums pour enfants aiment à investir les couvertures, les pages de garde, jouent avec la double-page, la charnière centrale. L'album est un espace dans lequel les divers éléments de la narration sont mis en pages, sont reliés les uns avec les autres à tel point que l'on peut considérer que dans certains cas l'objet-livre est une narration à lui-seul.

Dans les années 1960, Warja Lavater, plasticienne, explore les champs de l'album et crée une série de petits ouvrages qui mettent en images les contes célèbres de la littérature pour enfants : *Le Petit Chaperon Rouge* (1965), le *Petit Poucet* (1965), *Blanche Neige* (1974), *Cendrillon* (1976), *La Belle au bois dormant* (1982). Elle choisit un format original : il s'agit d'une grande bande de 4,44 mètres, vaste espace sans rupture, qui, repliée en accordéon (*leporello*), constitue un objet de 158 x 102 cm, pouvant tenir dans la main d'un enfant. L'ouvrage semble faire « *cross-over* ». En effet, conçu à l'origine comme un livre d'artiste publié par le MoMa de New-York pour un lectorat d'adultes, l'ouvrage a été présenté à des enfants dans un atelier du Centre Georges-Pompidou en 1976. Sandra L. Beckett fait alors remarquer :

> […] les enfants ont été fascinés par cet ouvrage insolite avec lequel ils pouvaient « jouer ». Depuis lors, les enseignants et les bibliothécaires ont confirmé que les imageries de Lavater séduisaient les enfants de différents âges et de diverses cultures.[49]

À la fin des années 1980, Claude Ponti renoue, de son côté, avec le grand format à l'italienne, plus large que long (265 x 425). *L'album d'Adèle* est un livre d'images sans texte. Le lecteur-enfant se retrouve plongé dans une atmosphère créée par l'auteur. Le format impose une lecture partagée : le lecteur-adulte tient le livre ouvert et tourne les pages, le lecteur-enfant regarde et « lit » les images. Cette posture à deux lecteurs permet une situation d'échanges entre l'enfant et l'adulte. En 2000, Peter Sis, pour *Madlenka*, choisit quant à lui un format carré (260 x 260). Ce dernier permet une mise en main aisée par un lecteur-enfant et surtout, il facilite les

[47] I. NIERES-CHEVREL, 2009 : 117
[48] ELZBIETA. *L'Enfance de l'Art*, Rodez : Éditions du Rouergue, 1997, p.128.
[49] S. L. BECKETT. « Livres pour tous : le flou des frontières entre fiction pour enfants et fiction pour adultes » dans *Tangence*, n°67, 2001, p.21.

nombreuses manipulations sollicitées par la mise en page, à savoir, faire très souvent pivoter l'ouvrage pour le lire.

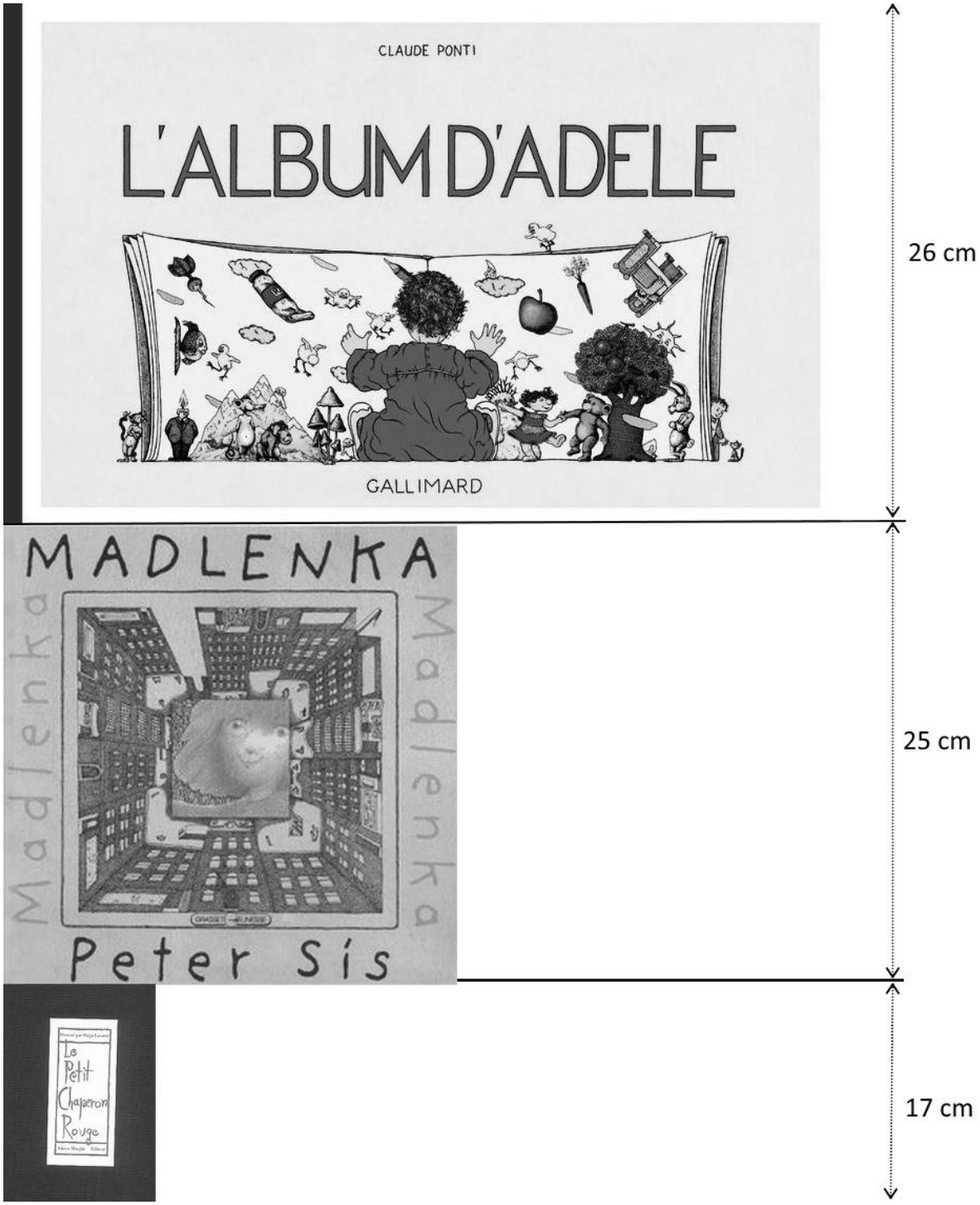


Figure 3 – *L'Album d'Adèle* (1985, C. Ponti), *Madlenka* (2000, P. Sis) et *Le Petit Chaperon Rouge* (1965, Lavater) : trois albums, trois dimensions différentes.

> En soi le livre est déjà un jouet, il est l'objet que l'on manipule, qui permet d'imiter une activité adulte avant même d'en posséder les moyens[50].

L'album devient, par son support, l'objet de tous les possibles. Qu'il soit de petit format carré, privilégiant une lecture intime, ou de grand format rectangulaire, privilégiant une lecture partagée ; qu'il s'étire en longueur, dans un format *à la française*, ou en largeur, à *l'italienne*, il propose à l'illustrateur une infinité de combinaisons pour occuper et représenter l'espace. Il faudra, en s'interrogeant sur la spatialité dans l'album, se poser la question du choix du format par les illustrateurs car, inévitablement, cette prise de position implique une relation sémantique avec la fiction autant qu'une spatialisation du moment de lecture qui pourrait avoir une importance dans la transmission du « message spatial » délivré par le livre et sa fonction performative. Il me faudra également en interroger tous les éléments paratextuels : la couverture, les pages de garde, la page de titre. La couverture a une grande importance pour tous les illustrateurs de notre corpus. Elle est le premier contact avec le livre-objet, avec l'aventure intérieure qu'il propose. C'est, selon Sophie Van Der Linden, le « lieu où se noue le pacte de lecture ». Les pages de garde, usuellement blanches dans les romans et qui servent à relier la couverture aux feuillets de l'album, mais également la page de titre, sont automatiquement investies par les illustrateurs dans les albums. Elles permettent souvent une entrée progressive dans l'atmosphère, l'univers, les mondes créés par les auteurs.

> Quelquefois l'image que je préfère d'un album est sa page de garde. J'aime que chacun de mes albums fasse visuellement un tout, que chacune de ses composantes participe à la création d'un climat. Que l'ensemble d'un livre fasse, jusque dans ses moindres recoins, globalement image.[51]

1.2. « Lecteur modèle » d'une narration

1.2.1. Des livres écrits pour les enfants

Dans les années 1970, un débat agita les spécialistes de ce qu'on appelait alors la « littérature enfantine ». Devait-on, dès lors, parler de littérature de jeunesse ou pour la jeunesse ? Fallait-il conserver la neutralité d'une expression inventée en 1865 par l'éditeur Hetzel pour parler de cette littérature enfantine florissante ? Fallait-il, au

[50] M. DURAND, G. BERTRAND. *L'image dans le livre pour enfants*. Paris : L'école des Loisirs, 1975, p. 165.
[51] ELZBIETA, *op. cit.*, p. 137.

contraire, opter pour une terminologie plus « engagée » qui affirmait ou confirmait une intentionnalité forte ? Pour Isabelle Nières-Chevrel, les albums, livres à système, abécédaires, imagiers, romans dont il était question dans ce débat sont « écrits **pour**, publiés **pour** et lus **par** des enfants[52] ». Si le terme de « cible », emprunté, rappelons-le au vocabulaire des publicitaires, semble mal convenir ici tant il renvoie à une certaine passivité du lecteur ; il n'en demeure pas moins qu'il existe, pour les auteurs et les éditeurs, et selon Umberto Ecco, un « lecteur modèle » qui est l'enfant. L'auteur n'attend de lui aucune passivité mais plutôt qu'il entre dans le jeu de la lecture.

Ce jeu de la lecture n'a rien de hasardeux. Umberto Eco y voit même une situation de communication entre l'auteur et l'enfant dans laquelle le texte littéraire, l'album pour nous, ferait office de message. Or ce message, iconotextuel, serait « un tissu d'espaces blancs, d'interstices à remplir », de non-dits ou de déjà-dits[53].

J'aurai l'occasion de revenir amplement sur cette théorie dans la quatrième partie de ce travail. Il n'en demeure pas moins que le « message » prendra, dans les albums qui nous intéressent, la forme d'un récit narratif, d'une *fabula* pour Eco :

> La fabula, c'est le schéma fondamental de la narration, la logique des actions et la syntaxe des personnages, le cours des événements ordonné temporellement.[54]

Dans les exemples qui nous concerneront, la *fabula* est le plus souvent « fermée ». En effet, les albums de mon corpus laissent une place réduite aux interprétations diverses des jeunes lecteurs. La situation finale est principalement univoque et le récit s'apparente à un parcours linéaire. La question qui se pose dès lors est de savoir comment l'enfant-lecteur entre dans le jeu de la *fabula*, qu'elle soit fermée ou ouverte.

1.2.2. Le jeu de la lecture et du hasard…

Selon Michel Picard[55], le jeu de la lecture invite l'enfant-lecteur à alterner phase d'identification et phase de réflexion ou à parfois les mêler. Ce jeu permet aussi bien l'investissement imaginaire que l'enrichissement intellectuel. C'est du moins ce que

[52] I. NIERES-CHEVREL. « L'Album : le nom, la chose » dans V. Alary et N. Chabrol-Gagne *L'Album. Le Parti pris des images*. Clermont-Ferrand : Presses Universitaires Blaise-Pascal, 2012, p.14.
[53] U. ECO. *Lector in fabula. Le rôle du lecteur*. Paris : Grasset & Fesquelle, 1985, pp.63-64.
[54] U. ECO, *op. cit*., p. 130.
[55] M. PICARD. *La Lecture comme jeu*. Paris : Éd. De Minuit, 1986, 328 p.

Michel Picard emprunte aux théories de Donald W. Winnicott[56]. Pour ce dernier, le jeu est un *phénomène transitionnel* qui peut être organisé socialement (*game*) mais qui peut également correspondre à l'activité beaucoup plus essentielle de jouer (*playing*). Le jeu est donc inné chez l'enfant et il participe de son développement. Le jeu des enfants peut admettre divers individus pour créer un jeu unique. C'est un acte créateur qui se déroule dans une aire que Winnicott nomme l'*espace potentiel*. L'apport essentiel de sa théorie réside dans l'affirmation que l'environnement, l'*espace potentiel*, ne peut être dissocié de la genèse d'un individu. Le jeu a enfoui en lui cette genèse.

> Le jeu, en relation manifeste avec la symbolisation, serait à la fois défensif et constructif ; procurant une maîtrise particulière […] il s'agirait d'une activité absorbante, incertaine, ayant des rapports avec le fantasmatique, mais également avec le réel, vécue donc comme fictive, mais soumise à des règles. Sa gamme s'étendrait des manifestations les plus archaïques et spontanées aux recherches les plus compliquées, de *paideia*, *kredati*, *jocus* à *ludus*, ou, si l'on veut bien adopter ce vocabulaire, en hommage à Winnicott, du *playing* (à l'exclusion du *fooling*) aux *games* (à l'exclusion du *gambling*, du moins s'il est massivement dominé par le hasard et/ou l'appât du gain)[57].

Les albums pour enfants obéissent aux mêmes principes. Le jeu d'identification y est privilégié et le lecteur-enfant peut se reconnaître sans peine dans un héros ayant le même âge que lui et qui cherche à se réaliser à travers une aventure. L'image de l'album, par la complexité des propositions de lecture mises en jeu, l'invite à la décrypter comme une énigme en ayant recours à ses facultés de raisonnement. « Le dynamisme de l'acte de regarder se trouve donc lié au dynamisme de l'acte créateur [58]».

Très souvent, pour ne pas dire tout le temps, la lecture de l'album est un jeu à trois, convoquant dans le même *espace potentiel* l'enfant, l'album et l'adulte. Il s'établit alors un tissu de liens socio-affectifs qui facilitent l'échange et la « passation de connaissances[59] ».

---

[56] D. W. WINNICOTT. *Jeu et réalité, l'espace potentiel*. Paris : Gallimard, 1975.
[57] M. PICARD, *op. cit*., p. 294-295
[58] J. DESPINETTE. « Du point à la ligne » dans J. Perrot (dir.). *Jeux graphiques dans l'album pour la jeunesse*. Paris : CRDP de Créteil, 1991, p.75.
[59] ELZBIETA, *op. cit*., p. 69.

C'est à une « transmission de patrimoine entièrement référé[60] » que j'aimerais également m'intéresser. Par quels jeux l'adulte transmet-il l'espace qu'il habite ou qu'il aimerait habiter ? La lecture partagée, sur laquelle s'est longtemps construit l'album pour enfants, est favorisée par le grand format. Est-ce pour autant que le petit format carré, des éditions du Rouergue par exemple, exclurait l'adulte du jeu ? Non bien sûr, la relation n'en est que plus intime. Si nous nous référons encore une fois à Picart, à l'image du joueur, il est possible de repérer chez le lecteur adulte trois instances essentielles : le *liseur*, le *lu* et le *lectant*. Pour le *liseur*, le monde extérieur ne cesse d'exister : il est la part du lecteur qui sait que ce qu'il lit n'est pas vrai. Le *lu* obéit au principe du plaisir et s'abandonne : il est la part du lecteur qui ne veut pas qu'on lui dise que ce qu'il lit n'est qu'illusion. Le *lectant*, quant à lui, est la part du lecteur qui prend du recul et qui est capable d'analyser la complexité de l'écrit.

Chez l'enfant, il y a à la fois du *liseur* et du *lu*. Vincent Jouve affirme que « le côté *liseur* de l'enfant est même plus important que chez l'adulte dans la mesure où l'activité de lecture nécessite pour lui des contraintes (siège, dossier, etc.) et donc un rapport au réel matériel plus difficile à oublier[61] ». L'importance du *lu* est manifeste ; on l'a vu à propos des mécanismes d'identification et de transfert possibles par l'album. Qu'en est-il de la part du *lectant* ? C'est là que l'adulte entre en jeu dans notre lecture à trois voix. Par sa culture, sa maturité, sa distanciation critique, l'adulte invite le jeune lecteur à s'emparer du rôle de *lectant.* Il entre alors dans le jeu de la transmission de compétence.

Pour l'auteure Elzbieta, il existe une demande sociale forte qui traverse toute la littérature pour enfant, celle de son intentionnalité éducative. Ainsi, les albums qui me concernent semblent marqués par une volonté forte de délivrer un message à propos d'espace, de relation avec l'espace décrit. Comme j'aurai l'occasion de le développer plus loin, les albums pour enfants qui parlent d'espace possèdent, embraquée dans la narration globale, une idéologie spatiale qu'il appartient au lecteur de découvrir.

[60] ELZBIETA, *op. cit.*, p. 70
[61] V. JOUVE. « Littérature pour adultes, littérature pour enfants : à chacun son jeu » dans *La Revue des livres pour enfants*, n°206, p. 76.

1.3. Quand les albums parlent de l'espace

> L'enfant et l'artiste habitent le même pays. C'est une contrée sans frontières. Un lieu de transformations et de métamorphoses[62].

La représentation des espaces, en tant qu'*espaces potentiels* d'action, dans lesquels évoluent les personnages des albums pour enfants, paraît être d'une importance cruciale pour certains auteurs/illustrateurs. Qu'ils multiplient les focalisations, les paysages ou les types de représentations cartographiques, ils manifestent, me semble-t-il, une nécessité d'inscrire leurs personnages dans une réalité spatiale. C'est bien évidemment vers ces auteurs-là que ma recherche s'orientera. Mais parmi tous les albums qui parlent d'espace, se cachent des disparités. On trouvera des albums de série plus simples destinés à une consommation de masse, des albums plus complexes destinés à une consommation plus élitaire pouvant passer dans toute la production pour des hapax.

1.3.1. Un hapax : Comment j'ai appris la géographie

Figure 4 – U. Schulevitz, *Comment j'ai appris la géographie*, (2008) couverture.

Pour commencer une présentation sommaire du panel des albums qui composent mon corpus, j'ai choisi un album au titre évocateur : *Comment j'ai appris la géographie*[63]. Dans cet ouvrage, Uri Shulevitz revient sur son enfance. Juif, né en Pologne en 1935, il quitte son pays pris sous les bombardements de 1939 et envahi par l'Allemagne nazie. Ayant tout laissé derrière eux, son père, sa mère et lui se réfugient au Turkestan. La couverture de l'album joue avec le format carré de l'ouvrage (255 x 255 cm) : elle représente un cadre aux volutes de pierre dont les coins supérieurs ajourés laissent voir le soleil et la lune étoilée. Comme une valeur universelle et éternelle, c'est à la géographie toute entière que l'album est dédié. Le mot « Géographie » y apparaît d'ailleurs comme le mot le plus important par sa taille. Le dessin reprend la dernière double-page de l'album. Ici, le personnage qui survole les paysages de la terre semble vouloir saisir de ses deux mains le mot « Géographie ». L'*incipit* présente le sujet, c'est-à-dire le néant né du chaos. Une page blanche, en bas

[62] ELZBIETA, *op. cit.*, p. 9
[63] U. SHULEVITZ. *How I learned geography*. New York : Farrar, Straus & Giroux, 2008. Trad. par Élisabeth Duval. *Comment j'ai appris la géographie*. Paris : Kaléidoscope, 2008, 30 p.

de laquelle le graphisme des lettres appliqué à l'unique phrase de texte met l'accent sur l'élément déclencheur du chaos : la guerre.

Quand la guerre ravagea le pays, nos maisons furent réduites en poussière.

Dans les neuf pages qui suivent, narration iconique et textuelle se font écho : l'auteur évoque sa solitude, son enfouissement dans la cellule familiale, le dénuement, la faim. La double-page 7-8, qui place le père, venu acheter du pain, au souk, espace clos par des maisons aux enseignes cyrilliques, forme le point d'orgue du dépaysement le plus total : le père, que l'on ne voit pas du premier coup, tant l'œil du lecteur est attiré par la foule dense puis déstabilisé par le nombre des enseignes et des maisons, est placé pourtant juste au-dessus du texte : « mon père alla au souk acheter du pain ». La mine triste, la casquette enfoncée sur la tête, il reste à l'écart du tumulte de la place.

Aux pages suivantes, on apprend qu'au lieu de rapporter du pain du souk il revient au foyer avec une carte murale. La carte est accrochée au mur à la page 13 et elle se « met à fasciner » le narrateur-enfant. À partir de ce moment, la linéarité du discours diégétique s'arrête : ce n'est plus l'histoire que l'on raconte mais des sentiments que l'on exprime à travers les quatorze pages suivantes. Le rythme des images est plus saccadé et l'auteur fait alterner double-pages et pages simples, images plein-cadre et images hors-cadre. Les narrations iconique et textuelle s'interpénètrent. L'enfant entre dans la carte et survole les paysages qu'elle génère dans sa tête.

Ce sont d'abord des espaces naturels qui sont donnés à voir : « des déserts brûlants » (p.17), « des plages » (p.18), « des sommets enneigés » (p.19-20). Puis, aux pages suivantes, les espaces s'humanisent et deviennent habités. La technique plastique change également. Le dessin, imitant un trait enfantin, laisse sa place aux collages et au patchwork. La double-page qui représente l'image de la ville (p.25-26) est un exemple manifeste de ce glissement technique. Sur la page de gauche, quelques personnages, quelques autos sont regroupés autour de trois maisons au trait mal assuré. Puis, en glissant doucement vers la droite, les immeubles s'élèvent et reprennent, par collages, l'image des façades de grandes métropoles mondiales.

Figure 5 – U. Shulevitz, *Comment j'ai appris la géographie* (2008), p.15-16.

Comme une synthèse, la dernière double-page (p. 27-28) livre un panorama de tous les territoires survolés mentalement par l'enfant. Les collages ont disparu et le trait mal assuré est réapparu. Tout nous invite à penser que l'enfant-narrateur a de lui-même conceptualisé le monde, qu'il s'est approprié les images de la carte et les représentations probablement véhiculées par son entourage. C'est d'ailleurs cette conceptualisation qui tend à lui faire oublier la faim comme le suggère le texte : « c'est ainsi que je passais des heures merveilleuses loin, très loin de notre faim et de notre misère[64] ».

Figure 6 - U. Shulevitz, *Comment j'ai appris la géographie* (2008) p.27-28.

Dans ce travail, l'espace est celui de la liberté. La carte, et par elle la géographie toute entière, est un moyen de s'évader. L'imaginaire construit par Shulevitz durant son exil l'aide à survivre et le laisse dans l'action. Dans un album au titre aussi évocateur pour le géographe, le thème de l'espace est central. Il fait se croiser ceux de l'exil, de la fuite, du voyage, de la territorialisation et de la déterritorialisation.

1.3.2. Un album de série : Caroline et son automobile

Le deuxième album que j'ai choisi est un peu moins élitaire ; c'est un album de série puisqu'il s'agit du cinquième épisode des aventures de Caroline, personnage créé par Pierre Probst pour les éditions Hachette en 1953. *L'automobile de Caroline* est un album paru parmi les Grands Albums Hachette en 1957. La réédition de 1984, dans un plus petit format, conduit Pierre Probst à remanier complètement son travail. Il en profite pour changer également l'automobile de Caroline ainsi que l'histoire : il ne s'agit plus pour Caroline et ses amis de quitter la ville pour aller courir « dans les prés fleuris[65] » mais de participer à un rallye de vieilles automobiles. Si la Citroën C6 rouge de 1957 a laissé place à une vieille Citroën 5CV, dite « Trèfle », de 1922, une grande partie des images ont été actualisées, certaines ont été même ajoutées. Dans l'histoire originale, Caroline finit par abandonner son véhicule dans un garage en pleine campagne après une crevaison, la perte de la roue et un accident sur une chaussée

[64] U. SHULEVITZ, *op. cit.*, p. 27.
[65] P. PROBST. *L'Automobile de Caroline*. Paris : Hachette, 1957, p.3

devenue glissante après la pluie. Dans la réécriture de 1984, Caroline va récupérer une vieille automobile chez un garagiste :

> Ça y est, mes amis, elle est prête ! Entièrement retapée ! Le garagiste m'assure qu'elle a retrouvé une nouvelle jeunesse. Qui viendra demain dimanche la roder avec moi à la campagne ? Rassurez-vous, le moteur est neuf, les pneus sont neufs ![66]

Le lien est fait entre l'histoire originale et sa réécriture. Cependant, dans les deux versions, c'est le récit iconique qui l'emporte sur le récit textuel. Comme le suggère Cécile Boulaire[67], « le texte est là pour être sûr que l'enfant en gardera quelque chose ». Il est inféodé à l'image qui, seule, constitue le fil conducteur de l'univers recréé par Probst. Les images de Probst nécessitent qu'on prenne le temps de les détailler, de les lire, d'en « décrypter » les moindre détails. Cécile Boulaire parle, d'ailleurs, pour évoquer la saturation de l'espace des double-pages, de « bavardage graphique » ou de « capharnaüm visuel ». C'est donc bien à travers la lecture du récit iconique que l'on peut voir se dessiner une trame géographique. Elle prend, dans les deux versions, trois directions : celle d'une profonde inscription dans de l'espace réel, celle d'une *fabula* spatiale et enfin celle d'une opposition ville/campagne.

Figure 7 – P. Probst, *L'automobile de Caroline* (1957), couverture et *Caroline et son automobile* (1984), couverture.

Les quelques expositions consacrées au travail de Pierre Probst depuis sa disparition en 2010 ne font plus mystère de l'influence et de l'inspiration des lieux de sa vie personnelle dans les albums de Caroline. Installé depuis 1947 à la Garenne-Colombes, Probst se plaît à représenter à travers ses albums des lieux qui lui sont familiers. La station service Texaco de 1957, rebaptisée « Garage bleu » en 1984, la rue embouteillée qui porte le nom de « Rue de la République » dans la première version, la ferme percheronne, le « rond-point de la colonne » sont autant de lieux précis, aux noms détournés, mais inscrits dans l'espace réel et vécu de la famille Probst. La rue empruntée à contre-sens par Noiraud[68] est un tronçon de l'Avenue de la République de la Garenne-Colombes. La ferme au milieu de laquelle arrive Caroline

[66] P. PROBST. *Caroline et son automobile*. Paris : Hachette, 1984, p.4.
[67] C. BOULAIRE. « Caroline, Emilie, T'Choupi : iconotextes et albums pour la jeunesse en série » sur le site *Album'50'*, mis en ligne le 30 mai 2014. Disponible sur : http://album50.hypotheses.org/632.
[68] P. PROBST, *op. cit.*, 1957, p. 3-4 ; P. PROBST, *op. cit.*, 1984, p. 5-6.

est une ferme des environs de Pontgouin, en Eure-et-Loir, où Probst avait une résidence secondaire. La colonne qui trône au milieu du rendez-vous de chasse en pleine forêt du « Bois-Joli » est celle de la Place de la Colonne à la Garenne-Colombes. Cette inscription dans le réel est soigneusement travaillée par Probst qui réalise de nombreux dossiers de documentation en découpant des sujets dans des revues, en effectuant de nombreuses photographies, et en réalisant des croquis d'objets spatiaux de son environnement proche.

Figure 8 – P. Probst, *Caroline et son automobile* (1984), p.16-17

L'itinéraire que réalisent Caroline et ses amis dans les deux versions est à quelque chose près le trajet que devaient emprunter Pierre Probst et les siens pour aller passer le week-end dans leur maison de campagne au lieu-dit Champ à Pontgouin. Le récit iconique surtout rend compte de cet itinéraire qui part de la ville et parcourt la campagne beauceronne (pages 7 à 18) puis percheronne (pages 19 à 24). La linéarité de l'itinéraire aulong duquel l'auteur entraîne son lecteur est ainsi ponctuée de repères topographiques mais également topologiques. Dans la première version, par exemple, le recours à la carte routière est récurrent. Cela commence dès la page de couverture avec la carte qui est entre les mains de Pouf, le copilote de Noiraud. Cette même carte se retrouve entre les mains de Caroline aux pages 3 et 15. Il s'agit d'abord, dans les deux premiers cas, d'un outil pour partir à l'aventure. Mais elle est également l'instrument qui permet de retrouver son chemin à la page 15. L'album révèle ici son intentionnalité éducative qui est d'ailleurs soulignée par le texte de la page 14 :

> Est-ce à droite ? Est-ce à gauche ou en avant ? Et quelle route faut-il prendre ? […] Savez-vous lire ? Bien entendu ! Mais savez-vous lire une carte ? Où est le nord ? Où est le sud ? Heureusement tous les parents reconnaissent très facilement, sur les belles cartes routières, la meilleure route à suivre.[69]

La quatrième de couverture de ce premier album reprend iconographiquement le thème du repérage et de l'orientation. Au beau milieu d'un carrefour, un panneau de signalisation de forme hexagonale indique cinq directions. Les cinq amis de Caroline, représentés devant le panneau, montrant chacun une direction différente, semblent

[69] P. PROBST, *op. cit.*, 1957, p. 13.

perdus. Noiraud tient malgré tout la carte routière. Caroline, dans la voiture, boussole en main, confirme la direction donnée par Pouf et qui indique la mer. Le projet est, par ces diverses représentations, fort clair : se repérer dans l'espace, se déplacer. Sans doute faudrait-il ajouter à cette interprétation une autre, plus historique, qui inscrirait l'œuvre de Probst dans l'après 1956 et la loi sur la troisième semaine de congés payés. Prendre la route, partir en vacances (thème de l'album qui suivra celui-ci en 1958[70]), goûter au plaisir des promenades en automobile devenu accessible pour le plus grand nombre : voilà des thèmes que l'on peut retrouver à travers les pages de cette première version et qui restent sous-jacents dans la seconde.

Figure 9 – *L'Automobile de Caroline* (1957), quatrième de couverture

Dans la seconde version, la carte disparaît totalement. Elle est remplacée par un itinéraire fléché, celui du « Rallye des Teuf-Teuf ». D'après l'affiche de la page 4, le point de départ est le « Garage Bleu » (p.3-4), le point d'arrivée est le « Rond-point de la Colonne » dans le « Bois-Joli » et des flèches sont représentées aux pages 14 et 18. Cependant, d'autres indications topologiques sont présentes : les panneaux de signalisation routière. C'est également avec eux que l'itinéraire de Caroline s'inscrit dans un espace réel et réaliste. Déjà présents dans la première version, ils expriment également un désir de fuir la ville que l'on rencontre dans les deux versions.

Si je compare les panneaux de signalisation de ces deux versions – le premier étant situé à la page 15 et le second à la page 14 – les grandes directions de l'espace vécu par la famille Probst sont données. La Garenne-Colombes est la direction « à rebours ». Le long d'un axe qui mène vers la mer (*via* la Bretagne), une direction se dégage, « prend la tangente » : Pontgouin, à mi-chemin entre la ville et le littoral ; Pontgouin, la campagne idéalisée. Dans les deux versions, la scène de l'embouteillage à la Garenne-Colombes s'oppose à la scène du pique-nique au milieu des champs. Et Probst de préciser, dans la première version :

> Par un beau dimanche d'été, Caroline a invité ses bons amis Pouf et Noiraud, et puis Youpi naturellement, et puis, bien entendu, Bobi. « Vous verrez, leur a-t-elle dit, ce sera très amusant. Nous partirons pour la campagne et nous jouerons

[70] P. PROBST. *Les Vacances de Caroline*. Paris : Hachette, 1958.

et nous courrons à travers les prés fleuris. Vite, vite, quittons la ville pour aller respirer l'air pur. »[71]

Figure 10 – P. Probst, *L'Automobile de Caroline* (1957), p.20-21.

Là encore, dans un album de série comme Caroline, la pratique de l'espace, le « faire avec » prend du sens. Pour Probst, il semble exister une opposition salutaire entre la ville et la campagne et la mobilité entre les deux espaces apparaît comme une source d'équilibre pour l'auteur. L'un ne peut exister sans l'autre et tous les deux font partie de son être. Alors que la première version semble constituer une boucle où, après avoir épuisé son automobile, Caroline rentre à la Garenne-Colombes en stop, la seconde version est quant à elle une ligne droite qui se perd au fin fond d'un bois, au milieu des champs et des vaches. Cependant, le « Rond-Point de la Colonne », s'il a beaucoup à voir avec le Ronde de Pomereu dans le Bois de Favril, près de Pontgouin, n'en demeure pas moins le lieu où Probst a placé la Colonne de la place du même nom, située à La Garenne-Colombes, plaçant ainsi un peu d'urbain dans le rural…

1.3.3. Un peu d'art dans la géographie…

À l'image du jeune narrateur de *Comment j'ai appris la géographie*, ou de Caroline, les personnages de mon corpus entretiennent tous un rapport étroit avec l'espace ou les espaces qui les entourent. Ils les habitent, les occupent, se les approprient, établissent des liens entre cet espace et les autres protagonistes diégétiques. Il s'agit, semble-t-il, pour les auteurs/illustrateurs de les ancrer dans une réalité, de les « créer » au sens biblique du terme. N'est-ce pas de la terre elle-même, qu'il sera amené à dominer, que l'homme est extrait ?

> Le jour où le Seigneur Dieu fit la terre et le ciel, il n'y avait encore sur la terre aucun arbuste des champs et aucune herbe des champs n'avait encore germé, car le Seigneur Dieu n'avait pas fait pleuvoir sur la terre et il n'y avait pas d'homme pour cultiver le sol ; mais un flux montait de la terre et irriguait toute la surface du sol. Le Seigneur Dieu modela l'homme avec de la poussière prise du sol. Il insuffla dans ses narines l'haleine de vie, et l'homme devint un être vivant[72].

[71] P. PROBST, *op. cit.*, 1957, p. 3.
[72] GENESE, II, 5 à 7.

La démiurgie des auteurs/illustrateurs semble s'inspirer de la Création et, pour bon nombre de philosophes comme Gilles Deleuze[73], tenant d'une géophilosophie[74], l'espace est une interrogation existentielle. C'est, aujourd'hui, cette même pensée qui nourrit celle des géographes, tentant une métathéorie de l'espace fondée sur des axiomes fondateurs, et voyant en lui une composante majeure et multidimensionnelle de la société. « L'espace appelle l'action », écrivait Gaston Bachelard[75]. Les personnages de mon corpus ont besoin de s'inscrire dans un espace pour agir.

À travers les images de l'album, l'espace est représenté. On y trouve des paysages et/ou diverses représentations cartographiques. Les artistes/illustrateurs s'emparent de ces outils de la géographie pour donner à voir à l'enfant-lecteur une géographie sociale du monde qui entoure le personnage mais qui pourrait, d'une certaine façon, par transfert, entourer le lecteur lui-même. Quelle est donc cette image sociale qui est offerte aux enfants par les auteurs/illustrateurs ? Quel environnement visuel lui propose-t-on ? S'agit-il d'un reflet ou d'un modèle ? En 1975, Marion Durand répondait déjà de manière évasive à cette question :

> L'image de l'album ou du livre illustré se fait l'interprète auprès du jeune lecteur d'une certaine conception de la vie sociale, d'un certain modèle de société[76].

*
**
*

Les deux albums que je viens de prendre en exemple, si différents dans leur écriture, dans leur ligne éditoriale, manifestent également un rapport différent à l'espace, un désir différent de le dominer, un usage différent des moyens de le représenter. C'est Shulevitz, la carte est moyen de transport d'un voyage onirique qui permet l'évasion dans des horizons imaginés. Chez Probst, elle est l'instrument d'un voyage réel. Ces deux albums sont, pour moi, révélateurs de toute la richesse que peut contenir un corpus si partialement et partiellement conçu qu'il soit.

---

[73] G. DELEUZE, F. GUATTARI. *Mille plateaux*. Paris : Éd. De Minuit, 1980.
[74] « La philosophie est une géophilosophie, exactement comme l'histoire est une géohistoire du point de vue de Braudel. » dans G. Deleuze, F. Guattari. *Qu'est-ce que la philosophie ?* Paris : Éd. De Minuit, 1991, p.91.
[75] G. BACHELARD. *La Poétique de l'espace*. 1957.
[76] M. DURAND, G. BERTRAND, *op. cit.*, p. 201.

2. L'album pour enfants, un objet pour la géographie culturelle

Comme tend à le montrer les deux exemples précédents, il existe dans les albums pour enfants un potentiel pour y laisser s'exercer ce que Bertrand Westphal appelle une « géocritique[77] ». Les albums pour enfants sont les produits d'une culture dans lesquels le géographe peut y évaluer le rôle de l'espace. C'est ce que je vais m'employer à démontrer dans ce deuxième chapitre.

Dans *L'Enfance de l'Art*, l'auteure et illustratrice pour enfants Elzbieta, se penche sur ses débuts dans l'écriture d'ouvrages pour la jeunesse et, plus particulièrement, sur le rôle que peut jouer l'album chez les enfants. Elle y voit trois intentions, trois positions, qu'elle dégage clairement :

> L'auteur-mère (je parle bien sûr, dans tous les cas, de la position symbolique de l'auteur et non de sa situation réelle par rapport à un enfant, ni, *a fortiori*, de son sexe) enseigne tout ce qui touche au corps : comment se nomment ses parties, comment on l'habille, le nourrit, lui lave les dents, l'endort. Il enseigne les sens, les dangers, la douleur. Il fait découvrir à l'enfant son environnement immédiat, le petit monde de la maison, le jardin, les animaux domestiques.
> L'auteur-père, quant à lui, enseigne l'univers au-delà de la maison, il fait les dictionnaires, les encyclopédies, les ouvrages scientifiques, les manuels.
> Le rôle dévolu à la position dans laquelle je me place, celle que je désigne comme étant « enfantine », diffère des positions « parentales » en ce qu'elle concerne l'ouvert.
> C'est la disposition d'esprit qui produit les ouvrages de fiction dont le rôle consiste, de mon point de vue, à fournir aux enfants des outils et un cadre pour leur permettre d'explorer, d'expérimenter et d'agrandir le champ de la pensée spéculative, de l'imaginaire et du sentiment. Et aussi à apprendre à en gérer les débordements[78].

La réflexion que développe cette auteure sur la production d'album mérite qu'on s'y arrête. En effet, le *medium* apparaît bien là comme un *artefact* produit par une société pour comprendre et mieux s'intégrer dans son environnement. Il procède de trois dispositions, selon Elzbieta, pouvant être rapprochées d'un emboîtement de coquilles, selon la théorie de la proxémie définie par Edward T. Hall[79] dans les années 1960. Ainsi certains albums rendent compte de la sphère personnelle de l'enfance (sa

[77] B. WESTPHAL, J.M. GRASSIN (dir.). *La Géocritique, mode d'emploi*. Limoges : Presses universitaires de Limoges, 2000, p.17.
[78] ELZBIETA, *op. cit.*, p. 12
[79] E.T. HALL. "A System for the Notation of Proxemic Behavior" in *American Anthropologist*, vol. 68, n°5, 1963, pp.1003-1026.

chambre, sa maison, son jardin), d'autres de la sphère publique (l'extérieur de la maison, du monde, de l'univers) et enfin d'autres, qui s'inscrivent plus globalement dans l'émotionnel, la sphère psychologique voire purement sociale.

Dans ce second chapitre, j'aurai donc le souci de montrer en quoi l'album pour enfants peut constituer ce qu'il est convenu d'appeler un « objet culturel », c'est-à-dire un artefact produit par une société donnée et sa culture. Je m'emploierai ensuite à mettre l'accent sur une des spécificités de cet objet qui fait de lui un « produit culturel manufacturé et commercial ». Réalisation en plusieurs exemplaires d'une création parfois artistique, issue de la chaîne du livre, l'album met en jeu un ensemble d'acteurs œuvrant dans un but économique. Enfin, je terminerai par exposer ce qui me semble faire de certains albums pour enfants des produits culturels véritablement géographiques.

2.1. Un objet culturel

Artefact produit par un milieu[80] pour appréhender ce milieu, l'album remplit les fonctions d'un véritable « objet culturel » si l'on se réfère à la définition que Paul Claval donne de « culture », à savoir, « une médiation entre les hommes et la nature[81] » ou encore « l'ensemble des outils et des artefacts qui permet à l'homme d'agir sur le monde extérieur[82] ». Dans un article paru en 2010, le psychologue Emmanuel Diet délimite ainsi les contours de l' « objet culturel » :

> J'entendrai ici désigner par la notion d' « objet culturel » tout objet psychique ou matériel susceptible de fonctionner comme producteur, attracteur ou conteneur de sens permettant, dans et par la culture, une métabolisation, une régulation ou une transformation des dynamiques pulsionnelles et des scénarios fantasmatiques […][83].

Parmi les thématiques récurrentes des albums pour enfants, pour prendre un exemple signifiant, il en existe une qui conduit le jeune lecteur, souvent de moins de sept ans, à la ferme. L'album participe là, comme les jouets, à la création d'un

[80] Je prends ici le mot « milieu » tel qu'il est défini par Jacques Lévy dans le *Dictionnaire de la géographie et de l'espace des sociétés* (p.618) : « Dans sa généralité, le mot « milieu » désigne l'ensemble des conditions à la fois biologiques et sociales qui peuvent agir sur le comportement d'un groupe humain qui lui, en retour, peut agir sur ces conditions. »
[81] P. CLAVAL, *op. cit.*, p. 8.
[82] P. CLAVAL, *op. cit.*, p. 15.
[83] E. DIET. « L'objet culturel et ses fonctions médiatrices » dans *Connexions*, n°93, 2010, p.40.

« horizon d'attente » tel qu'il a pu être défini par Hans-Robert Jauss en 1972, c'est-à-dire « un système de références objectivement formulable qui, pour chaque œuvre au moment de l'histoire où elle apparaît, résulte de trois facteurs principaux : l'expérience préalable que le public a du genre dont elle relève, la forme et la thématique d'œuvres antérieures dont elle présuppose la connaissance […][84] ». Ainsi, par l'expérience du jeu mais également par l'évocation et la représentation de la ferme, le petit enfant se construirait un système d'images composé d'un bestiaire, d'un ensemble bâti installé loin de la ville. Tout est réuni pour que dès lors, le concept de « ferme » soit associé aux images que nous venons de rapidement balayer.

Que ce soit avec le personnage de Martine de Marcel Marlier et Gilbert Delahaye en 1954 ou celui de Caroline de Pierre Probst en 1987[85], les auteurs offrent à leurs lecteurs ce que la société leur donne à voir, c'est-à-dire un état datable de réalités spatiales. Ces deux séries rendent compte de deux réalités temporelles et culturelles.

Prenons, par exemple, la vie à la ferme qui témoigne, dans ces deux séries, de représentations de l'espace rural aux moments où ont été produits les deux albums *Martine à la ferme* en 1954 et *Caroline à la ferme* en 1987.

Figure 11 – G. Delahaye et M. Marlier, *Martine à la ferme* (1954), couverture

Figure 12 – Plan de reconstitution de la ferme la ferme de Martine (C. Meunier)

La maison-rurale de Martine, pour employer une terminologie plus adéquate au sujet[86], est située non loin d'un village de moyenne montagne (p.10). On y accède par un chemin de pierres (p.3). Le corps de ferme est de forme rectangulaire et semble en partie entouré par un cours d'eau, de sorte que l'entrée de la cour se fait par un petit

[84] H.-R. JAUSS. *Pour une esthétique de la réception*. Paris : Gallimard, 1972, p.54.

[85] Il existe une version antérieure de *Caroline à la ferme*, datant de 1977, mais qui est une version de douze pages sous la forme d'un album à vignettes autocollantes. J'ai préféré ici m'intéresser à la version iconotextuelle de 1987.

[86] Ce que dans le langage courant, nous appelons « ferme » renvoie en fait à un système de faire-valoir indirect dans lequel l'exploitant agricole n'est pas propriétaire des terres qu'il exploite et paie au propriétaire un loyer fixe (le fermage). Pour parler de l'ensemble des bâtiments d'exploitation agricole, nous utiliserons donc l'expression de *maison-rurale*, introduite par Albert Demangeon et Jean Brunhes au cours des premières recherches en géographie humaine et rurale au début du siècle dernier. La maison-rurale ainsi définie remplit deux fonctions : elle est à la fois la maison d'habitation de la famille de l'exploitant agricole tout en étant le centre de l'exploitation proprement dite.

pont qui précède la porte (p.8). Si l'on se réfère au classement proposé en 1935 par Albert Demangeon[87], la maison-rurale de Martine correspondrait à une « maison-composée à cour fermée ». La cour intérieure y est pavée et reçoit toutes les habitations des animaux (p.4). De fait, les pages qui suivent font découvrir successivement tous les animaux de la basse-cour : la poule et ses poussins (p.5), le coq et le poulailler (p.7), la cane et ses canetons (p.8), les oies et leurs oisillons (p.9), un couple de pigeons (p.10), les lapins (p.11), l'agneau (p.12), les cochons, la jument et son poulain (p.13), la vache et son veau (p.14). On y trouve également les animaux domestiques : le chat (p.16) et le chien (p.11). De la partie logis, on ne sait rien : aucune image, aucune allusion dans l'ouvrage.

Figure 13 – P. Probst, *Caroline à la ferme* (1987), p. 6-7.

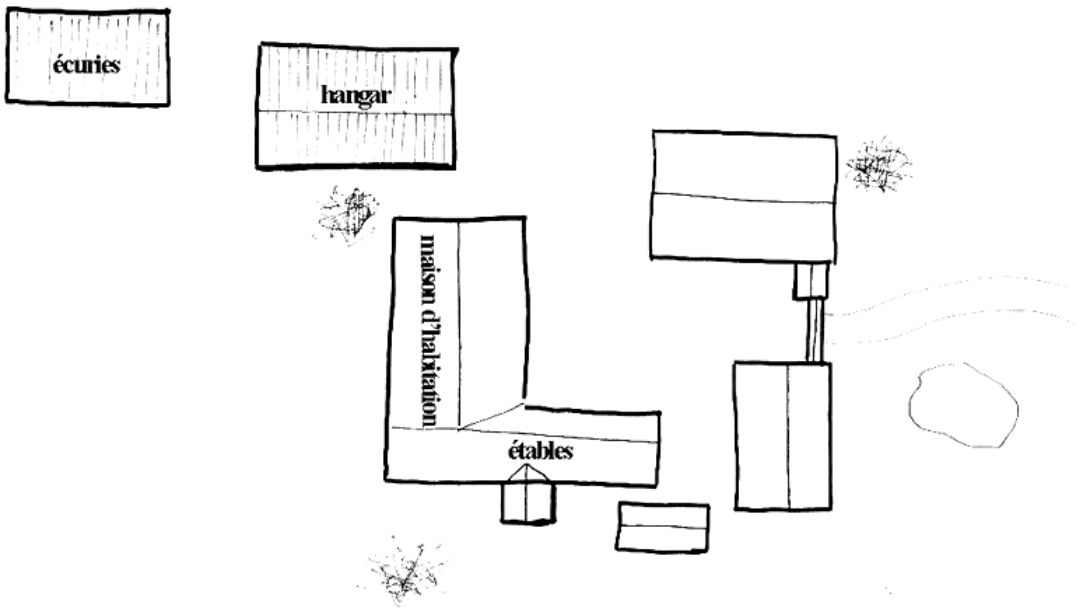


Figure 14 – Plan de reconstitution de la ferme de Caroline (C. Meunier)

La ferme de Caroline (1987), quant à elle, a l'aspect d'une ferme beauceronne traditionnelle[88]. L'entrée se fait par une porte cochère. Une mare jouxte cette entrée. Les bâtiments ne semblent pas totalement refermés sur eux-mêmes et des hangars

[87] A. DEMANGEON, A. WEILER. *Les Maisons des hommes de la hutte au gratte-ciel.* Paris : Bourrelier, 1935 [127p.]

[88] Comme j'ai pu déjà l'évoquer, cette ferme s'inscrit dans l'espace réel puisqu'il s'agit d'une représentation de la ferme du lieu-dit « Champ », sur la commune de Pontgouin (Eure-et-Loir), à une centaine de mètres de la maison de campagne de Pierre Probst.

modernes sont présents : ils servent à stocker les meules de foin et le matériel agricole (tracteur, semoir, herse…) à en juger par les pages 7 et 8. Dans le classement proposé par Demangeon, il s'agirait d'une « maison-composée à cour ouverte ». Les activités montrées par Probst ne sont pas uniquement liées à l'élevage. Si les animaux de la basse-cour sont tous regroupés en « revue de troupe » aux pages 5-6, on découvre de la page 7 à 16 un large panel d'activités agricoles : stockage du foin pour l'élevage (p.7-8), céréaliculture/fenaison (p.9-10), culture de pois (p.11-12), élevage bovin (p.19-20). Les agriculteurs ont, chez Caroline, une activité parallèle à l'agriculture : ils ont ouvert une pension pour poneys (p.17-18).

Caroline à la ferme donne également une vue détaillée de l'intérieur de la maison d'habitation des « fermiers » (p.21-22). Cette vue est significative puisqu'elle permet à Probst[89] de faire cohabiter deux éléments qui lui semblent participer du monde rural : tradition et mutations. Le monde rural se transforme du fait d'une agriculture qui se mécanise. La photographie en noir et blanc au-dessus du buffet témoigne des pratiques du passé, tout comme le fléau, le fer à cheval, la lampe à huile et le soufflet sur la cheminée, devenus objet de décoration. Cependant la présence de ces objets manifeste un attachement aux traditions culturelles dont la campagne reste semble-t-il emprunte. À côté de ces objets-reliques, la modernisation est également perceptible : les exploitants ont la télévision, l'électricité et le téléphone à touches. Le calendrier que l'on aperçoit à la page 26 témoigne que les « fermiers » appartiennent à une coopérative agricole et qu'ils s'inscrivent dans une agriculture productiviste utilisant des intrants chimiques.

Figure 15 – P. Probst, *Caroline à la ferme* (1987), p.24-25.

Une autre transformation notoire, mais bien plus subtile, réside dans le récit. En effet, si dans *Martine à la ferme*, le héros-visiteur d'un jour observe les « fermiers » en action, dans *Caroline à la ferme* ces derniers ont la possibilité de s'éclipser pour aller en ville et laisser le travail au héros-visiteur d'un jour, mais également, à au moins un ouvrier agricole que l'on aperçoit au volant de la moissonneuse-batteuse dans la page

[89] Nous retrouvons cette coprésence dans *La Maison de Caroline* (1956).

4. Là encore, Probst se fait le témoin des mutations de l'exploitation agricole qui cesse d'être un îlot familial et artisanal pour devenir une entreprise agricole.

Ces albums, offerts aux enfants, sont donc bel et bien de véritables objets culturels. Ils rendent compte de ce que le milieu socio-économique produit. Ils montrent tantôt les mutations, tantôt certaines figures rassurantes de l'immuabilité. Ils constituent des lieux esthétiques dans lesquels l'enfant-lecteur est amené à réguler ou à transformer peu à peu ou radicalement sa vision des choses. En conclusion, et pour esquisser progressivement les contours de l'album pour enfants, nous pourrions le définir, provisoirement, comme un artefact culturel, producteur de sens ayant pour fonction de médier la culture qui le produit.

2.2. Un produit culturel

Comme j'ai pu le signaler dans l'introduction de ce chapitre, l'album pour enfants est autant un objet culturel qu'un produit commercial, le résultat d'un projet (parfois artistique) édité et distribué en plus ou moins grand nombre d'exemplaires dans un but économique. Cet aspect, non négligeable, n'avait pas échappé à Barbara Bader, cette spécialiste américaine de littérature pour enfants, lorsqu'elle avait proposé cette définition de l'album en 1976 :

> Un album pour enfants c'est du texte, des illustrations, un système global ; à la fois un article manufacturé et un produit commercial ; un document social, culturel et historique ; et, surtout, une expérience pour un enfant. Comme forme artistique, il dépend de l'interdépendance entre les images et les mots, sur la présentation simultanée de deux pages qui se font face, et sur le choc de la tourne de page. D'après ses propres modalités, ses possibilités sont illimitées.[90]

Prenant le parti de définir d'emblée cet objet destiné à la jeunesse comme un « article manufacturé et un produit commercial », Bader revient sur un des sens premiers du mot « produit », tel qu'il apparaît tout du moins au XVI^{e} siècle en France, à savoir le résultat d'une fabrication, d'une combinaison d'actes dans le but d'une diffusion. Les auteurs et les illustrateurs sont finalement des maillons dans la chaîne du livre, parfois à l'origine, parfois au cœur.

[90] B.BADER, *op. cit.*, p. 2 [Traduction de l'auteur]

J'aimerais montrer ici, dans un premier temps, que le livre de jeunesse, et l'album en particulier, par son importance dans le marché du livre, peut déjà représenter ce que les publicitaires nommeraient une « puissance d'impact » capable d'influencer le regard d'un lecteur potentiel sur son environnement. Dans un second temps, je verrai que, s'il existe une intentionnalité « spatiale » de la part des auteurs et des illustrateurs à travers leurs productions, il existe également une intentionnalité spatiale de la part des éditeurs, liée à une intentionnalité commerciale qui les conduit souvent à s'appuyer sur des stéréotypes rassurants qui peuvent garantir l'achat.

2.2.1. L'hypothétique « puissance d'impact » du livre-jeunesse

Si l'on admet que l'album pour enfants est un produit culturel réunissant des projets qui répondent à une demande précise du marché, qui sont insérés dans le processus de commercialisation, on conçoit alors que la création et la valorisation économique deviennent indissociables. L'album de jeunesse est un produit commercial qui constitue un support de vente important, juste après les ouvrages de coloriages et de jeux, à la fois dans l'édition du livre de jeunesse mais également dans celle, plus large, du livre tout court. La filière jeunesse, en effet, est le secteur qui a connu la plus forte progression en trente ans, représentant aujourd'hui 16% des ventes totales des éditeurs. Si les tirages moyens ont eu tendance à diminuer de moitié depuis les années 1980, les parutions annuelles ont en revanche été multipliés par trois. Dans ce secteur dynamique, l'album se taille une part de roi avec près de 22% du chiffre d'affaires soit 124 millions d'euros pour la seule année 2012.

Les chiffres clés donnés chaque année par le Ministère de la Culture et de la Communication[91] n'indiquent jamais de manière claire ce qui concerne la production d'albums en France. En 2011, 2958 nouveautés ont été répertoriés par le Syndicat National de l'Édition (SNE) dans la catégorie « Éveil, petite enfance, albums à colorier »[92]. Derrière cette appellation se cachent bien évidemment divers types

[91] *Chiffres clés 2012, Statistiques de la culture*, Documentation française, 2012, pp.139-153. Consultable sur le site du Ministère de la culture :
http://www.culturecommunication.gouv.fr/Politiques-ministerielles/Etudes-et-statistiques/Les-publications/Chiffres-cles-statistiques-de-la-culture/Chiffres-cles-2012-Statistiques-de-la-culture

[92] Pour le SNE, il existe trois catégories de livres jeunesse : la catégorie 251 – « Fiction jeunesse », dont la définition donnée par le SNE est la suivante : ouvrages spécialement conçus pour les jeunes de moins de 15 ans, dans lesquels le texte domine à l'exclusion des ouvrages scolaires ; la catégorie 252 – « Éveil, petite enfance,

d'ouvrages. En réalisant une moyenne à partir des résultats des sept dernières années et des variétés recensées, nous arrivons à environ 2603 nouveaux « Albums » par an. En comparaison, sur ces mêmes sept dernières années, sont réimprimés une moyenne de 3081 « Albums » (*cf*. figure 16).

	Total	Nouveautés	Réimpressions
2005	4972	2039	2663
2006	5886	2782	3104
2007	5593	2221	3372
2008	5011	2257	2754
2009	5798	2662	3136
2010	6145	3057	3088
2011	6663	3209	3454
Moyenne	5724	2603	3081

Source : SNE/DEPS

Tableau 16 : Fictions jeunesse éditées entre 2005 et 2010

La dernière étude exhaustive sur l'édition de jeunesse et le marché culturel des moins de 15 ans date de 2004 et prend la forme d'un rapport rédigé par Sylvie Octobre et François Rouet pour le Ministère de la Culture et de la Communication[93]. Une approche diachronique de la production d'albums y est tentée à partir des chiffres obtenus auprès du SNE pour l'année 2001. Là-encore, les critères retenus pour « l'album » sont ceux correspondants à la « catégorie 252 : albums ou livres d'images et albums à dessiner ou à colorier pour les enfants ». Pour l'année 2001, par exemple, l'étude relève 3078 titres d'albums produits dans l'année sur les 8435 titres de livres pour la jeunesse répertoriés. Cependant, le paragraphe qui analyse cet objet culturel précise que « les nouveautés sont peu nombreuses[94] ».

Pour avoir tout de même une idée de cette production, j'ai également sollicité la base de données de La Joie par les Livres qui regroupe « l'intégralité de la production éditoriale française pour les enfants depuis les années 1960 »[95]. Cependant, là encore, le « genre album » n'est pas référencé en tant que tel. J'ai alors réuni les chiffres concernant les « livres d'images » et les « textes illustrés » publiés en France depuis 2005 :

albums à colorier » : albums ou livres d'images et albums à dessiner ou à colorier pour enfants ; et la catégorie 253 – « Documentaire ».

[93] S. OCTOBRE, F. ROUET. *Les Moins de 15 ans et le marché des loisirs culturels*. Ministère de la Culture et de la Communication, Département des études statistiques et de la prospective, 2004, pp.65-128

[94] S. OCTOBRE, F. ROUET, *op. cit.*, p. 75

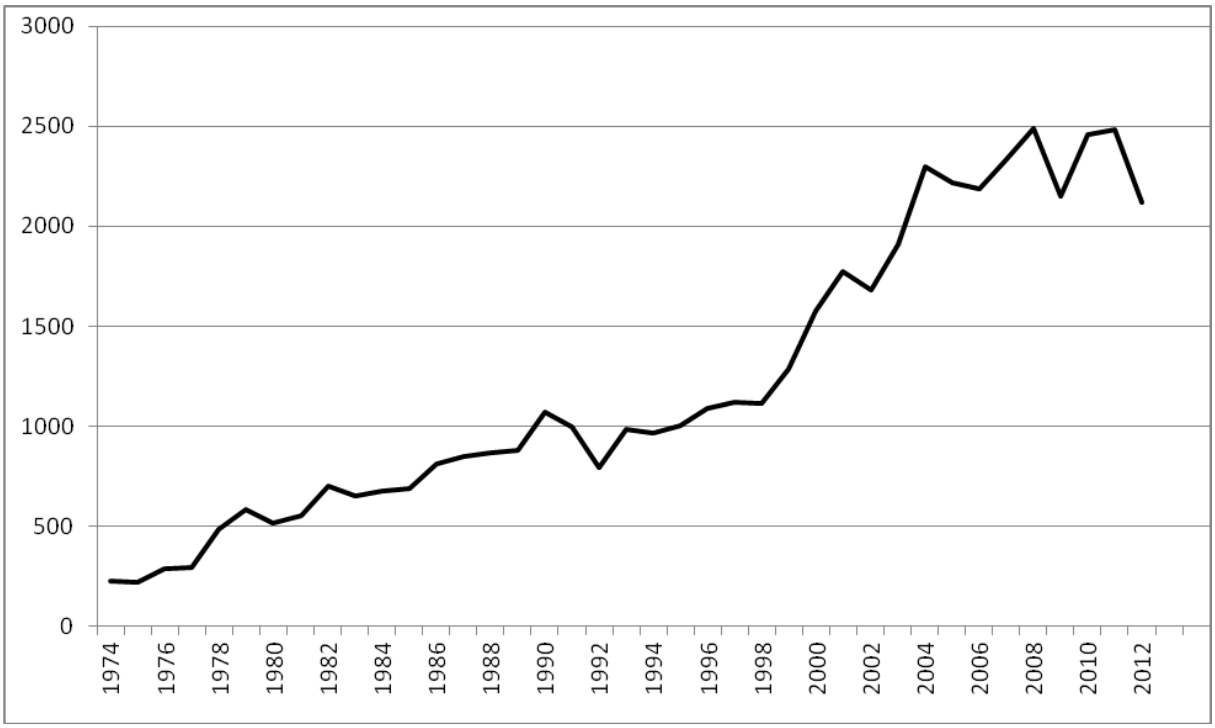
[95] Cette citation est empruntée au chapeau de présentation du catalogue sur le site de La joie des livres : http://lajoieparleslivres.bnf.fr/masc/portal.asp?INSTANCE=joie&PORTAL_ID=JPL_CATAl_tous.xml

	Livres d'images	Textes illustrés	Total
2005	2071	145	2216
2006	2069	120	2189
2007	2195	140	2335
2008	2340	146	2486
2009	2028	120	2148
2010	2305	150	2455
2011	2341	139	2480
2012	2035	86	2121
moyenne	2173	116	2303

Source : catalogue La joie par les Livres

Tableau 17 : « Textes illustrés » et « Livres d'images » publiés entre 2005 et 2012 d'après le catalogue de La Joie par le Livre[96]

Ces chiffres ne tiennent pas compte des réimpressions qui, si l'on en juge par les résultats du tableau 14 atteindraient 55% de l'édition pour la jeunesse, soit une moyenne de 321 albums réimprimés par an. C'est donc 584 titres d'albums en tant que créations originales qui paraissent chaque année en France, 16% de l'édition jeunesse. Ces chiffres étant en augmentation régulière depuis le début des années 90.



Source : Catalogue La Joie par les Livres

Figure 18 : Évolution de la production d'albums de 1974 à nos jours

[96] Catalogue en ligne de la joie par les livres : http://lajoieparleslivres.bnf.fr/clientBookline/toolkit/p_requests/formulaire.asp?INSTANCE=joie&GRILLE=02AVANCEEJPL_0#

L'édition pour la jeunesse a aujourd'hui un fonctionnement qui n'a rien à envier au secteur adulte. Elle constitue une véritable industrie culturelle dont l'album est un produit parmi tant d'autres. Le marché du livre de jeunesse prend la forme de ce que Bénédicte Reynaud-Cressent[97] nomme dans sa thèse une « oligopole avec frange » :

> L'inégalité de la distribution des parts de marché constitue généralement le critère de repérage d'une structure d'oligopole asymétrique. Même sans tenir compte des liaisons financières, l'édition est caractérisée par une inégalité structurelle de la distribution des parts de marché. […]
> En conséquence, les neuf premières sociétés constituent l'oligopole de la branche. […] La faiblesse des parts de marché dans une branche composée d'un nombre important d'entreprises, constitue une première approximation de l'appartenance à la frange concurrentielle[98].

Quatre groupes se partagent, en 2012, à peu près à parts égales, 57% du marché du livre de jeunesse : Gallimard Jeunesse[99] (18%), Hachette Livre[100] (16%), Editis[101] (13%) et Bayard Presse[102] (10%). Ces groupes sont, comme l'évoque l'article de Dominique Sagot-Duvauroux[103], « intégrés verticalement » possédant chacun leur propre société de diffusion et de distribution (Union-Distribution Flammarion, SODIS filiale de Gallimard[104], ...) qui, parallèlement, diffusent et distribuent des maisons d'édition concurrentes.

À côté de ces quatre majors, les 43% du marché sont partagés entre une *frange* double constituée d'une part de groupes moins importants (La Martinière, Albin-Michel, Actes-Sud) et d'autres parts d'un nombre conséquents de petits éditeurs indépendants comme l'École des Loisirs, Rue du Monde, Hélium, Circonflexe, la Joie de Lire, MéMo, Minédition, l'Atelier du Poisson Soluble, Sarbacane, etc. C'est le plus souvent à cette frange importante, puisque composée d'une bonne centaine d'entreprises culturelles, que nous devons la force créative et la prise de risque. Le

[97] B. REYNAUD-CRESSENT. *L'Évolution de la structure de la branche d'édition de livres en France*. Thèse de 3ème cycle, Paris I, novembre 1981.
[98] B. REYNAUD-CRESSENT. « La Dynamique d'un oligopole avec frange : le cas de la branche d'édition de livres en France » dans *Revue d'économie industrielle*, vol. 22, 4ème trimestre 1982, p. 62-63.
[99] Le groupe Gallimard est la société mère de Folio, Futuropolis, des Grandes Personnes et, depuis 2012, du groupe Flammarion (Casterman, Autrement, Père Castor, Chan Ok, etc.).
[100] Le groupe Hachette Livre est la société mère de Grasset, Hatier.
[101] Le groupe Editis est la société mère de Nathan, Gründ-Les Dragons d'Or, Bordas.
[102] Bayard Presse est la société mère des éditions Milan depuis 2004.
[103] D. SAGOT-DUVAUROUX, *op. cit*., p.40.
[104] La Sodis distribue évidemment Gallimard mais également Bayard, l'École des Loisirs. Union-Distribution Flammarion travaille pour le groupe Flammarion dont elle est une filiale mais également pour Actes Sud.

premier principe de ce type d'entreprise est celui défini par l'économiste Richard Caves en 2000, le « *Nobody Knows Principle* ». L'incertitude de la demande est pour la frange un moteur de survie. La prise de risque dans les sujets, le format, la créativité des albums constitue une marque de fabrique d'un bon nombre de ces petites maisons d'édition. Tout ce qui, en revanche, représente un obstacle pour les majors.

> Les groupes issus de ces concentrations, le plus souvent cotées en bourse et donc soumis aux arbitrages des spéculateurs, ont des impératifs de rentabilité difficilement compatibles avec la prise de risque artistique. Dans *L'édition sans Editeur*, André Schiffrin dénonce ainsi cette pression financière dans les grandes maisons d'édition qui conduirait celles-ci à privilégier une stratégie de court terme d'édition de livres sans risques à une stratégie de long terme fondée sur la constitution d'un catalogue.[105]

Cette pression de rentabilité qui s'exerce sur les majors de l'oligopole conduit souvent les grands groupes à développer des stratégies de standardisation, à décliner sur différents formats des *long-sellers*, à penser le développement de certains albums sur les principes de la sérialité, à déployer des moyens multiples de *crossfertilisation*. Les *long-sellers* sont ces ouvrages qui sont vendus sur la longue durée. Il s'agit-là d'une caractéristique très forte de la production d'albums pour enfants. Hachette continue à éditer les *Aventures de Babar* de Jean de Brunhoff (1931), et vient de se lancer dans une nouvelle réédition, à très bon marché, de la série *Caroline et ses amis* (1953). Casterman a relooké la série des *Martine* de Delahaye et Marlier (1954) pour qu'elle puisse intégrer les linéaires de la grande distribution. Pour ces deux derniers exemples, on serait d'ailleurs plus enclin à parler de *mega-long-sellers*, c'est-à-dire d'ouvrages vendus sur la longue durée et de façon massive, dans tous les cercles de distribution. Ces *mega-long-sellers* s'appuient d'ailleurs sur la sérialité pour fidéliser une clientèle de plus en plus segmentée. Conditions de la grande distribution oblige, ces albums doivent répondre à une standardisation en termes de format et à un affichage clair de l'âge du lectorat.

> Les choix des grandes et moyennes surfaces s'orientent ainsi vers les séries et les best-sellers ainsi que les bandes dessinées. Par ailleurs, ces grandes surfaces

[105] D. SAGOT-DUVAUROUX, *op. cit.*, p. 40.

> ne mettent pas en valeur le livre, comme le ferait un libraire et n'assurent pas le service de conseil et d'orientation de l'acheteur.[106]

Que ce soit Nathan avec *T'Choupi*, Casterman avec *Martine*, Hachette avec *Caroline*, les grandes maisons d'édition produisent des séries à faible coût très fortement segmentarisées. La série des *Martine* peut d'ailleurs constituer un exemple pertinent dans ce domaine. En effet, Casterman a décliné, à partir des soixante albums de la série (entre 1954 et 2010), différentes collections s'adressant à des âges différents : *Mini pop-up Martine*, *Mes premiers Martine*, *Je commence à lire avec Martine*... Par ailleurs, les éditeurs accompagnent cette segmentarisation par ce que Claude de Saint-Vincent, directeur adjoint du groupe Média Participation, nomme une « politique active de crossfertilisation »[107], c'est-à-dire une politique multipliant l'intermédialité, le *merchandising*, autour des personnages populaires des albums pour enfants de façon à réaliser des profits maximums. Je veux parler de tous les produits dérivés (fournitures scolaires, articles de papeterie, de confection, jeux vidéos, films d'animation) qui entourent la fidélisation aux personnages de séries comme : Martine, T'Choupi ou Babar et tant d'autres.

Pourquoi accorder autant d'importance aux logiques éditoriales dans un travail qui entend s'intéresser aux spatialités véhiculées dans les albums pour enfants ? C'est, qu'à mon sens, la maison d'édition qui produit l'objet culturel « livre » est, parfois au même titre que l'auteur-illustrateur, acteur de cette spatialité.

2.2.2. Ligne éditoriale et discours spatial

L'immense production d'albums, le catalogue extrêmement fourni des 215 éditeurs de littérature de jeunesse répertoriés par le SNE en 2012, me laissent croire, à l'instar de l'économiste américain John Kenneth Galbraith, que la filière du livre est une « filière inversée ». Lorsqu'en 1967, dans *Le Nouvel État industriel*[108], Galbraith soutient que les entreprises ne sont pas soumises autant qu'on le croit aux exigences des consommateurs, aux caprices du client-roi, c'est pour défendre l'idée que la technostructure des entreprises modernes a la force d'influer sur les décisions des

[106] S. OCTOBRE, F. ROUET, *op. cit.*, p. 97.
[107] Cité dans T. GROENSTEEN. *La Bande dessinée, un objet culturel non identifié*. Angoulême : éditions de l'an 2, 2006, p.72.
[108] J. K. GALBRAITH. *Le Nouvel État industriel : Essai sur le système économique américain*. Paris : Gallimard (collection TEL), 1989, 3ème éd. (1968), 504 p.

consommateurs, de proposer aux auteurs des sujets à traiter, des histoires à raconter, des spatialités à partager. Le rôle des maisons d'édition peut donc s'avérer important, sans doute davantage idéologique que propagandiste. Je prendrai un exemple pour étayer mes propos.

Les années 50 et 60 ont été marquées par une transformation profonde des paysages urbains. Pour répondre rapidement à une demande de logements neufs, modernes et en nombre important, le plan Courant de 1953, puis surtout le programme de « Logements économiques de première nécessité » (LEPN) de 1955, et le décret du 31 décembre 1958 créant les Zones à Urbaniser en Priorité, généralisèrent la sortie de terre, à la périphérie des grandes villes, de tours et de barres formant ce que progressivement on a appelé les « grands ensembles ». Les architectes, comme Jean Dubuisson à Villeneuve-la-Garenne[109], Chambéry[110], Metz[111] ou Lyon[112], Marcel Lods à Marly-le-Roi[113], Drancy[114], Meaux[115], Rouen[116] et Élancourt[117], Jacques Henri-Labourdette et Roger Boileau à Sarcelles[118], à Tours[119], à Choisy-le-Roi[120], à Quincy-sous-Sénart[121], s'inspirèrent, entre autres, de certains principes développés dans la *Cité industrielle* de Tony Garnier (1917) ou dans la *Cité radieuse* de Le Corbusier (1935). Beaucoup de ces architectes, pour ne pas dire tous, ont notamment bâti leurs projets de développement urbain sur des ensembles d'unités d'habitations collectives et standardisées. Ces grands ensembles viennent souvent remplacer des zones d'habitat précaire et spontané qui s'étaient étendues pendant et après la Seconde Guerre mondiale.

[109] Immeuble d'habitation « La caravelle » (1959-1967), 6000 habitants pour 1850 logements, dont une barre de 385 mètres de long sur 10 étages.
[110] La Z.U.P. de la Croix-Rouge (1962-1980),
[111] La Z.U.P. de des Hauts-de-Blémont à Borny (1964-1973), 7000 logements.
[112] « Les Érables » dans le quartier de la Duchère (1964-1967).
[113] « Les Grandes terres » (1957-1959), 1500 logements ; la cité Paul-Éluard (1967-1970).
[114] La Cité Salengro (1959-1962), 803 logements.
[115] Quartier « Beauval » (1959-1969), 803 logements
[116] La « Zone verte » à Sotteville-lès-Rouen (1966) ; la Cité de la Grand-Mare (1968-1970).
[117] « Les Contemporains » (1966-1970), 500 logements.
[118] Le Grand Ensemble de Sarcelles (1955-1970), près de 10 000 logements.
[119] Quartier du « Sanitas » (1959-1969), 3000 logements.
[120] Le « Domaine Gazier » (1962-1966).
[121] Le Clos-Guillaume (1966).

Or si l'on s'attarde sur les productions phares des grandes maisons d'édition pour la jeunesse de la période 1950-1960, aucune n'évoque le développement des grands ensembles et les transformations des grandes villes françaises. Chez Hachette, le personnage de Caroline fuit la ville. L'héroïne quitte le plus souvent la proche banlieue pavillonnaire pour aller s'amuser dans la campagne alentour, à la montagne, à la mer ou bien encore à l'étranger. Chez Casterman, il en est de même pour le personnage de Martine. Quant à la collection des Albums du Père Castor, publiés chez Flammarion, sous la direction de Paul Faucher, elle s'intéresse très peu à la ville mais bien plus aux contes traditionnels, à la faune et à la flore.

	HACHETTE ***Caroline* de Pierre Probst**	**CASTERMAN** ***Martine* de Gilbert Delahaye et Marcel Marlier**
1953	*Une fête chez Caroline*	
1954	*Le Voyage de Caroline*	*Martine à la ferme* *Martine en voyage*
1955	*Caroline aux Indes*	*Martine à la mer*
1956	*La Maison de Caroline*	*Martine au cirque*
1957	*L'Automobile de Caroline*	*Martine, vive la rentrée !*
1958	*Les Vacances de Caroline*	*Martine à la foire*
1959	*Caroline aux sports d'hiver*	*Martine au théâtre* *Martine à la montagne*
1960	*Caroline en Europe*	*Martine fait du camping*
1961	*Caroline au ranch*	*Martine en bateau*
1962	*Caroline au Pôle Nord*	*Martine et les 4 saisons*
1963	*Le Cirque de Caroline*	*Martine au zoo* *Martine à la maison*
1964		*Martine fait ses courses*
1965	*Caroline à la mer*	*Martine en avion*
1966	*Caroline à travers les âges*	*Martine monte à cheval*
1967	*Caroline au Canada*	*Martine au parc*
1968		*Martine petite maman*
1969		*Martine fête son anniversaire*
1970		*Martine embellit son jardin*
1971		*Martine fait de la bicyclette*
1972		*Martine petit rat de l'opéra*
1973		*Martine à la fête des fleurs*
1974		*Martine fait la cuisine*
1975		*Martine apprend à nager*
1976		*Martine est malade*
1977		*Martine chez tante Lucie*
1978		*Martine prend le train*
1979	*Caroline visite Paris*	*Martine fait de la voile*

Tableau 19 : Les albums de *Caroline* et de *Martine* entre 1953 et 1979

Comme le montre le tableau 19, les deux éditeurs concurrents, Hachette et Casterman, à travers les deux séries de Caroline et Martine, semblent donc refuser en

bloc de montrer aux petites filles et aux petits garçons[122] le monde qui est pourtant en train de changer sous leurs yeux. Et si l'on évoque cependant le tourisme de masse qui se développe alors (tourisme d'été à la mer et d'hiver à la montagne), c'est surtout parce qu'il est synonyme de vacances et donc en lien direct avec l'enfance. Les paysages qui sont offerts alors sont toujours marqués par la présence d'un patrimoine ancien, celui issu d'un tourisme bourgeois. Même si la troisième semaine de congés payés accordée en 1956 contribue à populariser davantage les vacances à la mer et les sports d'hiver, ce ne sont pas des paysages bétonnés de stations touristiques des années cinquante que Probst et Marlier offrent à leurs jeunes lecteurs. Quand Caroline part à Cabourg[123] en 1965 et à Anton-am-Arlberg[124] en 1959, Martine se rend à Lauterbrunnen[125], dans les Alpes suisse, en 1959 et à Ostende[126] en 1955. Ainsi, le béton n'a résolument pas droit de cité dans les albums des années 1950-1960. Il s'agit bien pour les éditeurs de conserver, pour l'enfant, l'idée d'un contact avec une nature bienfaisante et fantasmée, un patrimoine culturel bourgeois ou des traditions immuables.

À l'inverse, dans les années qui font suite à Mai 1968, une petite révolution s'opère au sein de toutes nouvelles maisons d'édition, à l'instar de l'École des Loisirs, fondée en 1965 par Jean-Louis Fabre, Arthur Hubshmid et Jean Delas ou encore La Farandole, fondée en 1955 et proche du PCF qui la finance. C'est à cette dernière maison que j'aimerais m'intéresser. Créée par la volonté des instances dirigeantes du Parti Communiste français, la direction de La Farandole est confiée à deux militantes, Madeleine Gilard et Paulette Michel, qui présentent les « garanties technico-

[122] Si le personnage de Martine est davantage « genrée », celui de Caroline est un personnage qui s'adresse selon la volonté même de Didier Fouret, responsable de la collection des Grands Albums Hachettte en 1953, aussi bien aux garçons qu'aux filles. Caroline a des couettes mais est toujours vêtue d'une salopette rouge. Elle réunit les caractères de n'importe quel enfant quelque soit son sexe : intrépide, imaginative, douce, bienveillante.

[123] Pierre Probst prend soin de représenter le très reconnaissable casino et l'aile Sud du Grand Hôtel de Cabourg aux pages 8-9.

[124] Les pages 6-7 montrent l'Alpen-Express qui dessert les gares du Vorarlberg, de l'Arlberg et du Tyrol. La pancarte, sur le mur de la gare, laisse deviner que les héros se trouvent dans l'Arlberg, célèbre pour son vaste domaine skiable. Aux pages 16-17, le village d'Anton-am-Arlberg est reconnaissable grâce à la présence du clocher-bulbe doré de son église.

[125] À la page 6, le chalet porte des inscriptions en Suisse allemande et l'on peut distinguer le clocher de l'église du village de Lauterbrunnen, village de l'Oberland bernois. À la page suivante, on reconnait le téléphérique qui relie Lauterbrunnen au domaine skiable de Wengen.À l'arrière plan, Marlier a représenté la vallée glaciaire en U de Lauterbrunnen, dominée par le Breithorn (3780m) et la Schmalbribachfalle, la plus haute cascade d'Europe.

[126] À la page 14, au fond du marché, on distingue les clochers de l'église néogothique Saint Pierre et Saint Paul d'Ostende.

politiques » souhaitées par le PCF. Comme le fait remarquer Hélène Bonnefond[127], il ne s'agit pas d'une maison d'édition propagandiste mais d'une maison engagée et partisane. Entre 1969 et 1979, six albums sur une production globale de 431 ont pour cadre les grands ensembles, en parlent et présentent la vie de personnages dans ces zones urbaines périphériques. Il ne s'agit plus de laisser les albums et les enfants sur le seuil de la réalité vécue et de considérer l'album comme un « espace protégé, filtré et décalé[128] ».

	1969	1970	1971	1972	1973	1974	1975	1976	1977	1978	1979
Nb d'albums	40	28	26	25	34	40	46	50	51	54	37
Nb traitant des Grands Ensembles	1		1			1		1			2

Source, catalogue de la Joie par les Livres

Tableau 20 : Proportion des albums évoquant les Grands Ensembles entre 1969 et 1979

Par exemple, dans la série éponyme d'Andrée Clair et Bernadette Després, Nicole est une petite fille qui vient d'emménager dans une tour de dix-huit étages. Le parti pris est ici de montrer le progrès social proposé par la construction des grands ensembles. La famille de Nicole a quitté un petit appartement au rez-de-chaussée d'un vieil immeuble[129] :

> Avant nous habitions une pièce et une cuisine, au rez-de-chaussée, au fond d'une cour. C'était tout petit et on ne voyait jamais le soleil. Ici, quelle différence ! Au quinzième étage ! AU QUINZIEME ETAGE ! C'est drôle. On dirait que nous n'habitons plus la même ville. Tout a changé[130].

S'en suit alors une description du quartier récent et tout neuf, de l'appartement « spacieux », fonctionnel et moderne correspondant aux plans standardisés de la reconstruction. L'appartement-type est un espace autonome dédié à la cellule familiale. Les pièces dites de « long séjour » (chambres, salle de séjour cuisine), donnant toutes sur l'espace public par des fenêtres, s'organisent autour de pièces dites de « court séjour », aveugles (salle de bain, toilettes, buanderie). On retrouve dans

[127] H. BONNEFOND. « Les Années Lilenstein de La Farandole ». *La Revue du Livre pour Enfants*, n°251, p. 2-8, 2009. Voir aussi : J.N. DUCANGE, J. HAGE, J.Y. MOLLIER (dir.). *Le Parti communiste français et le livre : écrire et diffuser le politique en France au XXe siècle (1920-1992).* Dijon : Éditions Universitaires de Dijon, 2014, 211 p.

[128] C. BRUEL. « Sous les pavés l'album. Des influences croisées d'une période et d'un genre littéraire » dans *La Revue des Livres pour Enfants.* n°244, 2008, p.91.

[129] A. CLAIR, B. DESPRES, *op. cit*., 1969, p. 3

[130] A.CLAIR, B.DESPRES, *op. cit.*, 1969, p. 3-4

cette distinction et dans l'agencement des pièces les principes qui ont conduit à la réalisation du logement idéal de la Reconstruction, imaginé, par exemple, par Auguste Perret en 1946 pour le chantier du Havre[131]. L'appartement répond aux exigences du moment : confort (ensoleillement, chambres des enfants et des parents séparés), modernité (cuisine équipée, sanitaires) et flexibilité (cloisons fines permettant un réaménagement et une appropriation par l'occupant).

Figure 21 - A. Clair et B. Després, *Nicole au Quinzième étage* (1969), p. 4-5.

L'immeuble, quant à lui, est situé à proximité des principaux réseaux de transport (route, voie ferrée). Sa conception apporte des solutions économiques du fait de la standardisation des logements empilés sur plusieurs étages.

> Le quartier est tout neuf. Avec cinq grandes tours de dix-huit étages. Plusieurs immeubles ont dix étages. Leurs toits plats sont recouverts de cailloux. D'autres en ont seulement six et des toits en ardoise à double pente. Des anciens pavillons, avec leur jardin, restent dans un coin, serrés les uns contre les autres. Notre appartement a trois pièces, une cuisine, une salle d'eau, un couloir, un séchoir, des placards. Quelle place ! Maman est contente.[132]

L'émerveillement de Nicole peut être comparé à celui d'Azouz Begag, lorsqu'enfant, il quitte le bidonville du Chaaba, à Villeurbanne, pour venir vivre avec sa famille dans un immeuble de la cité de la Duchère à Lyon :

> Nous avons déménagé le premier week-end du mois d'août 1966. À l'arrière de la Bijou 403 d'un Arabe d'El-Ouricia qui travaille avec mon père, nous avons chargé un vieux lit en fer, une armoire à glace et tous nos vêtements. Mon père voulait emporter la cuisinière. Il ne croyait pas au « souffage satral » du nouvel appartement en ville. […]
> Du couloir de l'entrée, nous contemplons le rêve pour lequel nous avons tant voulu fuir le Chaaba : une cuisine, un salon et deux minuscules alcôves sans fenêtres. […] Du point de vue hygiène, l'antre est nettement plus sain que celui que mon père avait creusé au Chaaba et, en plus, il y a une lumière automatique à l'intérieur.[133]

En 1971, Andrée Clair et Bernadette Després, dans *Nicole et l'ascenseur*, défendent le modernisme des ascenseurs, technologie longtemps réservée aux classes aisées, rendue nécessaire par la construction des tours d'habitation et devenue

[131] G.JACONO. « Ré-habiter Le Havre reconstruit » dans B. Collignon et J.-F. Staszak (dir.), *Espaces domestiques. Construire, habiter, représenter*. Paris : Bréal, 2004, pp. 109-124.
[132] A. CLAIR, B. DESPRES, *op. cit*., 1969, p.6.
[133] A. BEGAG. *Le Gône du Chaâba*. Paris : Seuil, 1986, pp.163166.

accessible aux classes les plus modestes. En 1976, dans *Nicole et Djamila*, ce sera la mixité sociale qui sera mise à l'honneur.

Figure 22 – A. Clair et B. Després, *Nicole au Quinzième étage* (1969), couverture / *Nicole et l'ascenseur* (1971), couverture / *Nicole et Dajamila* (1976), couverture

En attendant, en 1973, la construction de tours et de barres pouvant accueillir plus de 500 logements est définitivement abandonnée suite à la circulaire Guichard du 21 mars[134] :

> Après les efforts considérables accomplis pour augmenter la production massive de logements neufs, il est aujourd'hui indispensable de répondre plus efficacement aux aspirations à une meilleure qualité de l'habitat et de l'urbanisme, et de lutter contre le développement de la ségrégation sociale par l'habitat.
> La présente directive définit quelques règles simples en matière d'urbanisme et d'attribution des aides au logement; ces règles doivent contribuer:
> À empêcher la réalisation des formes d'urbanisation désignées généralement sous le nom de «grands ensembles», peu conformes aux aspirations des habitants et sans justification économique sérieuse;
> À lutter contre les tendances à la ségrégation qu'entraine la répartition des diverses catégories de logements entre les communes des agglomérations urbaines.
> L'homogénéité des types et des catégories de logements réalisés, la monotonie des formes et de l'architecture, la perte de la mesure humaine dans l'échelle des constructions ou des ensembles eux-mêmes, l'intervention d'un maître d'ouvrage, d'un architecte ou d'un organisme gestionnaire sur de trop grands ensembles ne favorisent pas une bonne intégration des quartiers nouveaux dans le site urbain, ni celle des habitants nouveaux au sein de la commune qui les accueille.

Figure 23 – J. Garonnaire, *La Tour part en voyage* (1974), couverture.

Or déjà en 1974, Jean Garonnaire avait sensibilisé son jeune lectorat à la monotonie des grands ensembles dans un album au titre évocateur : *La tour part en voyage*. Le modernisme, le logement bon marché et bien équipé n'étaient pas remis en doute :

> Il était une fois une tour de neuf étages avec un ascenseur et un escalier, un grand garage dessous pour garer les voitures et beaucoup d'habitants. Autour de cette tour, il y avait un grillage pour que les enfants ne sortent pas dans la

[134] *Journal Officiel* du 5 avril 1973, p.3864

> rue, et dans ce grillage une grande porte pour les voitures et une petite porte pour les gens : comme ça ils ne pouvaient pas se faire écraser.[135]

Mais la tour s'ennuie de la grisaille du béton et d'une organisation spatiale fonctionnelle. Elle rêve de nature, de bois et de forêt. Elle fait alors appel aux voitures pour l'emmener loin de la banlieue, au beau milieu d'une clairière, pour la plus grande joie des enfants. C'est cette même idée de la monotonie que nous pouvons retrouver, en 1979, chez Jean-Pierre Serenne et Sylvia Maddoni dans *Grégoire et la grande cité*, ou chez Evelyne Passegrand et Peter Kratzer dans *L'immeuble qui pêchait*. La couverture du premier lance le ton puisqu'elle oppose une nature verdoyante et une campagne colorée au premier plan, à la grisaille des tours du dernier plan. Les deux espaces sont séparés par des terres labourées où la végétation semble disparaître peu à peu. Le héros, Grégoire, regarde la cité d'un air dubitatif. Il vient de quitter Gaillac, dans le Tarn, avec sa famille et découvre l'étrangeté d'un quartier qu'il va devoir « habiter ». Dans le second album, un jeu de couleurs est mis en place entre la fantaisie des enfants qui habitent une tour de dix-huit étages et le gris de leur quartier. Ici, le regard porté sur les grands ensembles est plus critique :

> Dans cet immeuble, il y avait un problème. Le monsieur ou la dame qui avait inventé ce genre d'habitation devait avoir un petit trou dans la tête ou quelque chose qui ne tournait pas rond. Ou bien, ce monsieur ou cette dame que personne ne connaissait (ce devait être plutôt un monsieur, comme souvent) avait eu des histoires très graves avec des enfants, et depuis il leur en voulait. Bref, ce monsieur (ou cette dame) n'avait laissé dans l'immeuble aucune, mais alors aucune place pour que les enfants puissent jouer vraiment.[136]

Figure 24 – J.-P. Sérenne, S. Maddoni, *Grégoire et la grande cité* (1979), couverture / E. Passegrand, P. Kratzer, *L'immeuble qui pêchait* (1979), couverture.

Si les éditions de La Farandole[137] accordent beaucoup d'intérêt au phénomène des grands ensembles, elles ne sont pas les seules et nous soulignerons ici la sortie, en 1972, de *La Maison de Barbapapa* aux éditions de L'École des Loisirs. Chassée de son pavillon de banlieue par les pelles mécaniques, la famille Barbapapa se voit un

[135] J. GARONNAIRE. *La Tour part en voyage*. Paris : La Farandole, 1974, p.4
[136] E. PASSEGRAND, P. KRATZER. *L'Immeuble qui pêchait*. Paris : Messidor-La Farandole, 1979, pp.5-6
[137] En 1979, les éditions La Farandole subissent la restructuration du groupe éditorial du Parti communiste français et intègrent les éditions Messidor qui regroupent alors les Editions sociales, les Éditions Vaillant-Miroir Sprint, les Éditeurs français réunis. En 1992, le groupe est racheté par Scanéditions qui est mis en liquidation financière deux ans après.

temps relogée dans une cité « moderne » de logements collectifs (p. 14-15), la « résidence des Jardins suspendus ». De l'équipement des appartements, rien ne nous est dit. En revanche, l'illustrateur s'attache à nous montrer des immeubles identiques sans ornementations, sans espaces verts. Par les fenêtres, on devine des appartements tristes où règne encore la monotonie. La télévision, omniprésente, semble avoir remplacé la fenêtre dans son rôle de « lucarne » vers le monde extérieur.

Figure 25 – A. Tison, T. Taylor, *La maison de Barbapapa* (1972), p.14-15.

En 1974, l'École des Loisirs publie également la *Ronde annuelle des marteaux piqueurs* de Jörg Müller et, en 1979, *La pelle mécanique ou la mutation de la ville*. Les deux albums sont constitués d'une série de sept très grandes planches (85 x 33 cm) qui montrent de jour en jour, de mois en mois et d'année en année la transformation d'un même paysage, rural devenant périurbain dans le premier cas, et uniquement urbain dans le second. S'il est bien un projet qui fait se rejoindre L'École des Loisirs et La Farandole, c'est celui de vouloir accompagner l'enfant dans la découverte de la lecture. Pour les deux maisons d'édition, le contenu de l'album doit être le reflet des réalités sociales. Elles travaillent, dès leur origine, en collaboration avec des enseignants, c'est ce que montre, en particulier, Marie-Cécile Bouju dans sa thèse portant sur les maisons d'édition du Parti Communiste entre 1920 et 1968 :

> La Farandole parvient à s'insérer ainsi dans le monde des éditeurs pour la jeunesse, et ce sans le soutien de la direction du PCF. Paradoxalement, cette réussite repose sur la fidélité à des principes politiques, sur la notion de réalisme, devenu honteuse ailleurs, au service d'un objectif pédagogique (faire découvrir la lecture et donner le goût du livre), sans s'y enfermer. Elle est le résultat de la synthèse entre le renouveau pédagogique et les convictions politiques des éditeurs, depuis les années 1950[138].

Au contraire, chez les « Majors », ces grands groupes éditoriaux dont nous avons déjà parlé, il faudra attendre 1987 pour que Pierre Probst chez Hachette s'intéresse au phénomène périurbain (*Caroline*), et 1992 pour Gilbert Delahaye et Marcel Marlier chez Casterman (*Martine*). Dans *Caroline et ses amis déménagent*, une seule double page (p.6-7) montre de grands ensembles qui menacent le petit pavillon

[138] M.-C. BOUJU. *Lire en communiste. Les maisons d'édition du Parti Communiste Français (1920-1968).* Rennes : Presses Universitaires de Rennes, 2010, p.308-309.

de banlieue dans lequel demeure Caroline et qu'elle est obligée de fuir à l'instar de la famille Barbapapa quinze ans plus tôt. Dans *Martine va déménager*, les parents de Martine doivent quitter la maison qu'ils occupent à la campagne pour emménager dans un appartement en ville. La double-page 18-19 est la seule qui donne un court aperçu d'un l'immeuble qui présente d'ailleurs cependant les aspects d'une résidence de standing.

Figure 26 – P. Probst, *Caroline et ses amis déménagent* (1987), p.6-7.

Cette comparaison entre La Farandole, maison d'édition « indépendante » engagée, et les deux « Majors » que constituent Hachette et Casterman m'amène à revenir sur la force de proposition et d'intention spatiale qui appartient aux maisons d'édition. Dans l'exemple que j'ai pris, les « Majors » semblent réticentes à montrer le réel de peur, sans doute d'effrayer la jeunesse de ce qui les attend. En tant que force intentionnelle, ils proposent de ne pas remettre en cause les modes de vies décidés pour les classes populaires.

2.3. Un produit culturel géographique

Que ce soit par le travail des auteurs, et j'aurai l'occasion d'y revenir avec insistance un peu plus loin, ou par celui des maisons d'édition, il semble exister dans les albums que j'ai pu prendre en exemple une intentionnalité de transmission. Image idéalisée ou réaliste des rapports que le héros entretient avec son environnement, avec de l'espace, l'album constitue un produit culturel géographique. Il donne à lire de la spatialité, c'est-à-dire de l'habiter, de la pratique d'espace. Le héros de *Comment j'ai appris la géographie* nous explique comment la lecture d'un planisphère lui a permis de vivre mieux l'exil. Nicole, depuis les fenêtres de son quinzième étage, nous fait partager son enthousiasme par sa nouvelle vie dans les grands ensembles. Caroline nous donne à penser une spatialité où espaces urbain et rural semblent inséparablement faire partie de son être.

Qui plus est, et j'ai pu le souligner à quelques reprises dans les exemples qui précèdent, certaines maisons d'édition comme La Farandole, le Père Castor ou l'École des loisirs ont ouvertement décidé de travailler en collaboration avec des enseignants

ou des mouvements proches de L'Éducation nouvelle[139], de L'École et la nation[140]. Comme le souligne le géographe Peter Meusburger, « culture et éducation sont étroitement liées » :

> La culture modèle la compréhension, l'apprentissage, les attitudes et le comportement. L'éducation est une des principales sources de culture. Les concepts et les définitions de la culture sont quasiment tous reliés à l'apprentissage, à la socialisation et à la transmission du savoir d'une génération à l'autre, mais également parmi les pairs.[141]

Fruit d'une chaîne industrielle dans laquelle créateur, éditeur, diffuseur et distributeur sont des acteurs de spatialités, l'album, objet culturel éducatif, constituerait un objet géographique agissant également sur les spatialités. À l'aune des méthodes d'une géographie culturelle, il me semble qu'il est à même de fournir des informations précieuses sur les moyens utilisés par une société pour « familiariser » ses enfants avec les espaces qu'ils auront à connaître ou à fuir, pour les « éduquer » à les habiter, à les aménager. À l'aune d'une « géographie davantage géographique »[142] dirait sans doute Jacques Lévy, j'aimerais montrer que l'approche spatiale peut ouvrir de nouvelles perspectives sur la manière d'appréhender l'album pour enfants, medium iconotextuel particulier, à mi-chemin entre le genre littéraire et l'objet culturel polymorphe.

Dans la perspective d'une théorie de l'action telle que la conçoit Benno Werlen, l'album pourrait ainsi constituer ce « lien avec le monde » (*Weltbindung*) qui permettrait aux enfants-lecteurs de « maîtriser des référents spatiaux et temporels afin de gérer son propre savoir-faire avec la *praxis* des autres[143] ». Le discours iconotextuel pourrait ainsi aider à la construction d'images mentales à la fois verbales et visuelles, créant des liens entre les perceptions spatiales et leur conceptualisation. Voilà où se

---

[139] L'Éducation nouvelle est le nom donné à tout un mouvement pédagogique né dans au milieu du XIX^{e} siècle et auquel participent les pédagogies Freinet, Montessori. Ce mouvement, au lieu de placer le savoir au cœur des apprentissages, a décidé d'y placer l'enfant. Par des approches d'autostructuration, elle propose aux enfants un ensemble de méthodes actives.

[140] Il s'agit ici de la revue pédagogique d'éducation nouvelle destinée aux enseignants et éditée par le Parti Communiste français entre 1951 et 1991.

[141] P. MEUSBURGER. « Culture, pouvoir et scolarité dans les états-nations multi-ethniques. Contextes culturels et géographie du savoir » dans *Géographie et cultures*, n°47, automne 2003, p.67.

[142] J. LEVY. *Le Tournant géographique. Penser l'espace pour lire le monde*. Paris : Belin, 1999, p.136.

[143] B.WERNER. « Géographie culturelle et tournant culturel » dans *Géographie et cultures*, n°47, automne 2003, p.619.

situerait alors la « maîtrise des référents spatiaux » tels que les lieux, les espaces, les frontières, la société.

Avant d'engager plus loin ma réflexion sur l'intentionnalité spatiale des auteurs des albums, je veux démontrer que la spatialité est une thématique centrale dans l'œuvre même de certains auteurs et qu'elle est très souvent, pour ne pas dire exclusivement, liée à l'attachement et à la *praxis* que ces auteurs pour enfants ont eux-mêmes de l'espace.

3. Des artistes qui imaginent l'espace

Certains auteurs-illustrateurs d'albums pour enfants ont fait des représentations spatiales et des rapports que leurs personnages entretiennent avec les espaces qu'ils habitent et traversent le cœur de leur travail littéraire et graphique. Je voudrais évoquer ici le cas de trois d'entre eux. Claude Ponti, Peter Sis et Kazuo Iwamura sont trois auteurs contemporains d'origines géographiques différentes.

Claude Ponticelli, dit Ponti, est né en 1948 à Lunéville, en Lorraine. Après des études à l'École des Beaux-Arts d'Aix en Provence puis de Lettres et d'Archéologie à Strasbourg, il monte à Paris pour entreprendre une carrière de peintre. Tour à tour garçon de courses à *L'Express*, apprenti graveur, il finit par faire publier quelques dessins dans la presse et exposer dans des galeries parisiennes entre 1972 et 1978. Le grand tournant de sa vie arrive avec la naissance de son premier enfant, Adèle, en 1985. Pour elle, il réalise « un faux imagier géant où Adèle pourra ramper[144] ». Ce sont deux pages de ce travail privé qu'il va montrer pourtant, lors d'un rendez-vous chez Gallimard, à l'éditrice Geneviève Brisac. Convaincue du potentiel de Ponti pour la littérature pour la jeunesse, elle décide de publier *L'album d'Adèle* l'année suivante. De 1986 à 1989, cinq albums paraîtront chez Gallimard Jeunesse, puis Ponti décide de suivre Geneviève Brisac à L'École des Loisirs. À ce jour, la production de Claude Ponti, comme auteur-illustrateur pour enfants, se compose d'une bonne cinquantaine d'albums, parmi lesquels on trouve trois séries bâties sur des personnages récurrents : Blaise[145] à partir de 1991 d'une part, Tromboline et Foubalzar[146] à partir de1993 d'autre part et enfin Monsieur Monsieur[147] à partir de 1999. Une autre série, sans aucun personnage récurrent celle-là, s'intéresse aux lieux, d'abord à des objets transformés en tant que tel, puis à des espaces de la vie quotidienne de l'enfant : *Dans*

[144] L.CAUWE. *Ponti Foubalzar*. Paris : L'École des Loisirs, 2006, p.16.
[145] *Blaise et la tempêteuse bouchée* (1991), *Blaise dompteur de tache* (1992), *Blaise et le robinet* (1994), *Blaise et le château d'Anne Hiversère* (2004), *Mille secrets de poussin* (2005).
[146] *La voiture* (1993), *Les épinards* (1993), *La fenêtre* (1993), *La boîte* (1995), *Le bébé bonbon* (1995), *Les masques* (1995), *Le A* (1998), *Le cauchemar* (1998), *Le nuage* (1998), *Le chien et le chat* (2001), *Le non* (2001), *Le petit frère* (2001), *L'Avion* (2009), *Le château-fort* (2009), *Dans rien* (2009).
[147] *Bizarre… bizarre* (1999), *Le Chapeau à secrets* (1999), *Les Chaussures neuves* (1999), *Une Semaine de Monsieur Monsieur* (1999), *Les Montres molles* (2004), *Le Réfrigogérateur* (2004), *Un Thé d'été* (2004).

la pomme, Dans le gant, Dans le loup, Derrière la poussette et *Sur le lit* (1994) puis *Sur la branche, Dans la voiture* et *Au fond du jardin* (1996).

Peter Sis est né en 1949 à Brno, dans l'actuelle République tchèque. Il passe les trente premières années de sa vie derrière le Rideau de Fer, dans une Tchécoslovaquie communiste. En 1974, il est diplômé de l'Académie des Arts Appliqués de Prague. Il en sort avec une spécialisation en film d'animation qui lui permet d'entrer dans les studios Kratky Films Praha. Pour eux, il réalise deux fims : *The Heads* (1979) et *The Players* (1981). Le premier obtient un Ours d'Or au festival de Berlin et le second est primé au festival du film d'animation de Toronto. Pour lui aussi, le milieu des années 1980 est un véritable tournant. En effet, en 1982 il est autorisé à partir pour Los Angeles afin de réaliser un film d'animation sur les Jeux Olympiques d'été qui doivent avoir lieu deux ans plus tard. Il travaille alors dans les studios Fine Arts Films Incorporation. Mais en 1983, alors que l'URSS décide de boycotter les JO de Los Angeles et fait le *forcing* sur les pays du bloc soviétique, Peter Sis est sommé de rentrer en Tchécoslovaquie. Il décide de désobéir et « passe à l'Ouest ». Sans argent, sans emploi, il donne pendant quelques temps des cours d'art graphique à l'Otis Parsons Institute. La directrice du Municipal Art Museum de Los Angeles, qui lui a trouvé cet emploi, prend la liberté d'adresser quelques-uns de ses dessins à Maurice Sendak qui fait alors autorité dans le monde des illustrateurs pour enfants. Ce dernier le fait venir à New York et lui fait rencontrer des éditeurs influents parmi lesquels Susan Hirschmann, chez Greenwillow, et Frances Foster, chez Alfred A. Knopf, qui lui fait réaliser son premier album en tant qu'auteur-illustrateur en 1987. *Rainbow Rhino* est traduit en français sous le titre *Le Rhinocéros Arc-en-Ciel* et est publié en 2006 chez Grasset Jeunesse. Peter Sis a illustré depuis un bon nombre d'albums écrits par différents auteurs et est en train de terminer son vingt-cinquième album personnel. Il a installé son studio en plein cœur de Manhattan, dans le quartier cosmopolite de North Little Italy.

Enfin, Kazuo Iwamura, né en 1939 à Tokyo, est un auteur-illustrateur japonais. Il a longtemps travaillé comme illustrateur pour les programmes jeunesses de la télévision nippone (NHK). Pour lui aussi, les années 80 sont un tournant. En 1983, après une courte expérience de *designer* dans une entreprise de cosmétique, il fait

publier son premier album : *Une nouvelle maison pour la famille Souris*. Quatorze souris, les quatre grands parents, les deux parents et leurs huit souriceaux, quittent la ville pour venir se réfugier dans une clairière au beau milieu d'une forêt. La série de la famille Souris est lancée et onze albums suivront jusqu'en 2008. Dans une interview accordée à Sylvie Dodeller, Arthur Hubschmid, éditeur et cofondateur de L'École des Loisirs, comparait la différence de points de vue entre les auteurs occidentaux et les auteurs japonais :

> La principale force des auteurs japonais que j'ai importés c'est l'observation. Ce sont des gens qui se sont collés devant un morceau de nature et qui ont attendu, qui ont observé ce qui se passait et qui l'ont raconté. L'exemple le plus simple c'est Iwamura avec sa famille Souris […]. Il observe, il détaille très précisément tous les gestes quotidiens de cette famille […].
> Leur force c'est la réalité cadrée pour qu'elle devienne significative. Alors qu'en Occident, c'est la dramatisation. Nous, nous avons besoin d'une grosse dramatisation sinon on s'ennuie. [Les Japonais ne racontent pas d'histoires] basées sur la psychologie. Toute espèce de « freudianisme » qui est omniprésent chez nous n'existe pas chez eux. Ils se concentrent sur les motifs matériels de leurs protagonistes. C'est exactement la force des Japonais et c'est pour ça que je trouvais intéressant de les importer chez nous parce qu'ils changent de cadrage, ils changent de point de vue.[148]

Iwamura vit aujourd'hui, avec sa famille, à une centaine de kilomètres au Nord de Tokyo, dans la ville de Mashiko-Machi, dans une maison située au milieu des bois…

3.1. Claude Ponti, un *habiter* occidental

Les personnages pontiens pratiquent de l'espace. Ils entreprennent souvent un parcours au cours duquel ils rencontrent différents personnages, différents passages matérialisés par des portes qui leur permettent d'aller à la découverte du monde et d'eux-mêmes. Ces parcours sinueux reviennent toujours au point de départ et aident le personnage à se construire tout en « faisant avec » l'espace qui l'environne. Les personnages pontiens, par leurs itinéraires spatiaux, cherchent à dominer des espaces qui les aident en retour à se réaliser eux-mêmes.

[148] « Les auteurs japonais ». Entretien avec Arthur Huschmid conduit par S.Dodeller, *L'École des Loisirs*, 2013. Consulté le 10 janvier 2013 sur le site de *L'École des Loisirs* :
URL : http://www.ecoledesloisirs.fr/video.php?AUTEUR=133&rub=AUTEUR&envoi_auteur=afficher

Claude Ponti est également un amoureux des paysages, des décors panoramiques et des lieux qui constituent une sorte de patrimoine de l'humanité toute entière. Dans *Bih-Bih et le Bouffon-Gouffron*, par exemple, paru en 2009, un grand album au format à l'italienne, Ponti met en scène un monstre, le Bouffon-Gouffron, qui passe son temps à dévorer les paysages terrestres et à ruiner ainsi le patrimoine culturel de la Terre. Le personnage de Bih-Bih, avalé par le monstre, part à la recherche de la larme qui saura venir à bout de l'appétit assassin du Bouffon-Gouffron et rendre à la Terre la beauté de ces paysages, matérialisation d'une domestication, dans ce qu'elle a de plus beau, de plus esthétique (au sens émotionnel), de la nature par l'homme. Le travail de Ponti se situe bien dans une acception culturelle de la géographie, qui se trouve également être sociale.

Figure 27 - C. Ponti, *Bih-Bih et le Bouffon-Gouffron* (2009), couverture.

3.1.1. L'itinéraire initiatique de l'enfance

Ce sont souvent des situations de déséquilibre social et plus particulièrement familial qui poussent les héros pontiens à quitter l'espace domestique et à résoudre une crise existentielle par un cheminement le plus souvent solitaire. Schmélele vit dans le plus grand dénuement quand ses parents disparaissent de son horizon. Orphelin, Schmélele quitte « cette maison qui n'en est plus une[149] ». Il parcourt la ville. Perdu, il est triste et c'est guidé par l'Eugénie des Larmes et l'Eugénie du Rire qu'il retrouve son chemin. Après avoir rencontré différents personnages qui l'aident à se construire, il devient plus fort et finit par bâtir, à l'endroit-même de la maison de ses parents, sa propre maison.

Figure 28 – C. Ponti, *Schmélele et l'Eugénie des larmes* (2002), p.14.

Dans *L'Arbre sans fin*, la grand-mère d'Hipollène est morte et lui laisse « un grand trou dans son amour ». Son chagrin plonge la fillette dans une chute à travers l'Arbre-sans-fin. Bravant Ortic, le monstre dévoreur d'enfants perdus, elle réussit à

[149] C. PONTI. *Schmélele et l'Eugénie des Larmes*. Paris : L'École des Loisirs (coll. Lutin poche), 2005 (1ère éd. 2002), p.13.

remonter à la surface. Son périple à travers les racines de l'Arbre-sans-fin lui permet de faire son deuil et de se construire dans le souvenir :

> Dans l'écorce, l'ombre creuse un trou. Hipollène grimpe et entre à l'intérieur de la racine. Il y a des couloirs dans chaque racine. Des tunnels dans tous les sens. Devant, derrière, en haut, en bas et au milieu. Pendant de longues heures, Hipollène marche dans le labyrinthe des racines de l'arbre sans fin.[150]

L'itinéraire sinueux des héros leur impose de franchir des seuils. Les portes font d'ailleurs partie des personnages adjuvants des récits pontiens, si l'on ne prend pour exemple que Bâbe dans *Schmélele et l'Eugénie des Larmes*. À travers ces récits spatiaux, une conquête du Moi s'opère autant qu'une conquête des différents espaces représentés. Les jeunes héros passent d'un espace à l'autre, d'un paysage à l'autre, en même temps que le lecteur passe d'une page à l'autre. Ainsi, les franchissements de seuils (passage à travers un miroir, une porte, une fenêtre…) sont toujours représentés à l'extrémité droite de la page de droite et se retrouvent à l'extrémité gauche de la page de gauche.

Le cheminement psychologique d'Hipollène dans *L'Arbre sans fin* se traduit, chez Ponti, par un cheminement spatial. La chute de l'arbre (des pages 16-17) précède une déambulation horizontale à travers les racines de l'Arbre (des pages 18 à 41) pour se terminer par une élévation (pages 41-42) avec un retour à la maison familiale. Le récit psychologique est très similaire. Alors qu'elle est à l'âge de l'insouciance, la petite fille est confrontée à la dureté de la vie avec le décès de sa grand-mère. Le chagrin l'amène à se protéger dans une posture qui a tout de la posture fœtale (p.16-17) : « Elle est si triste qu'elle se transforme en larme ». Toutes les consolations possibles n'y font rien : elle tombe et sombre dans la douleur. « Elle tombe longtemps, entre les feuilles qui essayent d'être douces » (p.17) nous dit le texte, jusqu'à ce qu'Hipollène décide d'affronter la réalité :

> Enfin elle s'arrête quelque part dans un bruit d'os qui se casse. Hipollène décide qu'elle est sur le sol. (p.17)

[150] C. PONTI. *L'Arbre Sans Fin.* Paris : L'École des Loisirs, 1992, pp.25-26.

L'endroit où choit Hipollène est jonché d'ossements et de squelettes : la fillette semble s'être convaincue de faire face à la mort. La période de deuil peut enfin commencer. Et elle va avoir lieu dans un endroit souterrain, la « cave[151] » bachelardienne dans laquelle règnent les peurs pulsionnelles :

Là, Hipollène est à la merci d'Ortic, le monstre dévoreur d'enfants perdus. Sa peur incontrôlable la conduit une nouvelle fois à se protéger et elle se « transforme en pierre en moins d'un instant » (p.19) :

> Sept Saisons Merveilleuses passent pendant qu'Hipollène est toute dure dans sa peau de pierre. […] Hipollène se réveille comme une pierre. Elle pense qu'il manque une saison. Et puis elle oublie. Petit à petit elle redevient elle-même. (p.21-22)

Hipollène entame sa re-naissance. La chrysalide de pierre dans laquelle elle avait trouvé refuge reprend des couleurs et Hipollène recouvre l'aspect dans lequel le lecteur l'avait laissée aux deux pages précédentes. Le souvenir pousse la jeune fille dans une quête à travers les racines. De tunnels en espaces, de miroirs en miroirs, dans une cave sans fond, Hippolène rencontre sa conscience qui va la guider. La Loupiote, qui apparaît à l'extrémité droite de la page 33 est la lumière au bout d'un tunnel dans lequel est entré Hipollène à l'extrémité gauche de la page 32. C'est elle qui va lui permettre d'atteindre un *locus amoenus* (pages 36-37), lieu hypostyle autour d'une fontaine dominant un paysage de montagnes, de vallées. Depuis cet endroit, Hipollène aperçoit SON arbre et retrouve le chemin de son Moi. Elle va pouvoir quitter la « cave », affronter ses peurs en répondant bravement à Ortic : « Moi non plus, je n'ai pas peur de moi ! » (p.40). Elle est enfin prête à re-vivre. La domination de ses propres pulsions s'est accompagnée de la domination de son espace personnel. Avant d'affronter une dernière fois Ortic, Hippolène ne dit-elle pas, après avoir pris le recul nécessaire (celui d'une vue oblique plongeante sur son arbre) :

> Mon arbre n'est pas sans fin. J'ai vu ses bords. Et après, il y a d'autres arbres. Des centaines de centaines d'autres arbres. (p.38)

[151] G. BACHELARD, *op. cit*., p. 35.
« La cave, on lui trouvera sans doute des utilités. On la rationalisera en énumérant ses commodités. Mais elle est d'abord l'être obscur de la maison, l'être qui participe aux puissances souterraines. En y rêvant, on s'accorde à l'irrationalité des profondeurs. »

Figure 29 - C. Ponti, *L'Arbre sans fin* (1992), p. 37.

Le récit de *L'Arbre sans fin* est également le récit d'un parcours initiatique. Ce dernier, comme a pu l'étudier Arnold Van Gennep en 1909[152], est composé de trois phases lors desquelles l'impétrant occupe, au sein du groupe social qui l'initie, une place différente. Lors de la phase préliminaire, il est séparé du groupe. C'est ce que Van Gennep nomme la **phase de sacralisation** ou de mort symbolique. Elle correspondrait, dans *L'Arbre sans fin*, à la chute d'Hipollène vers les bas-fonds de l'arbre. La deuxième phase, ou **phase liminaire**, est celle **de marginalisation**. L'impétrant, à la marge, perd ou abandonne tous ses repères. Il séjourne dans un lieu situé à l'écart du groupe. Cette étape correspondrait au séjour d'Hipollène dans les racines de l'Arbre. La troisième phase, enfin, est la **phase postliminaire** ou **d'agrégation**. L'initié y opère sa re-naissance symbolique. Cette phase est à rapprocher du retour d'Hipollène parmi les siens. Chez Ponti, le passage consiste à grandir, à gagner en maturité. Il en va ainsi pour Bih-Bih comme pour Hipollène. Les personnages se laissent d'abord engloutir et « tombent dans l'énorme ventre du Bouffon-Gouffron » (p.10). Bih-Bih parcourt ensuite le contenu du ventre de l'animonstre. Puis, ayant récupéré la première goutte de pluie du monde après avoir voyagé à travers tous les paysages de la Terre, elle peut enfin commencer son retour parmi les siens et sauver du même coup la planète.

3.1.2. De la coquille domestique à la coquille monde

Lorsque les héros pontiens sont lancés sur un itinéraire, c'est toujours malgré eux. Ce parcours leur fait immanquablement quitter l'espace domestique pour partir à la découverte du monde. L'enjeu contenu dans le récit est de surmonter les différents obstacles du parcours. Il consiste en un franchissement de limites, de frontières, de coquilles emboîtées les unes dans les autres.

Chez Ponti, les personnages « aventuriers » partent du cocon familial pour y retourner le plus souvent. La maison, dans sa perception bachelardienne, occupe alors une place fondamentale. Elle est, à elle seule, un monde à taille humaine. À l'instar des maisons de poupées, Ponti en donne une représentation en coupe dans de nombreux albums. Dans *Ma Vallée*, par exemple, il s'agit d'un arbre-maison (sur

[152] A.VAN GENNEP. *Les Rites de passage*. Paris : A&J Picard, 2011 (1ère éd. 1909).

lequel nous aurons l'occasion de revenir plus loin, partie III). Dans *Schmélele et l'Eugénie des Larmes*, la maison pousse au milieu des décombres de l'ancienne maison parentale (p.40-41).

Figure 30 - C. Ponti, *Schmélele et l'Eugénie des larmes* (2002), p.40-41 / 42-43.

Comme l'arbre-maison des Touim's, elle s'élève vers le ciel, et la tourne de page qui oblige le lecteur à faire également pivoter le livre rend compte de cette aspiration vers les cieux. Dans le plan en coupe des pages suivantes, on retrouve ce qui peut être considéré comme une constante chez Ponti : une cave profonde qui tient plus de la grotte et un grenier qui porte vers les étoiles et l'ailleurs. À la cave onirique, siège de l'irrationnel, Bachelard oppose le grenier, siège du rationnel[153].

Dans l'arbre-maison, le grenier contient livres et lunettes astronomiques pour se projeter scientifiquement au-dehors. Dans celle de Schmélele, le grenier donne une vue très large sur les étoiles et les planètes. À quelques détails prêts, on retrouve cette double polarité dans la poubelle du Square Albert-Durondcarré où vit Georges Lebanc[154]. Cette poubelle est la maison des Souris Archivistes. Son plan en coupe qui est donné par Ponti à la page 21 montre une cave souterraine faisant office d'archives et un poste d'observation du dehors au sommet de la poubelle.

Figure 31 - C. Ponti, *Georges Lebanc* (2001), p.21.

Dans la grande majorité de ces maisons pontiennes, entre les deux polarités, les différents étages sont reliés par des escaliers qui donnent accès à différentes parties d'un « monde ». Dans la maison de Schmélele, chaque étage correspond à un paysage différent de la Terre. Bachelard parle de « l'héroïsme de l'escalier[155] » que l'on monte pour atteindre le ciel. La chambre du héros se trouve toujours au plus haut, au plus inaccessible, au plus protégé. Chez Ponti, si la maison est à l'image du monde, le monde est à l'image de la maison à la différence qu'il s'agit d'une « maison

[153] G. BACHELARD, *op. cit.*, p. 35.
[154] C. PONTI. *Georges Lebanc*. Paris : L'École des Loisirs, 2001.
[155] G. BACHELARD, *op. cit.*, p. 41.

horizontale ». Chaque partie de ce monde est close, et, comme je l'ai déjà dit, on passe d'un espace à l'autre, d'une coquille à l'autre, par des seuils.

3.1.3. L'Eugénie des lieux

Pour terminer ce rapide tour d'horizon du discours spatial chez Ponti, je retiendrai l'attachement de l'auteur aux lieux qui construisent nos vies, qu'ils soient individuels ou collectifs. Ainsi, en est-il, par exemple, de la série de cartonnés réalisée en 1994 pour les tout-petits autour de cinq objets dont le livre prend la forme : une pomme, un gant, le loup, la poussette et le lit. Ces cinq objets font partie de l'enfance, de l'imaginaire comme du quotidien. Chaque objet est traité comme un lieu dans la mesure où Ponti offre une vue en coupe qui permet au lecteur d'entrer à l'intérieur. Ce dernier se rend compte ainsi de ce que le lieu contient, à savoir du rêve, du plaisir, de l'émotion. Par les multiples références aux contes et aux scènes de la vie quotidienne, ces objets-lieux participent de la construction du petit enfant.

Figure 32 – C. Ponti, *Dans la pomme, Dans le gant, Dans le loup, Derrière la poussette* et *Sur le lit* (1994), couvertures.

Il existe ainsi chez Ponti une véritable *topophilie* au sens où la définit Bachelard, c'est-à-dire une certaine propension de l'être humain à s'approprier des lieux, à les défendre contre des forces adverses, à les aimer[156]. Chez le petit enfant auquel s'adresse la série des petits albums dont j'ai parlé précédemment, certains objets constituent des lieux qui procurent plaisir, sécurité et confort, autant de valeurs que le géographe américain Yi-Fu Tuan[157] confère au lieu. Dans d'autres albums, cet attachement se manifeste par une représentation de paysages identifiables : le *locus amoenus* évoqué dans *L'Arbre sans fin*, les différents lieux placés sur la carte de *Ma Vallée* et les différents monuments avalés par le Bouffon-Gouffron. Les références dans ce dernier album renvoient toutes à la constitution d'un véritable patrimoine de l'humanité composé de lieux qui font sens pour l'ensemble du monde : le château de Neuschwanstein, les caryatides de l'Acropole, le pylone de Louqsor, les villages dogons de Bandiagara, etc.

[156] G. BACHELARD, *op. cit*., p. 17.
[157] Y.-F.TUAN. *Space and Place. The Perspective of Experience*. Minneapolis : University of Minnesota Press, 1977, p.29.

De la même façon, Georges Lebanc vit dans un square dont les images données en dos de première et de quatrième de couverture portent les caractéristiques d'un *locus amoenus*. Le lieu est fermé par des grilles. La végétation y est importante et ombragée. L'eau qui circule dans une rocaille et se repose dans un vaste bassin en termine l'évocation. C'est au milieu de ce cadre idyllique que s'est « implanté » Georges.

Dans cet album, le banc est face au lecteur et, s'il ne bouge pas, c'est le décor en arrière-plan qui change, suggérant sans doute le voyage qu'il imagine à travers les nombreux visiteurs cosmopolites du parc Albert-Duronquarré qui viennent s'asseoir. C'est par l'ajout discret de lieux faisant référence à la culture universelle d'un lecteur avisé que Claude Ponti invite au voyage. La planche de la page 7 se situe à Paris avec Notre-Dame en arrière-plan ; puis c'est au tour de Notre-Dame de la Garde à Marseille ; du Mont-Saint-Michel ; de l'église de la Résurrection du Christ à Saint-Pétersbourg ; du château de la Conciergerie et de la colonne de la Bastille à Paris ; de la cathédrale de Strasbourg ; de Notre-Dame de Fourvière à Lyon. Les lieux sont fondamentalement culturels. Ils forment une des nombreuses listes inscrites dans l'œuvre de Claude Ponti, une mémoire partagée, un défi à l'oubli, à l'espace et au temps.

Figure 33 – C. Ponti, *Georges Lebanc* (2001), p.13, 17, 23 et 31.

Pour conclure très rapidement sur le travail de Ponti, et plus particulièrement sur son aspect « géographique », je pourrais tenter une formulation simple : au plaisir de lire le livre, Ponti associe la volonté de lire le monde. Tout se passe comme si les albums offerts aux enfants donnaient les clés pour l'habiter. J'en veux pour preuve ce que Ponti écrit dans *L'Almanach Ouroulboulouk* en 2007 :

> Lorsqu'il a trouvé un Livrouverre qui lui convient, le bébé change-toutpareille quitte son œuf. Il entre dans le Livrouverre, y passe un certain temps et ressort quand le temps passé est certain. […] Car le monde vu avant d'entrer dans le

livre n'est pas tout à fait le même que le monde vu après. Les vrais livres ont cette magie-là[158].

3.2. Peter Sis, l'imagier des espaces

Géographicité, réseau des lieux vécus ou intimes, référentiels mentaux reliant l'individu à l'espace géographique, les préoccupations graphiques de Peter Sis intéressent la géographie sociale et humaine dans la mesure où elles définissent une spatialité qui transforme ou réinterprète l'espace, si l'on me permet ici de paraphraser Guy Di Méo[159]. C'est donc maintenant cette spatialité que je qualifierais de « siséenne » que j'aimerais analyser.

3.2.1. De l'espace intime à l'espace public et réciproquement

C'est d'abord une spatialité itinérante que Peter Sis veut nous faire partager et dans laquelle il fait alterner chez tous ses personnages des phases d'enfermement et des phases d'ouverture vers le monde. Dans *L'Arbre de la Vie*, Peter Sis représente sur une double-page l'intérieur de la demeure de Charles Darwin à Down[160] (à 25 km de Londres) : dans la pénombre s'éclairent les personnages avec lesquels il entretient une correspondance régulière ainsi que l'ouvrage de sa vie qu'il prépare en secret et qui révolutionnera le monde extérieur. Quelques pages auparavant, Peter Sis avait représenté un plan du jardin de Down : lieu clos, sillonné par un « chemin de sable » que Darwin s'était fait aménager pour faire « sa promenade quotidienne – pour réfléchir, réfléchir et encore réfléchir »[161]. La maison, qui est à la fois le point de départ et de retour du chemin, s'avère être le lieu d'une construction, celle de la pensée du naturaliste.

Figure 34 - P. Sis, *L'Arbre de Vie* (2004), p. 20-21

Bachelard écrivait dans *La poétique de l'espace* : « au seuil de notre espace, avant l'ère de notre temps, règne un tremblement de prises d'être et de pertes

[158] C.PONTI. *L'Almanach Ouroulboulouk*. Paris : L'École des Loisirs, 2007, p.128.
[159] G.DI MEO. « Que voulons-nous dire quand nous parlons d'espace ? » dans *Logiques de l'espace, esprit des lieux*.
[160] P. SIS. *L'Arbre de la Vie*. Grasset Jeunesse, 2004, p.20-21.
[161] P.SIS, *op. cit.*, 2004, p.20-21.

d'être »[162]. Pour Sis, s'il est nécessaire de fuir la maison pour découvrir le monde, elle reste le lieu où l'on se construit, voire où l'on se reconstruit. L'auteur aime faire alterner espace intérieur et espace extérieur. C'est dans la liberté de mouvement, l'ouverture vers les autres cultures, avec ses propres expériences sociales que l'être humain s'enrichit, se nourrit, semble vouloir dire l'auteur, marqué par l'enfermement et le totalitarisme. En revanche, c'est dans l'enfermement et une sorte de « recueillement » que ces expériences socio-culturelles se cristallisent, voire se conceptualisent, au point de participer à la construction de l'individu. C'est finalement à ce moment-là que le souvenir des différentes expériences vécues se re-présente sous ses yeux.

> J'essayais de mettre dans mes livres un peu de ma vie passée dans une société recluse et totalitaire à rêver d'un monde libre.[163]

3.2.2. Déterritorialisation - Reterritorialisation

Voyager et représenter l'espace lointain est, pour Peter Sis, une manière de se connaître mieux, d'exister tout simplement au sens étymologique. De *sistere*, signifiant se placer, *ex-sistere* c'est donc se placer hors de, sortir de, se montrer, agir pour trouver sa place. Les vues obliques, les plans, les cartes et les *topogrammes* participent de ce que je pourrais appeler, en quelques sortes, la *déterritorialisation* des personnages.

Dans *Les Trois clés d'or de Prague*, la maison d'enfance de l'auteur-narrateur qui était restée close, inaccessible, fermée par trois cadenas en forme de cœur, au début de l'album[164], finit par s'ouvrir. « Notre maison… La voici chargée de tant de souvenirs » s'exclame le narrateur à la page 9 en voyant la demeure grouillant d'ombres furtives attendant qu'on les libère de l'oubli. Lorsque les portes s'ouvrent à la fin de l'album, c'est que le narrateur a recouvré son passé, ses racines. Son identité résolue, longtemps quasi refoulée, s'affiche maintenant sur l'image dans une fusion topogrammique des éléments[165]. Le chat qui a conduit l'auteur sur les pas de son

[162] G.BACHELARD, *op. cit.*, p. 67.
[163] E-mail du 25 juillet 2010 : « J'ai essayé de mettre dans les livres que j'ai écrits et illustrés mes propres expériences de vie dans la société fermée et totalitaire rêvant d'un monde ouvert et libre. » [traduction de l'auteur]
[164] P.SIS. *Les Trois clés d'or de Prague*. Grasset Jeunesse, 1995, p.9.
[165] P.SIS, *op. cit.*, p. 54-55.

enfance se dérobe et se fond entièrement dans l'espace intérieur de la maison, jusque dans les motifs du tapis. Le temps présent de la grande pendule s'est arrêté et a laissé la place à celui de l'enfance (la petite pendule de la commode) qui a repris son cours. « J'entends ma mère : "Peter, va te laver les mains, il est l'heure de dîner…" Des voix montent de la rue. Tout revit autour de moi ». Les murs sont tapissés de cœurs figurant également dans les quatre coins de l'image. Ils occupent maintenant l'emplacement dédié dans les images précédentes à une roue. Cette roue, polysémique, réunissant le temps et l'espace, symbolise à la fois l'énergie centrifuge qui va du particulier à l'univers mais également l'énergie centripète, de l'univers à soi.

La carte du début de l'album montre au lecteur le chemin que va parcourir le héros à travers les rues de Prague (tracé ocre) ainsi que les différents lieux revisités (astérisques blanches et code-légende en rouge ou bleu). Six pages plus loin, nous sommes déjà entrés dans l'histoire, la carte de Prague a changé : les rues forment un inextricable labyrinthe où le promeneur va se perdre pour mieux y construire ses repères. Le narrateur, qui s'était plongé dans ses souvenirs d'enfance avec plaisir, comme le suggère le rose des premières pages et la première moitié de la carte, est envahi par l'angoisse de ne plus rien reconnaître, de ne plus se rappeler, ce que suggère le vert sombre des pages suivantes. Les rues ont pris la forme d'un chat qui servira de guide au narrateur[166]. Ainsi, sur la première de couverture, celui-ci est perdu au milieu d'une place déserte, dans une ville incompréhensible. Sur la quatrième de couverture, il a disparu au beau milieu d'une ville redevenue intelligible où l'on peut reconnaître certains monuments célèbres de Prague comme la tour Petrin ou les tours du château qui dominent la ville.

Figure 35 - La première et la quatrième de couverture des *Trois clés d'or de Prague* (1995)

Voyager s'avère être littéralement « dépaysant » : le personnage quitte un territoire approprié pour l'inconnu, il s'en trouve « déraciné ». Cependant, ce dépaysement est salutaire car il permet au personnage de prendre ici et là des morceaux « d'objets spatiaux » (éléments du paysage, éléments culturels, rencontres)

[166] L'idée du chat, explique Peter Sis, est une coïncidence. Il était assis à la terrasse d'un café de Prague, réfléchissant à l'intrigue des *Trois clés d'or de Prague*, quand un petit chat noir a traversé la rue. Lui sont soudain revenus en mémoire les histoires de chats que lui racontait une vieille dame, Madame Vitova, qui s'occupait de lui lorsqu'il était enfant à Prague.

pour une construction *essentielle* de son être. Finalement, pour Peter Sis, la territorialisation n'est que provisoire. Elle précède et elle suit une période de déterritorialisation. C'est ainsi que l'homme avance, par une sorte de territorialisation mobile, libre, qui le conduit à la rencontre de l'Autre et qui en fait un *animal spatial*.

Savoir d'où l'on vient, qui l'on est pour savoir où l'on va : voilà ce qui pourrait exprimer, en une formule facile, la nécessité des cartes du monde extérieur pour Peter Sis. Elles apparaissent donc comme un moyen de se trouver ou de se retrouver soi et ce travail artistique prend racine dans la biographie même de l'auteur. Peter Sis, à l'enfance dominée par un sentiment d'enfermement, se projette vers l'extérieur, fuit la maison pour mieux y revenir. Ses albums invitent donc à se construire dans ce double mouvement. *Les Trois clés d'or de Prague* invitent à retrouver ses racines, tandis que Darwin apprendra à travers les civilisations lointaines à se connaître lui-même.

3.3. Kazuo Iwamura, un habiter oriental

Dans le premier album de la série consacrée à la famille Souris, *Une nouvelle maison pour la famille Souris*, la double page 10-11 montre les quatorze souris obligées de fuir leur habitation d'origine, traversant alors un sous-bois. Kazuo Iwamura les représente dans un espace qu'elles ne connaissent pas, qui leur est donc étranger et qui peut leur être hostile. La belette, qui fait figure de danger potentiel pour les rongeurs, est très nettement identifiable en haut de la page à gauche. La famille Souris se devine à peine, au bas de la page de droite : leur pelage gris se confond avec la couleur des arbustes et du sol, leurs effets avec la couleur des feuilles et des baies. La famille fait corps avec la nature, avec le *milieu* pour reprendre une terminologie plus géographique.

Figure 36 - K. Iwamura, *Une nouvelle maison pour la famille Souris* (1985), p.10-11.

Face au danger, elle a formé un cercle. L'image du cercle se rencontre deux fois dans cet album. Il s'agit du regroupement de la page 11 puis autour de la table familiale à la fin de l'installation aux pages 32-33. Or le cercle qui figure à la page 11 n'est pas véritablement un cercle mais plutôt un ovale. C'est un œuf comportant dans son centre un souriceau. L'image de l'œuf et la position fœtale du bébé souris

renvoient bien évidemment au *regressus ad uterum* dont use l'alchimie extrême-orientale, comme l'alchimie occidentale, c'est-à-dire du retour à l'utérus. Il s'agit pour la famille Souris de se recroqueviller à l'intérieur d'une coquille pour se protéger des dangers du monde extérieur et de naître à nouveau dans un autre lieu, à l'abri, si l'on en croit Gilbert Durand :

> Cet œuf – de par sa qualité de germe protégé – est lié un peu partout aux rituels temporels du renouveau […].[167]

Voilà bien ici réunis les deux éléments qui me permettront d'affirmer que la série des *Quatorze souris* de Kazuo Iwamura s'inscrit dans un paradigme spatial particulier dans la mesure où l'humanisation des membres de la famille Souris est l'expression d'une spatialité telle qu'elle a pu être étudiée par le philosophe japonais Tesurô Watsuji :

> En nous plaçant du point de vue de la double nature individuelle et sociale de l'humain […] [nous considérons que] la subjectivité de la chair s'établit sur la base de la structure spatio-temporelle de l'existence humaine. De la sorte, ce qui est la chair du sujet n'est pas une chair isolée. S'isolant tout en s'unissant, s'individualisant au sein de l'union et en ce sens possédant une structure mouvante, ainsi est la chair du sujet. Or du moment où, dans cette structure mouvante, se déploient toutes sortes de solidarités, elle devient quelque chose d'historique et de médial. C'est que le milieu aussi est la chair de l'humain[168].

Pour Watsuji, les milieux humains sont comparables à la chair de ceux qui y vivent. Ils agissent sur les êtres autant que ces derniers agissent sur eux ; ils font partie de nous autant que nous participons d'eux. Cette interdépendance entre l'habité et l'habitant transparaît de manière évidente à la page 11 : la famille Souris cherche la protection de la nature en s'y fondant et, quelques pages plus loin, nous découvrons que cette dernière est protégée par la famille Souris. L'harmonie parfaite entre l'habitant et son milieu correspond à ce que Watsuji nomme la *fûdosei* et qu'Augustin Berque[169] a traduit par *médiance*.

3.3.1. Fuir la ville

[167] G. DURAND. *Le*s S*tructures anthropologiques de l'imaginaire.* Paris : Dunod, 1960, p. 290.
[168] W. TETSURO. *Fûdo. Ningengakuteki kôsatsu* (Milieux. Étude humanologique). Tokyo : Iwanami, 1935, p. 21-22 (note 4 de l'introduction) cité dans A. Berque, *Écoumène. Introduction à l'étude des milieux humains*, Paris : Belin, 1987, p.306.
[169] A. BERQUE, *Écoumène, introduction à l'étude des milieux*. Paris : Belin, 1999 ; rééd. 2009, p.200.

Une nouvelle maison pour la famille Souris[170], premier ouvrage de la série publié en 1983 au Japon, ne décrit pas un espace territorialisé mais le processus même de la territorialisation. Dans ce premier épisode, « Papa et Maman Souris ont décidé de déménager et de s'installer dans la forêt avec leurs dix enfants. Grand-père et Grand-mère les accompagnent », comme nous l'annonce l'auteur en avant-propos. En fait de décision, il s'agit plutôt d'une obligation car la première planche en double-page nous montre la colonne des Quatorze Souris entre des troncs d'arbres tronçonnés. Poussée hors de chez elle par la main de l'homme et la déforestation, la famille Souris doit s'enfuir au fin fond de la forêt. Le récit d'Iwamura est alors linéaire et nous suivons, dans les onze premières pages, le trajet de la famille, puis, dans les vingt dernières, l'installation des quatorze souris dans un nouvel espace qu'elles s'approprient.

La représentation de la famille en colonne qui traverse de part en part la double-page pour effectuer le trajet participe de cette linéarité. Si l'on regarde de plus près les deux premières planches de l'album, on observe que le plan sur lequel évoluent les Quatorze Souris est incliné. Le trajet linéaire de la famille Souris serait donc une ascension. Les Souris sont en fuite et cherchent à se protéger : elles veulent à la fois se perdre au fond de la forêt qui se fait plus dense au fil des pages mais également prendre de la hauteur. La page de garde montre d'ailleurs en page de gauche un arbre-Maison qui semble se situer sur un monticule.

On pourrait aisément envisager une reconstitution du trajet effectué, du « naufrage » de la robinsonnade décrite par Patrick Joole[171] dans un article sur la famille Souris. Elle montrerait, par une succession de paysages, comment les quatorze souris gravissent ensemble la montagne en partant d'un milieu où la végétation est réduite et où les arbres ont été abattus, à un autre où les broussailles apparaissent, puis les arbres denses de la forêt. L'équipée franchit une rivière au cours puissant puis continue à gravir la colline pour atteindre, le lendemain matin, la clairière au milieu de laquelle trône un arbre au tronc imposant.

[170] K. IWAMURA. *Une nouvelle maison pour la famille Souris.* L'École des Loisirs, 1985 est une traduction de *A new house for fourteen mice*, Doshin-sha : Tokyo, 1983.
[171] P.JOOLE. « Le Territoire de la famille Souris ou le plan familial de Kazuo Iwamura » dans D. Dubois-Marcoin et E. Hamaide. « Cartes et plans : paysages à construire, espaces à rêver ». *Cahiers Robinson*, n°28, 2010, p.79-90.

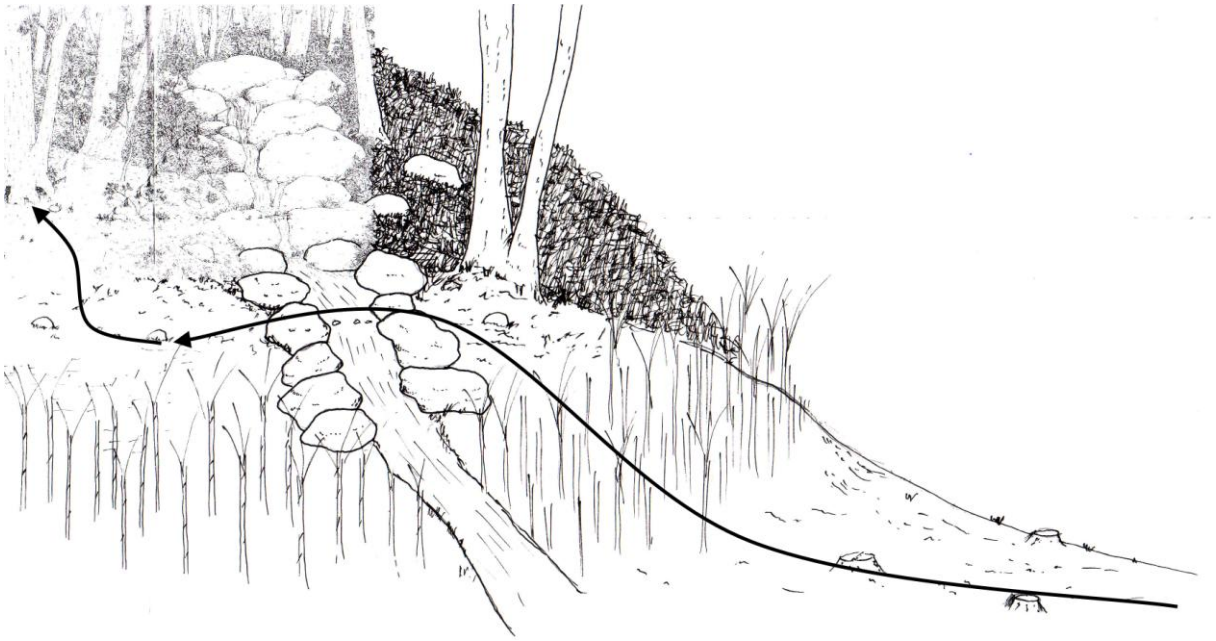


Figure 37 - La fuite de la famille Souris dans *Une nouvelle maison pour la famille Souris*

Le *topos* que choisit de s'approprier la famille Souris en devient un lieu sacré, un *centre paradisiaque* au sens où l'entend Gilbert Durand. En effet, ce dernier remarque que dans toutes les religions, orientales comme occidentales, le lieu saint primitif comporte toujours une source ou une étendue d'eau, un arbre sacré, un poteau, un bétyle ou encore la montagne (dont la verticalité vient donner la fertilité)[172]. Nous retrouvons ces trois éléments du *lieu saint* représenté dans une *vue oblique* au début du premier album de la série au cœur du « paysage clos de la sylve », pour reprendre les mots de Gilbert Durand :

> La forêt est centre d'intimité comme peut l'être la maison, la grotte ou la cathédrale. Le paysage clos de la sylve est constitutif du lieu sacré. Tout lieu sacré commence par le « bois sacré ». Le lieu sacré est bien une cosmisation, plus large que le microcosme de la demeure, de l'archétype de l'intimité féminoïde.[173]

Les paysages que nous donne à contempler Iwamura sont toujours des paysages ruraux. Ils s'inscrivent dans cette tradition japonaise qui apparaît à l'ère Kamakura et qui fait de la ville une ennemie. Le territoire de la famille Souris est conforme à la conception urbaphobe d'un idéal philosophique anti-confucéen nommé *Kokugaku*, basé sur la famille ainsi que sur les liens solides entretenus avec le milieu plus que sur

[172] G.DURAND, *op. cit.*, p. 280-281.
[173] G. DURAND, *op. cit.*, p. 281.

la loi. Souvent apparenté à un courant nationaliste, le Kokugaku, popularisé au XIX[e] siècle par Hirata Atsutane, est une idéologie qui veut s'opposer aux influences chinoises alors en vogue et ne s'intéresse qu'au retour de l'âge d'or de la culture et de la société japonaise shogunale qui avait cours loin des villes.

3.3.2. Un habiter paradigmatique

Les onze ouvrages qui suivent *Une nouvelle maison pour la famille Souris* sont autant d'explorations de l'espace proche de la clairière sacrée. Il ne faut pas y voir une opposition systématique entre ce qui pourrait passer pour un *écoumène*, espace dominé par les Quatorze Souris, et un *érème*, espace qui resterait à conquérir, mais plutôt un emboîtement de territoires autour de l'arbre-maison, témoignant d'une proxémique au sens défini par Edward T. Hall :

> Dans l'ancien Japon, structures sociales et spatiales étaient liées. Les shogouns tokugawa logeaient les daïmios, ou nobles, dans des zones concentriques autour de la capitale, Edo (Tokyo). La proximité au centre reflétait l'intimité avec le shogoun et la loyauté qu'on lui témoignait [….]. Le concept d'un centre accessible de toutes parts est un thème classique de la culture japonaise.[174]

Le « centre accessible de toutes parts » dont parle Hall, je le situe sur l'arbre-maison. C'est de lui que partent les multiples expéditions des Souris, c'est vers lui qu'elles se terminent, c'est à l'intérieur que se tissent les relations entre les différents membres de la famille. De ce centre intime, on peut tracer une série de zones concentriques. Dressons ensemble la carte des explorations des quatorze Souris dans les douze albums de la série. Le premier décrit l'arrivée vers la clairière et l'installation dans l'Arbre-*minka*. Le deuxième les fait passer de l'autre côté du torrent. Dans *La famille Souris et la racine géante* (1984), ils ne franchissent pas le cours d'eau et semblent découvrir un autre endroit de la forêt. Dans *L'hiver de la famille Souris* (1985), ils semblent s'éloigner davantage pour aller chercher un peu plus de pente pour glisser sur la neige. Dans *Le pique-nique de la famille Souris* (1986), leur exploration les emmène à l'orée de la forêt. *La famille Souris au clair de lune* (1988), nous fait envisager une troisième dimension puisque la famille se lance à l'assaut des cimes de l'Arbre-Maison. *La lessive de la famille Souris* (1990), nous ramène au bord

[174] E.T. HALL, *op. cit.*, p. 183-184.

du torrent. *La fête d'automne* (1992), se déroule dans une partie de la forêt en cours de déboisement (on y trouve des arbres sectionnés). *La famille Souris se couche* (1994), *La famille Souris et le potiron* (1997), et *La famille Souris prépare le nouvel an* (2007), restent dans la clairière sacrée ou dans l'arbre-maison. *La famille Souris et la mare aux libellules* (2002) nous amène enfin aux confins du territoire des Souris.

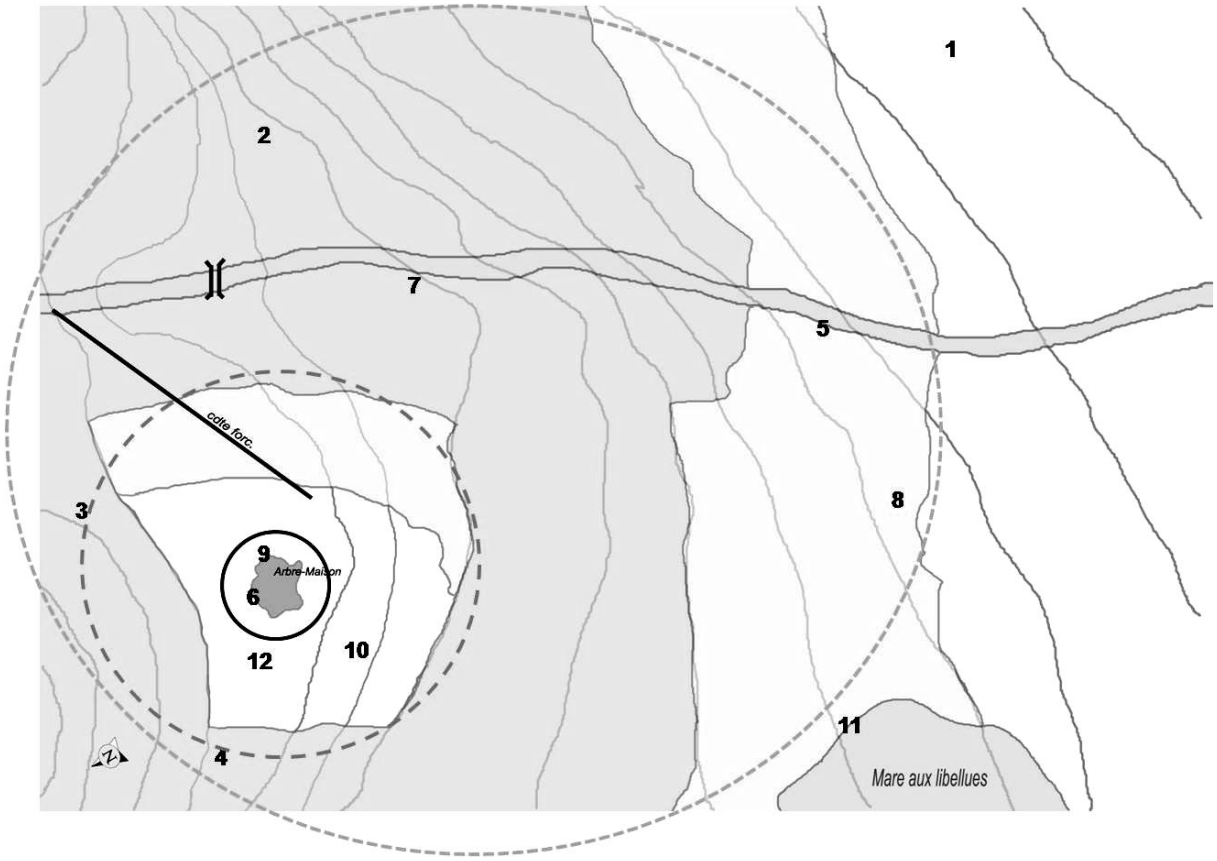


Figure 38 – Les territoires des Quatorze Souris de K. Iwamura.

Les nombres correspondent aux numéros des albums.

L'espace proposé par Iwamura pourrait être qualifié de *psychologique* au sens où l'entend Abraham Moles dans ses travaux menés sur la *proxémie*. En effet, on peut y voir les différentes « coquilles » que l'homme se construit autour de lui. Une des lois fondamentales de la proxémique, énoncée par Moles, est que « l'importance de toute chose diminue avec sa distance au point ici[175] ». Ainsi, le parcours des Souris peut-il se lire comme l'expression de ce que Moles nomme « l'élasticité des limites » dans un champ de libertés que l'être humain entretient avec l'espace topologique. La première

[175] A. MOLES et E. ROHMER-MOLES. *La Psychologie de l'espace*. Casterman, 1972.

coquille correspondrait à ce qu'Edward T. Hall[176] appelle la « sphère intime » des Souris, leur arbre-maison. La clairière sacrée ferait alors office de « sphère personnelle » : espace limité, personnalisé où toute intrusion peut être vécue comme une violation. Dans la forêt alentour qui constitue à la fois une épaisse protection mais également un lieu de rencontre avec les autres occupants du bois on pourrait voir la « sphère publique », c'est-à-dire cet espace interstitiel de contacts avec les sphères personnelles d'autres individus. Pour Moles, c'est dans cet espace interstitiel que l'individu réalise ses projets, ses rêves. Le parcours effectué par la famille Souris est un franchissement successif de limites, d'abord régulées, puis nouvelles et imprévues. Pour Moles, seule la liberté marginale est intéressante pour l'individu. Au-delà, c'est l'inconnu et c'est peut-être là qu'on pourrait y situer un *érème* pour la famille Souris.

Le récit prend naissance dans ces franchissements de limites, dans ces déplacements. Il semble que, pour Iwamura, l'histoire s'enclenche dès lors que les personnages ont rompu temporairement avec un espace clos et très souvent circulaire, celui de la clairière, de l'arbre-maison, de la famille. L'espace serait alors à considérer comme un mode de propulsion du récit où franchissement de frontières, exil, trajectoires, déterritorialisation/territorialisation, orientation deviennent des moteurs narratifs.

Si l'on considère que le travail de Kazuo Iwamura dans les Quatorze Souris est influencé par une pensée shintoïste traditionnelle japonaise, on pourrait alors parler, pour évoquer le rapport étroit établi entre les souris et leur milieu, d'une spatialité qui se rapprocherait d'un *Paradigme Médiant Japonais*. Et je prends ici paradigme dans le sens que Thomas Kuhn[177] lui donne, à savoir un « ensemble de présupposés sur le monde et les moyens de l'appréhender[178] », générant des représentations. Le *modus habitandi* de la famille Souris est, comme je veux le montrer, la marque d'une spatialité propre à la tradition japonaise. Elle est d'une part *relationnelle* dans la mesure où il existe chez les Souris un lien très fort avec l'environnement, une relation

[176] Pour E.T. Hall, l'espace privé de chaque individu peut être décomposé en trois sphères : la *sphère intime* (de 15 à 45 cm de la peau), la *sphère personnelle* (de 45cm à 1,2m) et la *sphère sociale* (de 1,2 à 3,6m). Au-delà, il s'agit de la *sphère publique*. Pour lui, la *sphère personnelle* est le premier espace géographique.

[177] T. S.KUHN. *La structure des révolutions scientifiques*. Paris : Flammarion, 1983 (1ère édition 1962), p.141-142.

[178] Cité par S. FISH. *Quand lire c'est faire. L'autorité des communautés interprétatives*. Paris : Les Prairies Ordinaires, 2007 (1ère édition 1980), p.132.

« ambivalente et non causale » qu'Augustin Berque nomme *médiance*[179]. Elle est également *relative*[180] dans la mesure où elle est établie sur les relations étroites et continues qui existent entre les différents membres de la famille.

Pour Kazuo Iwamura, habiter un territoire est un processus qui se fait par le groupe et pour le groupe en essayant de s'adapter le plus possible au milieu, au substrat préexistant sans chercher à le dominer réellement. Nous n'avons pas de carte ou de plan à l'intérieur de l'album, seulement une *vue en coupe* de l'arbre-maison sur le dos de la quatrième de couverture. Convaincu du postulat de Mircea Éliade[181] selon lequel toutes les représentations microcosmiques produites dans un même contexte socio-culturel se réfèrent à une même vision macrocosmique, je vois dans les paysages qui constituent l'essentiel des planches produites par Iwamura une représentation de la spatialité traditionnelle nippone. De son côté, Augustin Berque ne voit-il pas dans le paysage un « motif de l'écoumène où se composent l'intrinsèque et la représentation[182] », une illustration, en somme, de ce qu'il appelle la *trajectivité*, manifestation des relations que l'homme entretient avec son milieu.

Les trois schémas qui suivent tentent de synthétiser les relations que les personnages mis en scène par les trois auteurs dont je viens de présenter le travail entretiennent avec l'espace. Les espaces et la spatialité sont donc bien des thématiques qui parcourent certains albums pour enfants, des questions qui intéressent pour ne pas dire agitent un certain nombre d'auteurs. C'est à partir de leur travail que je me suis composé un corpus d'étude qu'il va me falloir maintenant présenter. D'emblée, face à l'ampleur de la production, il apparaît que ce corpus ne peut être exhaustif. Il s'est donc agi pour moi d'en constituer un suffisamment représentatif pour arriver à tracer quelques tendances fortes.

[179] A. BERQUE, *Écoumène, introduction à l'étude des milieux*, Paris : Belin, 1999, rééd. 2009, p. 199-208.
[180] J. LEVY et M. LUSSAULT. « Espace » dans J. Lévy et M. Lussault (dir.) *Dictionnaire de la géographie et de l'espace des sociétés*. Paris : Belin, 2013, p.354.
[181] M. ELIADE, *Aspects du mythe*, Paris : Gallimard, 1963
[182] A. BERQUE, *op. cit.*, p. 261.

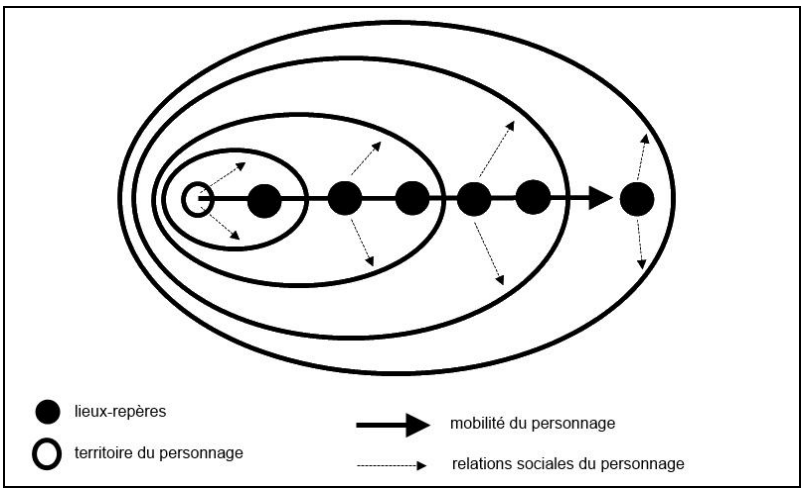


Figure 39 – Schéma de la spatialité des personnages chez Claude Ponti

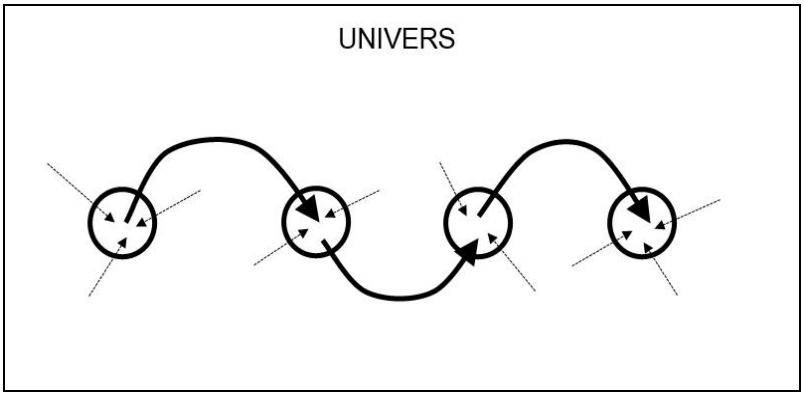


Figure 40 – Schéma de la spatialité des personnages chez Peter Sis

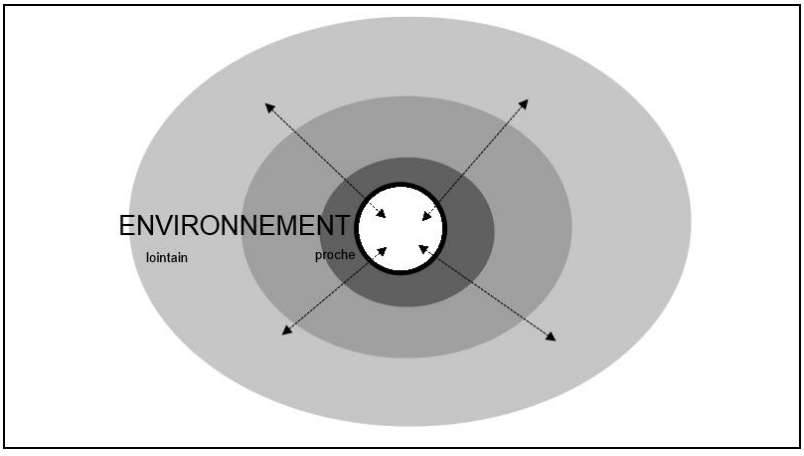


Figure 41 – Schéma de la spatialité des personnages chez Kazuo Iwamura.

4. Des images d'espaces

Avant de présenter les critères qui m'ont conduit à sélectionner un corpus d'étude, je crois qu'il faut ici que je rappelle les deux premières hypothèses développées dans mon introduction et qui constituent le cœur-même de mon travail. D'une part, j'ai pris le parti de montrer que les albums pour enfants, par la forme du support, le rapport iconotextuel et le récit, génèrent de l'espace. Dès lors que le personnage d'une histoire se déplace, le récit commence et ce récit est profondément spatial. C'est pourquoi j'ai décidé d'accorder une grande importance aux albums narratifs, en délaissant tous ceux qui ne le sont pas.

D'autre part, je pars du principe que ces albums portent en eux des représentations spatiales (définissant des espaces divers comme la montagne, les littoraux, la ville ou la campagne…) qui évoluent souvent avec le temps. C'est pourquoi je me suis intéressé aux représentations graphiques contenues dans ces albums et qui étaient également celles utilisées généralement par la géographie. Je pense ici aux paysages, aux cartes, aux plans, aux vues du ciel.

Le corpus auquel j'arrive se compose de 312 albums dont les dates de parution s'étalent entre 1919 et 2013. Il s'agit tous de récits dans lesquels le ou les personnages habitent, parcourent ou prennent possession d'au moins un des espaces cités plus haut (maison, montagne, campagne, ville, littoral). J'aborderai donc dans ce chapitre, d'une part, les critères qui m'ont permis de constituer une collection importante d'albums, et d'autre part, les différentes représentations spatiales qui constituent l'un de mes critères principaux. J'ai pris la liberté de les classer en trois types : zénithales, frontales et symboliques.

4.1. Le choix d'un corpus

Afin de donner d'emblée un cadre chronologique et géographique à mon travail, j'ai choisi de me limiter aux albums parus en France entre 1945 et 2013. Mais j'ai également décidé de ne pas m'interdire quelques *ex-cursus* vers des œuvres antérieures rééditées qui peuvent me permettre d'avoir une vision diachronique de certaines spatialités. J'ai ainsi inclus des œuvres comme *Macao et Cosmage ou l'expérience du*

bonheur d'Edy-Legrand, publiée en 1919 par la Nouvelle Revue Française et rééditée en 2000 chez Circonflexe; *L'Histoire de Babar, le petit éléphant* de Jean de Brunhoff (Le Jardin des Modes, 1931); *Le Roi Babar* (Le Jardin des Modes, 1932); *Les panoramas de la montagne, du fleuve* et *de la côte* parus au Père Castor-Flammarion respectivement en 1936, 1937 et 1938 et réédités en 2010, mais également des ouvrages comme *La Petite Maison* de Virginia Lee Burton, paru aux États-Unis en 1942 et traduit une première fois en 1971 par les éditions G.P[183]. Le choix de ces albums et de quelques autres découle de critères davantage liés à l'intérêt diachronique des problématiques qui m'intéressent.

Tout d'abord, j'ai choisi d'intégrer dans mon corpus des albums narratifs dans lesquels les protagonistes habitent, parcourent ou prennent possession d'un espace. J'entends ici par « espace », un environnement défini par des caractéristiques physiques, sociales et idéelles spécifiques. Ainsi, le littoral, la montagne, la ville, la campagne et la maison constituent-ils l'essentiel de ce que j'ai choisi comme « espaces ». D'autre part, tous les albums de mon corpus contiennent dans leurs images ou bien des représentations zénithales, ou bien des représentations en coupe ou encore des paysages. Ces différentes représentations appartiennent à la géographie, sont, depuis les origines de cette discipline, à la fois ses objets d'étude mais également ses figures.

Pour Jacques Lévy[184], la carte est une « représentation fondée sur un langage, caractérisé par la construction d'une image analogique d'un espace ». En ce sens, comme image, elle utilise un langage à mi-chemin entre le symbolique et le figuré ; comme représentation, elle convoque sur une même page blanche l'ensemble de l'information (sens étymologique du mot latin *charta*). Elle se veut être, pour Franco Farinelli[185], une « métaphore du monde », ou tout du moins, celle d'un espace. Si la vision zénithale s'est imposée à partir du XVI^{e} siècle, il ne faut pas oublier que les plus anciennes cartes ont longtemps hésité entre les visions en plan et en élévation. Elle constitue un outil pour tout voir, tout savoir et tout pouvoir. Elle est à la fois image

[183] La Générale de Publicité (Éditions G.P.) était l'une des principales maisons d'édition françaises pour la jeunesse dans les années 1940-1960. Fondée en 1945, elle est rachetée en 1961 par les Presses de la Cité.
[184] J. LEVY. « Carte » dans J. Lévy et M. Lussault (dir.), *op. cit.*, p. 128.
[185] Cité dans Y. ANDRE, A. BAILLY, M. CLARY, R. FERRAS, op. cit., p. 77.

pour rêver et instrument pour dominer. La carte sert à localiser et à transmettre une information. C'est évidemment autant à la forme qu'au contenu de l'information livrée que je m'intéresserai. Pour Alexander Humboldt (1769-1859), la carte a même un double sens : elle tente de représenter le monde dans son entièreté selon un certain point de vue mais elle veut également changer l'ordre du monde par la représentation.

Il faut ajouter à la carte deux types de représentations que je trouve très proches du modèle cartographique. D'une part, j'inclus toutes les représentations planes empruntées à l'architecture et qui participent des mêmes intentions de réunir une ou plusieurs informations sur une page blanche, laissant ainsi la porte ouverte aux plans de niveau (vision zénithale) et aux plans de coupe (vision horizontale). D'autre part, je ferai la part belle aux images qui peuvent passer, chez certains auteurs, pour des cartes sémantiques, heuristiques ou mentales. À l'image des *mandalas*[186] bouddhistes ou des *arbres des sciences*[187] de l'Occident médiéval, les schémas heuristiques tentent de représenter sur la page blanche les cheminements et la structuration d'une pensée. Elles ont à la fois une portée symbolique et cognitive.

Augustin Berque[188] énonce cinq règles fondamentales pour qu'il y ait paysage. Tout d'abord, il faut que la chose désignée fasse l'objet d'une réflexion, ensuite que le mot pour dire cet objet existe, puis que cet objet soit représenté et que sa représentation soit esthétique, enfin il faut que l'objet suscite une littérature orale ou écrite. Revenons sur certaines de ces cinq règles. Concernant le mot « paysage » lui-même, tout d'abord, il apparaît semble-t-il en France au XVI^{e} siècle avec l'arrivée de la peinture italienne de la Renaissance[189]. Le Dictionnaire d'Antoine Furetière[190], en 1690, donne une définition très fournie :

> *Païsage* : « s. m. aspect d'un pays, le territoire qui s'étend jusqu'où la veüe peut porter. Les bois, les collines et les rivières sont les beaux païsages. »

Cette définition est à peu près celle qui fut le point de départ de toute la géographie vidalienne, bâtie sur l'observation de la *contrée*, jusqu'aux années 1950.

[186] *Mandala* signifie « cercle » en sanskrit.
[187] On doit la première représentation d'un arbre des sciences au philosophe Raymond Lulle (1235-1315).
[188] A. BERQUE. *Écoumène, introduction à l'étude des milieux*, Belin, 1999, rééd. 2009, p. 261.
[189] *cf.* C. FRANCESCHI. « Du mot paysage et de ses équivalents dans cinq langues européennes » dans M. Collot (dir.). *Les Enjeux du paysage*, Ousia, Bruxelles, 1997, p. 75-111.
[190] A. FURETIERE. *Dictionnaire universel contenant généralement tous les mots françois, tant vieux que modernes, et les termes de toutes les sciences et des arts*, 1690.

La *contrée* (du latin *contra*, en face) précise la posture de l'observateur. Si l'environnement est le côté factuel du milieu que l'homme habite, le paysage est son côté sensible. En Europe, la géographie oppose très souvent les deux alors qu'en Chine, les nombreux traités de paysage (*Shanshui-lun*) intègrent le paysage à l'environnement qu'il représente. La correspondance entre l'homme et la nature est étroite ; elle tient aux liens ténus qui se tissent entre l'esprit et le corps. Jean-Louis Tissier[191] donne une définition synthétique du paysage. Il en fait un « agencement matériel d'espace (naturel et social) en tant qu'il est appréhendé visuellement, de manière horizontale ou oblique, par un observateur. Représentation située, le paysage articule plusieurs plans, permettant l'identification des objets contenus et comprend une dimension esthétique. »

Si une première territorialisation semble s'effectuer par le récit, une seconde s'opère par l'iconographie et les représentations de l'espace que l'on trouve dans les albums. Alors que la perception est un acte de penser par lequel on se construit une image des objets en leur présence, la représentation, quant à elle, permet d'évoquer des objets qui ne sont plus devant nos yeux. Elle suppose un différé de plus ou moins longue durée ce qui lui confère « une plus grande autonomie culturelle par rapport au réel[192] ».

Le concept de représentation spatiale est un concept accepté par les géographes, dans les années 1950, dans le but de se référer à des espaces non perçus et parfois imaginaires. Ce qui les intéresse est alors à la fois les images produites et les processus de construction qui font qu'un espace est doté de significations et de valeurs. Antoine Bailly[193] reprend en 1995 la définition du concept donnée en 1985 par Jean-Paul Guérin[194], une « création sociale et/ou individuelle d'un schéma pertinent du réel ». Les représentations sont pertinentes car elles aident à comprendre l'organisation spatiale, « à la juger et à la pratiquer ». Comme l'espace vécu, dont parle Armand

[191] J.L.TISSIER. « Paysage » dans Jacques Lévy et Michel Lussault, *op. cit*., p. 753-757.
[192] B. DEBARBIEUX. « Représentation » dans Jacques Lévy, Michel Lussault, *op. cit*., p. 866.
[193] A. BAILLY. « Les Représentations en géographie » dans Antoine Bailly, Robert Ferras et Denise Pumain (dir .), *Encyclopédie de géographie*. Paris : Économica, 1995, p. 374.
[194] J.P. GUERIN et H. GUMUCHIAN. *Les Représentations en actes*. Actes du colloque de Leschereines, Université scientifique et médicale de Grenoble, Institut de géographie alpine, Grenoble, 1985.

Frémont, les représentations constituent une « expérience continue[195] ». Elles sont égocentrées et forment comme un langage codé de l'espace. On peut alors considérer que la forme symbolique, ou signe, se rapporte à l'objet indépendamment de lui ou bien, comme invitait à le faire Émile Durkheim[196] en 1898 en parlant de représentation collective, qu'elle construit l'objet dont elle parle, elle le structure.

Il faut rapprocher ces aspects épistémologiques de la géographie de la philosophie classique du XVII^{e} siècle qui a fait de la représentation un de ses sujets cruciaux. À ce titre, René Descartes joue un rôle majeur en introduisant l'idée que l'homme a besoin de construire une représentation des choses qui l'entourent pour les connaître, de sorte que les choses connues ne sont pas les choses en elles-mêmes, mais les choses telles que nous les adaptons à notre faculté de connaissance :

> Nous disons donc, premièrement, qu'en considérant chaque chose selon l'ordre qui intéresse notre connaissance, il faut procéder autrement que si nous parlions d'elle en tant qu'elle existe réellement.[197]

La spatialité devient donc, chez Descartes, une condition de notre connaissance, et l'espace, chez Emmanuel Kant, une « forme *a priori* qui sert de fondement à toutes les intuitions extérieures[198] », autrement dit une condition « pure » de la représentation.

Cartes, plans de niveau ou en coupe, cartes heuristiques, paysages ainsi définis constituent donc les représentations spatiales que l'on peut trouver le plus communément dans les albums de mon corpus et dont la présence m'a servie de critère de sélection. Je voudrais maintenant me livrer à l'analyse de ces représentations en les classant en trois grandes familles : les vues zénithales, les vues frontales et les vues symboliques.

---

[195] A. FREMONT. *La Région, espace vécu*. Paris : Presses Universitaires de France, 1976, p. 164.
[196] E. DURKHEIM. « Représentations individuelles et représentations collectives » dans *Revue de métaphysique et de morale*. VI, 1898, p. 273-302.
[197] R. DESCARTES. *Règles pour la direction de l'esprit*. 1629, règle XII.
[198] E. KANT. « Esthétique transcendantale » dans *Critique de la raison pure*, 1ère section, §78 : de l'espace, 1787, trad. Jules Barni, 1869.

4.2. Les vues zénithales

4.2.1. Plans et cartes

Ce que nous entendons par *carte* ou *plan,* c'est la représentation en deux dimensions d'une vue zénithale d'un espace, fondée sur un langage codé spécifique. Le système langagier de la carte ou du plan est composé de symboles ou d'éléments figuratifs qui permettent une lecture spatiale globale de l'ensemble des informations véhiculées. Les plans et les cartes constituent 14% des représentations territoriales de mon corpus (427 occurrences). Ils témoignent du degré d'appropriation du territoire par le groupe social qui l'habite.

Ils attestent, tout d'abord, d'une domination exercée ou désirée par les protagonistes sur un espace limité, comme c'est le cas dans *Christophe Colomb* de Peter Sis. L'album compte trois cartes du monde connu par les navigateurs du XV^{e} siècle et une carte de la ville de Gênes en 1450 que l'on pourrait apparenter aux portraits de villes tels qu'ont pu en concevoir, au XVI^{e} siècle, Salomon ou Belforêt. La première carte qui nous intéresse est située à l'ouverture et à la fermeture du livre, sur le dos de la première et de la quatrième de couverture. Elle représente le monde connu, dominé et maîtrisé par les Européens au XV^{e} siècle. Ce monde maîtrisé, l'écoumène, centré sur la mer Méditerranée, est inscrit dans une forme circulaire symbolisant la finitude de ce monde. Peter Sis renforce cette idée en entourant ce territoire par de solides murailles flanquées de quatre tours rondes. Non seulement, le territoire est fini mais il est protégé. Aux quatre coins de la double-page, quatre êtres extraordinaires sont représentés pour suggérer les dangers du monde *extra-muros*. On reconnaît un cyclope dont on trouve une description dans l'Odyssée d'Homère ; un Blemnye, être sans tête avec les yeux et la bouche au milieu du corps ; un Sciapode, être qui ne possède qu'un seul pied lui servant à se faire de l'ombre et un Cynocéphale, être à tête de loup ou de chien. Ces quatre êtres extraordinaires peuplent la littérature antique et médiévale, comme celle de la Renaissance, consacrée aux mondes lointains *non dum cogniti*.

Figure 42 - P.Sis, *Christophe Colomb* (1996), p. 2-3

Pratiquement à la moitié de l'ouvrage, entre le moment où Christophe Colomb a finalisé son projet de partir vers l'Asie en ouvrant une voie vers l'Ouest et la présentation dudit projet aux Grands d'Espagne, une nouvelle carte occupant la double-page est donnée à voir[199]. Peter Sis reprend les modèles des portulans du XV^{e} siècle pour y représenter de manière un peu plus nette le monde maîtrisé par les Européens. Mais cette fois-ci, elle repose sur un parchemin qui fait bordure tout autour, à l'exception de la gauche où une voie d'eau est ouverte hors-champ indiquant le projet maritime de Colomb et l'ouverture vers l'inconnu non maîtrisé et donc non représenté.

Figure 43 - P.Sis, *Christophe Colomb* (1996), p. 18-19.

La carte représente, ensuite, le lien inextricable qui s'est constitué au cours du temps entre les hommes et leur espace. Et je fais ici clairement référence à toutes les cartes qui constituent les frontispices des vingt-six récits de l'*Atlas des géographes d'Orbae*. Par leurs choix esthétiques et graphiques, les cartes renvoient à toute l'histoire de la cartographie et par-là même, elles ouvrent des « horizons d'attente » qui pourront se réaliser dans le récit qui suit. Grâce à l'intericonicité[200], François Place rend les peuples lisibles et prévisibles à travers la carte des pays qu'il imagine. Les sociétés et leur milieu ne font plus qu'un. La carte est la représentation de la fusion du *physis* (la nature) et du *noûs* (la raison).

Figure 44 – F. Place, *Du pays des Amazones à l'Île Quinookta* (1998), p. 67.

Puis elle construit un lien qui permet de mettre en connexion des sociétés différentes entre elles, invitant ainsi au voyage. Nous avons déjà abordé ce cas de figure à travers les pages de *Comment j'ai appris la géographie* d'Uri Schulevitz mais

[199] P. SIS. *Christophe Colomb*. Paris : Grasset Jeunesse, 1996, p. 18-19.

[200] Le concept d'***intericonicité*** a été défini en 2007 par l'historien Clément Chéroux pour évoquer les renvois aux images de Pearl Harbor à travers les images du 11-septembre publiées par la presse américaine. Ce concept a été forgé sur le concept d'intertextualité créé par Julia Kristeva en 1969 et repris par Gérard Genette en 1982. En 2002, Bernard Debarbieux dans un ouvrage co-écrit avec Martin Vanier parle déjà de *fonction intericonique* de la carte qui « mobilise des compétences génériques, mais aussi le souvenir que l'on garde de la lecture de cartes antérieures ».
B. BEBARBIEUX, M.VANIER (dir.). *Ces territorialités qui se dessinent*. Éditions de l'Aube, Paris, 2002.
C. CHEROUX. « Le déjà-vu du 11-septembre, essai d'intericonicité » dans *Études photographiques.* n°20, juin 2007, p. 148-173.

il est également le fil rouge de l'ouvrage d'Olivier Douzou, *Autobus numéro 33*. « Tout le monde rentre, tant il est grand. Et s'il vous plaît, on ne pousse pas, tout le monde montera dans l'Autobus numéro 33[201]. » Dix personnages sont présentés tout au long du livre et permettent à l'Autobus numéro 33 de faire le tour du monde. À chacun d'entre eux, Olivier Douzou accorde deux double-pages : sur la première, une portion de carte sur laquelle circule l'autobus fait face à un gros plan sur le personnage ; sur la deuxième, une autre portion de la même carte est mise en regard d'une image plein cadre du personnage en plan large, attendant près d'un arrêt d'autobus. Quelques indicateurs graphiques et iconiques permettent de reconnaître les parties du monde traversées par l'Autobus numéro 33 : la Chine, la France, l'Italie, la Californie, New York, le Botswana, l'Espagne, l'Australie, le Brésil et l'Antarctique.

Figure 45 - O. Douzou, I. Simon, *Autobus numéro 33* (1996), p. 34-35.

Enfin, elle constitue une représentation des liens qui s'établissent entre les membres d'un même groupe social. Nous donnerons ici l'exemple de l'album *Plus tard* de Gaëtan Doremus[202]. L'entrée dans le plan de la ville qu'habite Gustave se fait dès la couverture. Au milieu d'une nébuleuse urbaine le petit garçon se réveille. Il s'agit d'une ville, plateforme multimodale, où se rejoignent voie ferrée, voie routière et voie fluviale. À l'extérieur (en bas à gauche de la couverture), on trouve l'usine Plastac qui n'est pas sans rappeler l'univers de *Mon Oncle* ou de *Trafic* de Jacques Tati. Dans les trente premières pages du livre (80% de l'ouvrage), Gustave part de chez lui et traverse la ville pour aller rejoindre son école. Sur son chemin, les habitants se réveillent et lentement la cité s'anime jusqu'à l'agitation. Le trajet effectué par Gustave est matérialisé par une ligne en pointillés qui passe entre les habitants et qui semble les mettre en relation. Qu'ont en commun toutes ces individualités que Gustave croise sur son chemin ? Elles vivent dans la même ville, elles l'habitent au sens d'une appropriation d'un espace vécu. La carte rend ainsi la ville intelligible, elle, qui sur la couverture semblait inextricable. Tous ces personnages disparates sont comme les

[201] O. DOUZOU, I. SIMON. *Autobus numéro 33*. Éditions du Rouergue, 1996, p.1.
[202] G. DOREMUS. *Plus tard*. Éditions du Rouergue, 2000.

feuilles du square des pages 28 et 29 lorsqu'elles tombent au hasard sur l'eau du bassin : elles forment le monde représenté par une sorte de mappemonde.

Figure 46 - G. Dorémus, *Plus tard* (2000) p. 28-29.

4.2.2. Vues obliques

J'entends par *vue oblique* toute représentation oblique en trois dimensions d'un espace ne passant pas par un système langagier propre. Ce type de représentation est à rapprocher de la perspective axonométrique. 27% des représentations du corpus remplissent les conditions que je viens de décrire. La vue oblique est souvent très proche de la carte ou du plan, elle propose une vision souvent plus « réaliste » et peut-être plus explicite puisqu'elle n'impose pas de code graphique élaboré.

En 1969, Andrée Clair montre les transformations des espaces urbains à travers les yeux d'une petite fille qui part habiter au quinzième étage d'une tour. Sa vision de la ville s'en trouve changée. À la page 4 de *Nicole au quinzième étage*[203], une vue oblique, dont le point de vue se trouve au-dessus de celui de la fillette, nous permet de voir Nicole qui regarde la ville du haut de la tour.

> AU QUINZIEME ETAGE !
> C'est drôle.
> On dirait que nous n'habitons plus la même ville.
> Tout est changé.[204]

Cette vision de la ville en hauteur permet à Nicole de s'en emparer. Comme on le répète au long du récit : « Elle voit tout. » Cette ville, qu'elle ne connaissait que partiellement, est devenue un tout visible, lisible et compréhensible. Depuis le quinzième étage, Nicole analyse la ville qu'elle a sous les yeux :

> Je vois tout :
> le ciel et les nuages,
> les maisons et les rues,
> les quais de la gare et les voies qui vont dans plusieurs directions,
> le vieux château tout fier sur sa colline et la campagne au loin,

[203] A. CLAIR. *Nicole au quinzième étage*. Paris : La Farandole, 1969.
[204] A. CLAIR, 1969 : 3.

> la route nationale et le chemin de fer qui passent ensemble au pied de notre tour.[205]

Cette vision analytique que lui permet la vue oblique facilite une vision synthétique et une appropriation de la ville qui n'apparaît lexicalement qu'à la toute fin de l'album par l'emploi d'un possessif :

> Elle est belle, ma ville, vue du quinzième étage ![206]

Dans l'album *Mariétou Kissaitou*[207], Clémentine Sourdais propose au lecteur une vue oblique et panoramique, sur double-page *à l'italienne*, d'un quartier de Douala au Cameroun. Placée en tout début d'album, elle nous permet de prendre possession de l'espace du récit qui va nous être offert. Après avoir apprécié du regard la globalité de l'espace, le regard du lecteur se promène dans les détails avant d'être attiré sur la page de droite par une petite fille assise en tailleur au milieu d'une cour et qui salue de la main en souriant au lecteur : c'est Mariétou.

Figure 47 - M.-F. Ebokéa, C. Sourdais, *Mariétou Kissaitou* (2008) p. 6-7

4.3. Les vues frontales

4.3.1. Vues à focale normale

Nous avons défini par *paysage* une représentation esthétique d'une étendue d'un pays. Le plus souvent cette représentation est une vue horizontale, mais pas exclusivement. Le *paysage* peut être assez proche du champ visuel humain dans un rapport hauteur/largeur ou largeur/hauteur situé entre 1,31 (format standard 4:3)[208] et 1,44 (format *folio*), c'est ce que je nommerai une *vue à focale normale* (VFN). Premier type de représentation la plus importante sur le plan numérique, la *vue à focale normale* concerne 32% des planches du corpus (972 images).

[205] A. CLAIR, 1969 : 6 et 7.
[206] A. CLAIR, 1969 : 16.
[207] M.-F. EBOKEA, C. SOURDAIS. *Mariétou Kissaitou.* Paris : Le Sorbier, 2008.
[208] Le champ visuel humain est également dans un rapport 4:3 mais dans lequel la hauteur est plus grande que la largeur. L'angle de vision horizontal humain est de 90° alors que l'angle vertical est de 130° (60° vers le haut et 70° vers le bas).

Je prendrai ici trois exemples de paysages tels qu'ils apparaissent chez François Place, Claude Ponti ou Colin Thompson. Dans *Le Fleuve Wallawa*[209], un paysage représente la ville sous la neige au lendemain du solstice d'hiver et des festivités qui unissent les habitants des deux quartiers grâce à l'embâcle du fleuve[210]. Au premier plan, on distingue une scène de joute sur le fleuve, spectacle auquel assiste un grand nombre de citadins. Un peu plus loin, quelques habitants se dispersent sur le Wallawa gelé en patinant ou en faisant de la luge. Par eux, le regard du lecteur est mené vers l'arrière-plan que constituent la ville et ses maisons à colombages puis vers la tour de l'horloge qui orne le Vieux Pont, unique pont de la ville. Pour interpréter ce paysage, il nous faut lire l'histoire. Le paysage devient alors l'illustration d'un temps qui est en train de changer. L'horloge, qui domine fièrement de toute sa hauteur la ville, annonce la domestication prochaine du temps. Fruit du génie d'un homme, maître Jacob, elle va éloigner les habitants de la ville de la « clepsydre naturelle » que fut dans « l'ancien temps », le fleuve Wallawa.

Figure 48 - F. Place, « Le Fleuve Wallawa » dans *Des Rivières Rouges au Pays des Zizotls* (2000) p. 97.

> Les heures fuyantes, les heures fluides, enfin entravées, enfin domestiquées, marchaient tout autour de leur axe. […] Au travail, au travail… les aiguilles de l'horloge, qui trottaient inlassablement, rappelaient les petits pas pressés de l'horloger au bonnet fripé. Plus personne ne voulait perdre de temps, maintenant qu'on pouvait le mesurer.[211]

Jusque-là, c'était le fleuve qui donnait son rythme à la ville, coulant dans un sens le jour, dans un autre la nuit et marquant les deux solstices d'hiver et d'été par deux mascarets. Les habitants avaient aménagé leur espace et leur temps en fonction des éléments naturels sans que ni l'homme, ni la nature ne puisse dominer l'autre. La technologie, en interférant, brise cette harmonie.

> Un cœur régulier battait dans la cité, réglant toutes les activités, comptant pour chacun le même temps. Même dans le brouillard, midi sonnait. Le fleuve, sans doute, y perdait un peu de son charme, et la cité, de sa nonchalance.[212]

[209] F. PLACE. « Le Fleuve Wallawa » dans *De la Rivière Rouge au Pays des Zizotls*. Paris : Casterman-Gallimard, 2000, p. 87 à 99.
[210] F. PLACE. *Op. cit*., p. 96.
[211] F. PLACE, *op. cit*., p. 97.
[212] F. PLACE, *op. cit*. p. 97.

Comme dans tous les paysages de l'*Atlas des géographes d'Orbae*, les tons et les couleurs sont les mêmes pour les personnages et pour le décor, comme si François Place cherchait à dépeindre cette harmonie profonde, dont j'ai parlé plus haut, et qu'il semblait vouloir faire exister entre ses personnages et leur environnement naturel ou arrangé. C'est de cette harmonie que naît toujours la culture des peuples que l'auteur crée ou recrée. Les paysages de François Place sont des paysages culturels au sens où l'entend Carl O. Sauer[213], c'est-à-dire le résultat d'une action culturelle sur un espace naturel.

D'autre part, comme tout paysage culturel, le paysage de l'embâcle du fleuve Wallawa établit une intericonicité avec d'autres paysages culturels. Le Vieux Pont dessiné par François Place n'est pas sans rappeler le pont du Rialto à Venise. Le paysage, dans sa globalité, évoque les paysages du Brabant sous la neige peints par Pieter Brueghel le Jeune vers 1565[214]. Là encore, l'intericonicité participe de la définition de paysage culturel. Le décor, ce que Sauer[215] nomme le « site », est par essence intericonique, voire archétypal : dans un paysage de rivière gelée on peut voir toutes les rivières gelées.

Comme les lieux, nos lectures construisent nos vies. Elles participent de notre paysage culturel. Aux pages 6 et 7 du *Livre disparu*[216], Colin Thompson propose un paysage intéressant sur fond de bibliothèque. Sur les étagères, s'alternent les livres et les paysages culturels auxquels leur titre renvoie. La bibliothèque s'anime, prend vie : les fenêtres sont éclairées, les cheminées fument. Les multiples escaliers ou passages entre les étagères font penser que la lecture n'est pas un acte passif, mais que bien au contraire, par son tressage intertextuel, elle forme notre être, notre conscience.

---

[213] C. O. SAUER. « The Morphology of landscape » dans *University of Calfornia Publications in Geography 2*. 2, 1925, p. 19 à 54. [Traduction de l'auteur : « Il existe une manière strictement géographique de penser la culture ; à savoir, comme l'impression des actions de l'homme sur le territoire. Nous pouvons considérer les occupants comme associés aux territoires, comme nous pouvons les considérer comme groupes associés à leur origine ou à leurs traditions. Dans le premier cas, nous pensons à la culture comme expression géographique, composée de formes qui constituent une partie de la phénoménologie géographique. »]

[214] Pieter Brueghel le Jeune, *Paysage d'hiver avec rivière gelée. Les patineurs*, 400 x 530, Huile sur bois, Musée des Beaux-Arts de Dole.

[215] C. O. SAUER, 1925. [Traduction de l'auteur : « Une forêt n'est pas seulement l'endroit où se tient une forêt ; dans sa connotation principale, le nom est l'expression qualitative de l'endroit où a grandi la forêt, ordinairement pour l'association particulière de la forêt qui est dans l'occupation du lieu. En ce sens, la localisation physique est la somme de toutes les ressources naturelles que l'homme a à sa disposition dans cet endroit. C'est en son pouvoir de les ajouter ; il peut les développer, les ignorer en partie, ou bien les soumettre à l'exploitation. »]

[216] C. THOMPSON. *Le Livre disparu*. Paris : Circonflexe, 1996.

Figure 49 - C. Thomson, *Le Livre Disparu* (1996) p. 6-7.

4.3.2. Vues panoramiques ou à focale courte

La *vue panoramique* est une représentation esthétique d'une étendue d'un pays appréhendée de manière horizontale telle que la largeur soit au moins 1,5 fois supérieure[217] à la hauteur. Cette vision dépasse ainsi le champ visuel humain. Elle représente 18% des représentations (556 occurrences).

Par la définition que j'en donne, la *vue panoramique* offre la possibilité de présenter des hyper-paysages. Elle permet d'embrasser en une fois l'étendue d'une contrée ou d'en permettre un *travelling*, si l'on me permet de rester dans le champ lexical cinématographique.

La *vue panoramique* placée au début de l'histoire du fleuve Wallawa[218] représente le Vieux Pont qui unit, le jour du solstice d'hiver, les quartiers sud et nord de la ville. Cette représentation qui s'étale sur une page et demie permet à François Place de livrer au lecteur un maximum de détails et le regard de ce dernier, qui était en premier lieu attiré par le pont, est amené à musarder un peu partout dans l'image pour en apprécier les multiples scènes, moments de récit synchroniques au récit principal. Après la carte-frontispice, débuter par une vue panoramique permet de projeter le lecteur *in medias res* à la fois temporellement mais également spatialement.

Figure 50 - F. Place, « Le Fleuve Wallawa » dans *Des Rivières Rouges au Pays des Zizotls* (2000), p. 88-89

Devine qui fait quoi ?[219] de Gerda Müller est une suite séquentielle de seize planches sur double-page en *vue panoramique,* qui retrace le parcours d'un enfant de son lit à la forêt pour aller chercher de quoi faire un mât pour son bateau. L'idée du *travelling* proposé par l'auteur est encore une fois facilitée par la représentation panoramique et le format à l'italienne de l'album. Les traces du passage de l'enfant que « l'œil-caméra » suit sont autant de marqueurs de spatialités. De sa chambre, lieu de forte territorialisation, à la forêt proche de la maison, tout porte la marque du passage de l'enfant ou des adultes du foyer. L'album ne montre d'ailleurs jamais

[217] On se situe ici dans un format 16:9.
[218] F. PLACE, *op. cit.*, p. 88-89.
[219] G. MÜLLER. *Devine qui fait quoi ? Une promenade invisible.* Paris : L'École des Loisirs, 1999.

aucun personnage mais uniquement les manifestations de la territorialisation : les murs de la maison, les vêtements et les jouets abandonnés, le beurre entamé sur la table, la clôture de la cour, l'enclos du cheval, le ruisseau et la planche pour le traverser un moment.

Figure 51 – G. Müller, *Devine qui fait quoi ? Une promenade invisible* (1999), p. 24 à 27.

4.3.3. Vues en coupe

La *vue en coupe* est une représentation écorchée, le plus souvent d'un habitat appréhendé horizontalement, et qui laisse apparaître l'intérieur de ce qui est caché à un observateur extérieur. Cette vue inhabituelle car artificielle pour un adulte est au contaire très familière à l'enfant car c'est une vue qui lui est très souvent offerte par les jouets (maisons de poupées, de Playmobils, garages automobiles, fermes, etc.). Très proche du plan dont elle tire souvent les mêmes codes langagiers, la *vue en coupe* cherche à montrer la mainmise sur un espace totalement clos et dont l'intimité est livrée au lecteur pour mieux en comprendre l'aménagement.

C'est le cas lorsqu'Annette Tison et Talus Taylor veulent représenter la nouvelle maison de Barbapapa. Chaque pièce alvéolaire de la maison est à l'image de son occupant[220]. Elle a d'ailleurs été façonnée à la forme de ce dernier comme le lecteur l'apprend à la page précédente.

Figure 52 - A. Tison et T. Taylor, *La maison de Barbapapa* (1972), p.21-22

Dans *Frigo vide*[221], c'est par une vue en coupe que commence, dès la couverture, l'histoire racontée par Gaëtan Dorémus. Il s'agit de réunir autour d'une pizza multicolore, résultat d'une mutualisation des frigos, des différents occupants d'une tour d'immeubles. Les étages empilés sont des espaces qui semblent

[220] A. TISON, T. TAYLOR. *La Maison de Barbapapa*. Paris : L'École des loisirs, 1972, p. 21 et 22.
[221] G. DOREMUS. *Frigo vide*. Paris : Seuil Jeunesse, 2009.

hermétiques. Même l'escalier de l'entrée ne mène nulle part, il est simplement là pour suggérer l'endroit où habite Andréï. On comprendra, dans la suite de l'histoire, qu'il sert cependant de lien entre les différents occupants. Un code couleur initié dès la couverture permet de mettre l'accent sur l'empilement d'espaces compartimentés qui forme notre vie moderne et que l'auteur nous engage à décloisonner, voire à émulsionner.

Figure 53 - G. Dorémus, *Frigo vide* (2009) couverture.

4.4. Les vues symboliques

J'entends par vues symboliques ou *topogramme*[222] toute représentation graphique faisant référence à un espace donné par l'agencement de couleurs, de mots clés, de symboles et d'images. Cette définition s'inspire du concept de *mind map* créé dans les années 1970 par Tony Buzan[223], un psychologue anglais qui a travaillé sur le fonctionnement de la mémoire, de l'apprentissage et du cerveau. Ce procédé graphique est relativement important (3% des représentations, 81 occurrences). Nous ne le rencontrons pourtant que chez quatre auteurs : Peter Sis, Béatrice Poncelet, Sara Fanelli et dans une certaine mesure chez François Place.

Lorsque Peter Sis évoque, par exemple, l'intimité de ses personnages, il fait toujours référence à des éléments épars que chacun d'entre eux aurait captés dans son rapport avec l'univers et le temps puis arrangés à sa convenance. Pour représenter cette intimité, Peter Sis utilise le *topogramme*. Dans *Madlenka*, chaque personnage rencontré sur son chemin par l'héroïne est originaire d'un pays lointain. Une page ou une double-page sur laquelle s'entrecroisent des éléments divers empruntés à la culture du pays d'origine évoque chacun d'eux. À l'intérieur de la boutique de Monsieur Gaston, on représente la France autour de la pâtisserie, des lieux symboliques parisiens (la tour Eiffel, l'arc de triomphe, Notre-Dame, la Concorde, la Madeleine, l'Opéra Garnier), de la littérature (le Petit Prince, les Trois Mousquetaires, le Nautilus de

[222] Le *topogramme* est un terme que l'on doit à l'historienne britannique Frances Amelia Yates qui redécouvrit en 1966 un texte anonyme latin (*Ad Herennium*) mettant en lumière l'utilisation par les orateurs anciens de l'image mentale d'un lieu connu ou inventé dans lequel ils étaient invités à placer des objets symbolisant autant d'idées qu'ils souhaitaient retenir dans leur discours.
F.A. YATES. *The Art of memory*. London: Routledge and Kegan Paul, 1966.
[223] T. BUZAN. *Use both side of your brain*. New York : Dutton, 1974.

Vingt-Mille lieues sous les mers, le Chat Botté), de personnages célèbres (Louis Blériot, Bip *alter-ego* de Marcel Marceau, Méliès, les frères Montgolfier, Jacques Tati). C'est plus à une lecture philosophique de l'espace que nous engage Peter Sis.

Figure 54 - P. Sis, *Madlenka* (2000) p. 21

Dans *Chaise et Café* de Béatrice Poncelet, une double-page représente la table du travail du grand-frère, objet de toute l'admiration du narrateur. Les livres et les statues « encombrent » l'espace. On sent l'espace habité par son occupant, il est à l'image de lui-même, son lieu, son être, il suffit à le dire. L'univers entier semble circonscrit dans l'espace intime de la chambre et de la table de travail. Cet espace intime est comme une seconde peau, espace façonné par l'être, tanière ajustable au corps et aux désirs de celui qui l'habite.

> […] Chez Béatrice Poncelet, en intérieur comme en extérieur, l'espace familier, qu'il soit clos ou ouvert, ne se limite pas à un simple décor, il constitue une image, l'enveloppe, le biotope de l'individu qui l'habite au sens plein. Les jeux convergents du texte et de l'image relèvent alors de la fonction sémiosique de la description […] dans le récit et chaque lieu, fonctionnant comme une métonymie de ses occupants, devient le théâtre d'une aventure intérieure, à l'image de l'*extime*[224] lacanien. Or ces lieux, à la fois nourris par les référents familiers de l'auteur et suffisamment neutres, génériques pour que chacun puisse s'y projeter, permettent au lecteur adulte ou enfant de se les approprier, d'en faire leur espace familier.[225]

Figure 55 - B. Poncelet, *Chaise et café* (2000) p.6-7

*
**
*

Le graphique qui suit permet de faire une synthèse des différentes représentations spatiales que l'on peut trouver dans le corpus et de les relier avec une intentionnalité spatiale propre à chaque auteur ou chaque album. Ainsi pourrait-on

[224] L'extime est un mot avancé par Jacques Lacan dans son séminaire XVI du 26 mars 1969. Il est repris par Serge Tisseron en 2001 dans son ouvrage *L'intimité surexposée* (Ramsay), qu'il définit ainsi : *« Je propose d'appeler extimité le mouvement qui pousse chacun à mettre en avant une partie de sa vie intime, autant physqiue que psychique. Ce mouvement est longtemps passé inaperçu bien qu'il soit essentiel à l'être humain. Il consiste dans le désir de communiquer sur son monde intérieur.* […] *Si les gens veulent extérioriser certains éléments de leur vie, c'est pour mieux se les approprier en les intériorisant sur un autre mode grâce aux échanges qu'ils suscitent avec leurs proches.* »

[225] S. DARDAILLON, *op. cit.*, p. 115.

rapidement dire que les vues zénithales sont employées pour mettre à plat les relations que les personnages ont avec leur histoire, avec les autres membres du groupe social auquel ils appartiennent ou avec les autres groupes sociaux qu'ils peuvent être amenés à rencontrer. Les vues frontales décrivent généralement les lieux, les décors qui entourent les personnages, des plus personnels aux plus publics. Enfin, les vues symboliques sont réservées à l'extime et à la mise à plat des entités culturelles qui composent l'être du personnage.

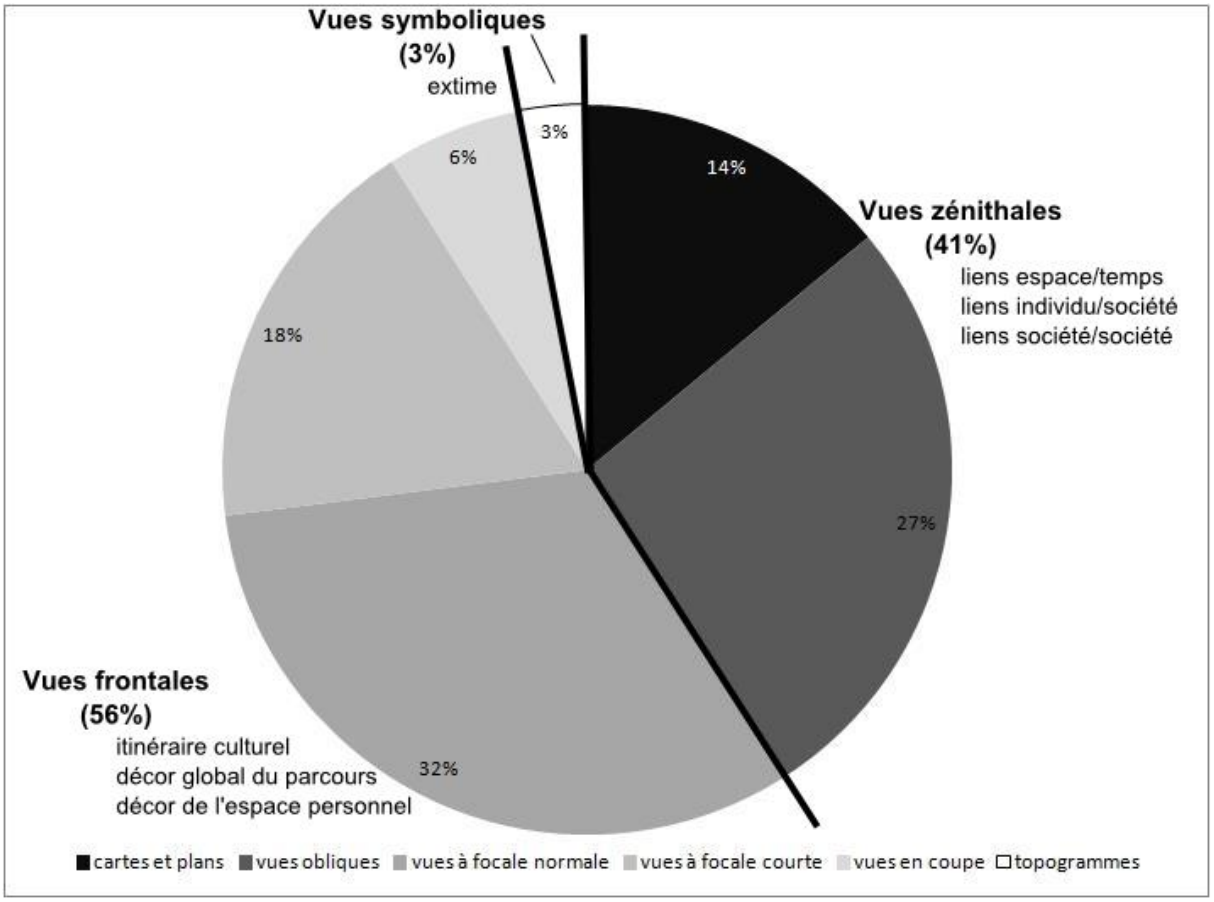


Figure 56 – Vues et intentionnalités spatiales dans les albums du corpus

5. Des images des sociétés à travers les albums pour enfants

Les images d'espaces constituent un des éléments des albums du corpus. Mais l'objet-livre, lui-même, par sa forme, sa taille, sa sérialité donne également une image des sociétés qui l'ont produit. Existe-t-il, par exemple, une taille ou un format privilégiés pour rendre compte des espaces en général, ou d'un type d'espace en particulier ? Puis-je envisager une évolution dans le temps des représentations spatiales à travers la production d'albums entre 1919 et nos jours ? Existe-t-il un profil particulier d'éditeur s'intéressant aux espaces comme il existerait, sans doute, un profil d'auteur ou d'illustrateur ?

C'est aux réponses à ces diverses questions que je souhaite maintenant consacrer ce chapitre qui clôturera la présentation globale de mon objet d'étude. J'ai ainsi articulé mes réponses autour de trois axes : le temps, l'espace et les sociétés. Tout d'abord, je me livrerai à une rapide étude diachronique des albums qui constituent mon corpus afin de contextualiser l'intérêt pour les espaces dans la production globale des albums. Ensuite, je m'intéresserai à l'espace offert par l'album même à travers sa taille ou son format. Enfin, j'irai chercher du côté des éditeurs, des auteurs et illustrateurs s'il existe une ligne générale me permettant d'arriver à dégager un ou plusieurs profils « d'amateurs d'espaces ».

5.1. De l'espace et du temps

Appréhender les changements de perception et de représentation d'un même espace à différents moments de l'histoire contemporaine, c'est-à-dire entre 1919 et 2012, constitue un angle d'observation séduisant. Comme j'ai déjà pu le préciser précédemment, si l'essentiel des ouvrages sélectionnés est paru après 1945, onze ouvrages ont été publiés pour la première fois entre 1919 et 1942. Il s'agit de *Macao et Cosmage ou l'expérience du bonheur* (1919), de *L'Histoire de Babar le petit éléphant* (1931), du *Voyage de Babar* (1932), du *Roi Babar* (1933), de *Froux le Lièvre* (1935), de *La Ferme du Père Castor* (1937), des *Panoramas du fleuve, de la montagne et de la*

côte (1936, 1937, 1938), de *Paul Petitgris et sa machine à vapeur*[226] (1939) et de *La Petite Maison*[227] (1942).

5.1.1. Globalement, un intérêt constant pour l'espace

Dans cette étude diachronique de mon corpus, je me suis appuyé sur la date de la parution originale dans la langue originale. En comparant la production d'albums depuis 1974 (figure 16) à la représentation diachronique de mon corpus (figure 58), on peut s'apercevoir que l'allure générale des deux graphiques est très proche. L'intérêt porté à la représentation d'espaces dans les albums pour enfants ne semble pas être une lubie ponctuelle dans l'ensemble de l'édition française mais bien au contraire un phénomène somme toute assez banal.

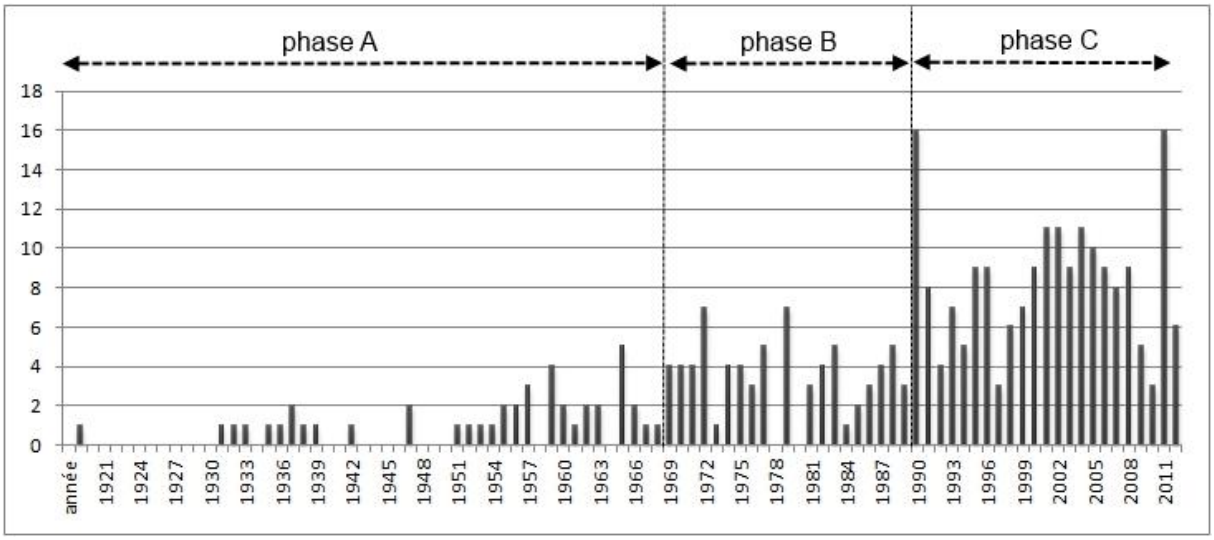


Figure 57 - Représentation diachronique du corpus

À partir des deux graphiques, je peux cependant distinguer trois phases successives : avant les années 70 (phase A), les années 70-90 (phase B) et les années 2000 (phase C). Dans la première période, la production d'albums pour enfants est encore faible et les quelques exemplaires de mon corpus d'avant 1950 constituent de véritables *hapax* dans l'édition. À partir de 1950, les exemples sont plus nombreux et appartiennent le plus souvent à des séries (*cf.* paragraphe 5.3.2). Les années post Mai-

[226] La première édition française de ce livre de l'auteure américaine Virginia Lee Burton date de 2011 aux éditions Circonflexe.
[227] La première édition française de ce livre de l'auteure américaine Virginia Lee Burton date de 1971 aux éditions G.P.

68 voient l'effervescence de l'album pour enfants. Ces derniers ne sont plus considérés comme un support éducatif mais davantage comme une fenêtre ouverte sur le monde. Le premier pic d'intérêt pour les thèmes géographiques est à placer à la fin de cette période, entre la fin des années 80 et le début des années 90. Je crois qu'il est possible de mettre en relation cet intérêt avec l'émergence d'une série de petits éditeurs indépendants comme Les éditions du Rouergue (1993), Didier Jeunesse (1993) et Pastel (1988), Circonflexe et Kaléidoscope (1989), Memo (1993), Actes Sud Junior (1995) ou Rue du Monde (1996) qui se lancent dans des thèmes peu abordés par les grandes maisons d'édition jusque là. Cécile Boulaire voit dans cette période, comme dans les années qui suivent, un « bouleversement esthétique et narratif essentiel » :

> À mes yeux, la décennie 1990 connaît un bouleversement esthétique et narratif essentiel, que j'interprète comme le passage d'un certain classicisme à une phase de créativité plus baroque – c'est-à-dire à la fois foisonnante et plus consciente d'elle-même. […] Il me semble que, paradoxalement, on assiste à la fois à une redécouverte de la dimension patrimoniale de l'album et à une plongée audacieuse dans l'inconnu de la créativité contemporaine[228].

Dans ces années-là, les séries se multiplient avec l'apparition de nouveaux personnages récurrents comme T'Choupi de Thierry Courtin, Coralie et les Lapinos de Pierre Couronne. On voit notamment la reprise de personnages comme celui de Bécassine, emprunté à la bande dessinée de Pinchon et Caumery et adapté à l'album par Viviane Cohen en 1995. Cette période correspond également à l'émergence, en France, d'auteurs pour qui la dimension spatiale et la spatialité occupent une place importante dans le travail. Je veux parler de Claude Ponti, de Colin Thompson mais également de Peter Sis.

Le second pic d'intérêt pour l'espace est contemporain du troisième et dernier palier, celui des années 2000. La décennie 2000-2012 compte 117 albums sélectionnés (soit 37,5% du corpus total) pour lesquels l'espace est une thématique importante. Là encore, je peux imputer cette recrudescence d'une part à l'augmentation générale de la production qui double entre 1998 et 2004, dopée par l'effet « Harry Potter[229] », et

[228] C. BOULAIRE. « La Décennie 1990 » dans *La Revue des livres pour enfants*. n°270, avril 2013, p.85.

[229] Le premier tome de la série, paru en 1998 chez Gallimard, est passé presqu'inaperçu. C'est avec la sortie du troisième opus que les ventes ont décollé, entraînant dans leur sillage l'augmentation générale de la production de littérature jeunesse. « Aux dires des directeurs d'école, » faisait remarquer Christine Pagnoulle, « Harry Potter a contribué à rendre le goût de la lecture aux enfants qui s'en étaient détournés ».

d'autre part à la multiplication du nombre de petits éditeurs (Sarbacane en 2003, Notari, Michel-Lagarde en 2006, Hélium en 2008, Nobi-Nobi en 2010, et Le Genévrier en 2011). Entre 2000 et 2012, je compte 48 maisons d'éditions concernées par ma sélection contre 28 entre 1985 et 1995.

5.1.2. Dans le détail, une domination de la ville

Si l'on s'intéresse maintenant à l'évolution du traitement des grandes thématiques propres à mon champ d'étude, à savoir, les espaces évoqués dans ces albums (l'espace domestique, la campagne, la ville, le littoral et la montagne), on constate des évolutions notoires.

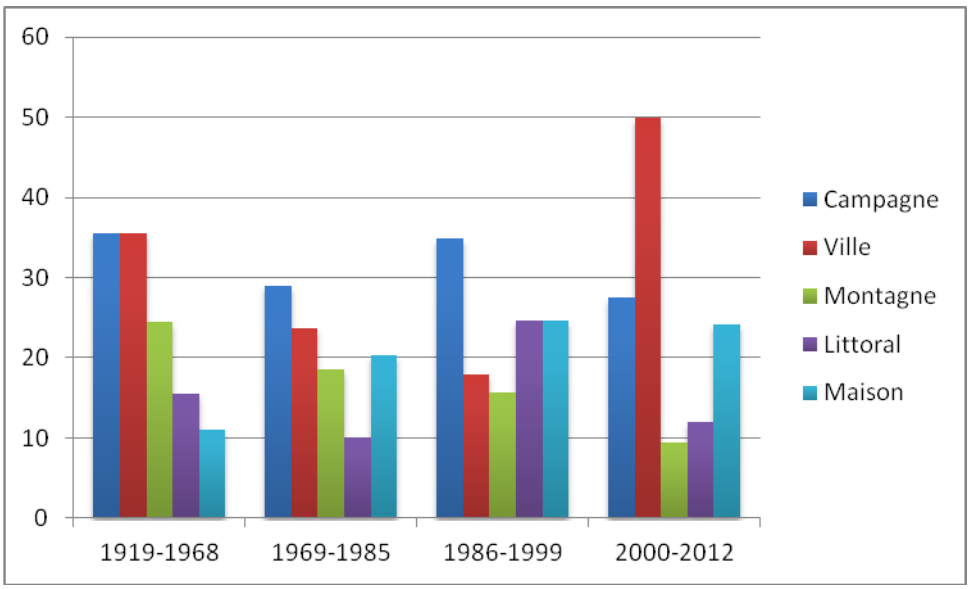


Figure 58 - Évolution de la représentation des différents thèmes spatiaux (campagne, ville, moantagne, littoral, espace domestique) dans les albums entre 1919 et 2012.

Si dans la première période, la ville et la campagne sont deux thèmes majoritairement abordés par les albums, et à parts égales (35,5% des récits), il en est tout à fait autrement aujourd'hui. La campagne demeure un thème à peu près toujours aussi présent dans le temps avec un taux de représentation situé entre 27,5% et 38,9%. En revanche la ville, après avoir subi un lourd déclin sur les trois premières périodes, passant de 35,5% à 17,9%, est aujourd'hui un thème dominant des albums traitant d'espace, puisqu'il est présent dans la moitié des ouvrages du corpus parus entre 2000

C. PAGNOULLE. « Harry Potter, symbole du dynamisme de la littérature jeunesse ». Propos recueillis par P. Janssens sur le site *Le 15ème jour du mois*, mensuel de l'Université de Liège, juin 2011. Consulté le 21 janvier 2014 :
URL : http://le15ejour.ulg.ac.be/jcms/prod_30702/fr/harry-potter-symbole-du-dynamisme-de-la-litterature-jeunesse

et 2012. Cette évolution, touchant de près à l'image de la ville, trouve son explication dans l'*urbaphobie* de la grande édition des années 1970-1980. J'ai déjà eu l'occasion d'y faire allusion au chapitre 2. Je développerai davantage ce constat, et ce de manière qualitative, dans une troisième partie.

Alors que la part des espaces montagnards représentés dans les albums est en diminution constante depuis les années 1960, celle du littoral varie suivant les différents paliers. Comme je le verrai dans une troisième partie, ces deux espaces sont pratiquement toujours liés au tourisme dans les albums. Ce ne sont plus des espaces « réservés » ; ils sont aujourd'hui partagés par tous. Je pourrais probablement imputer le désintérêt des auteurs pour la montagne au fait que cet espace aurait sans doute perdu de son côté mystérieux et inconnu. Les images de montagne sont régulièrement reprises et diffusées par un grand nombre de médias populaires (magazines, télévision, internet).

Les représentations de la maison, quant à elles, sont en augmentation lente mais régulière. L'espace domestique occupe près d'un quart des albums actuels. Il était présent dans seulement 11% d'entre eux entre 1919 et 1968. Les années 70 semblent correspondre à un engouement prononcé pour cet espace familial, intime. Les représentations passent alors de 11% à 20,3%. C'est dans ces années que la construction immobilière se développe, que de grands chantiers visent à lutter contre la crise du logement. Comme nous avons pu le voir au chapitre 2, l'accent est alors mis sur un confort pour tous. L'équipement des foyers n'a cessé alors de présenter un intérêt grandissant[230] pour les ménages de tout horizon social. C'est cet engouement qui se lit dans les albums.

Une autre explication est sans doute également à chercher dans l'évolution de la segmentation des albums du corpus (*cf.* figure 64). En effet, on constate que la part des ouvrages consacrés plus spécialement aux très jeunes enfants (Petite Enfance, à partir de 5 ans) explose lors de la phase B pour se stabiliser en phase C, passant de 25% à près de 60%. La prise de conscience par les éditeurs de la spécificité de ce très jeune

[230] On pourra se référer ici à une étude de 2007 menée par l'INSEE sur l'équipement des foyers. http://www.insee.fr/fr/themes/document.asp?ref_id=15207&page=dossier/dossier22/dossier22_chp3p4.htm

public, en plein éveil cognitif, a orienté la production les concernant sur des histoires se déroulant dans des espaces proches comme l'espace domestique. La production actuelle s'ouvrir de plus en plus sur ce qui peut apparaître comme un nouveau segment pour les albums de jeunesse, les pré-adolescents (9 ans et plus).

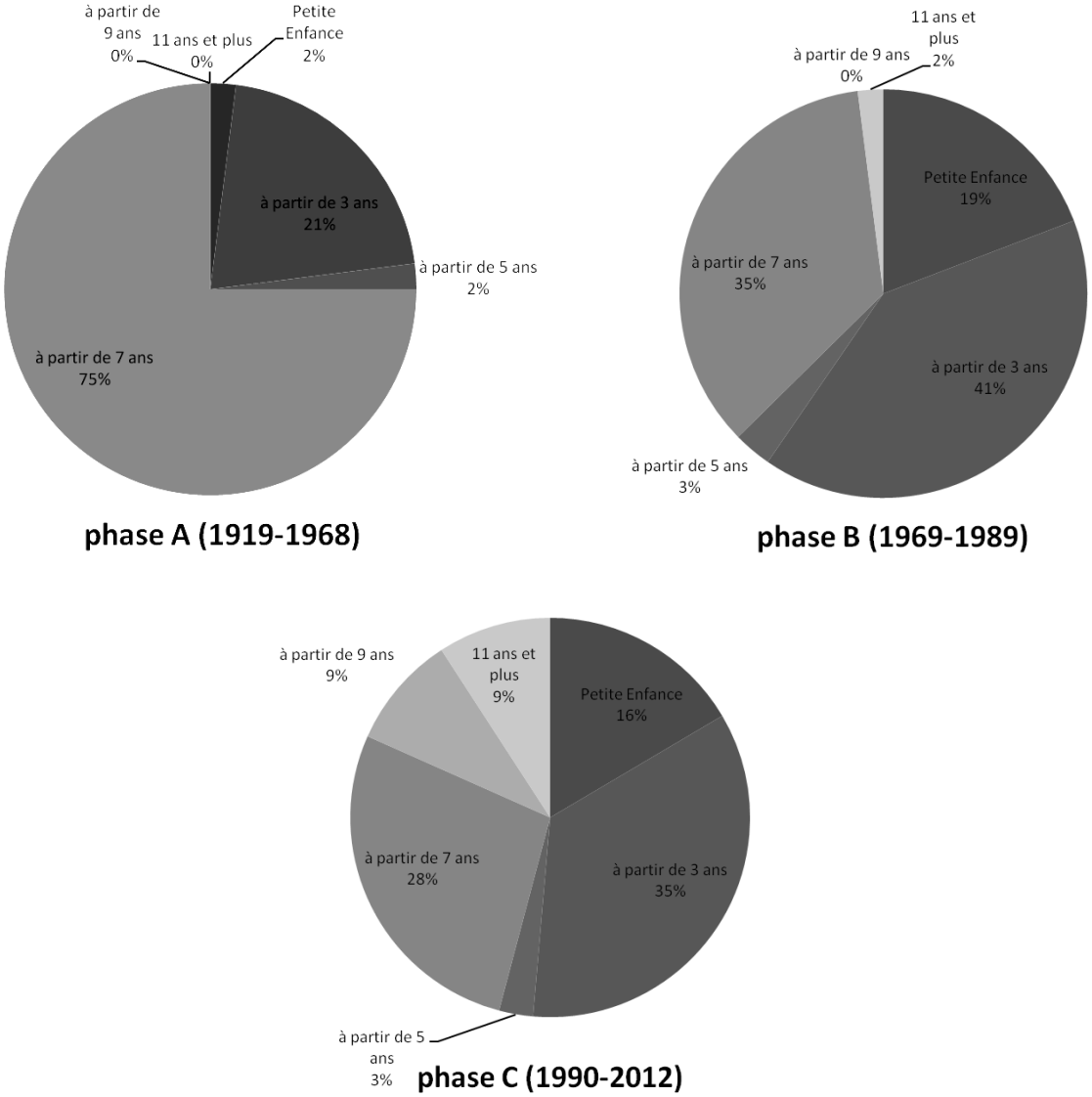


Figure 59 – Répartition des ouvrages du corpus par segmentations et par phases

5.2. De l'espace mis en espace

Happé dès la couverture, rapidement immergé dans les planches, le lecteur est appelé à partager l'expérience spatiale du héros. C'est en particulier par les images et leur grande variété que pourrait s'opérer ce que j'appellerai une « territorialisation par procuration » entre le héros et le lecteur. Cette opération mentale sur laquelle je reviendrai dans une quatrième et dernière partie, est liée, selon moi, à l'espace même de l'album et à la façon dont les auteurs, les illustrateurs mettent en pages leur création. Je vois ici deux axes qu'il me faudra prendre en compte dans l'analyse ultérieure des ouvrages de mon corpus : d'une part le rapport texte/image et d'autre part le rapport taille/format.

5.2.1. Du texte, de l'image et un support

En se livrant à une observation comptable du ratio images par pages, on se rend compte très vite que, comme le sous-entend d'ailleurs la « définition » même de l'album iconotextuel, en moyenne 95% des pages des ouvrages sont des planches entièrement dédiées aux images. La part consacrée au texte se trouve donc être très largement minoritaire.

Deux ouvrages sont cependant à sortir du lot dans la mesure où leur ratio planches par pages est inférieur à 50% : il s'agit de la trilogie de François Place, *Atlas des géographes d'Orbae,* et du petit ouvrage de Benoît Jacques, *Scandale au château suisse*. Si, dans ces deux ouvrages, ce n'est pas par le ratio que se fait l'immersion dans l'univers des héros, c'est que les auteurs ont choisi un autre vecteur. L'espace offert par l'objet-livre est alors non plus à considérer page par page mais dans son intégralité.

$

Figure 60 – F. Place, *Du Pays de Jade aux îles Quinookta* (1998) sommaire.

Pour élaborer son univers fictif, François Place en construit d'abord les limites. Ainsi chacun des trois livres s'ouvre par la présentation simultanée sur la double-page des pays, montagnes, royaumes et îles qu'il évoque. Chaque pays y est présenté par *sa lettrine,* son nom et quelques jalons narratifs. La lecture attentive des trois

composantes permet alors au lecteur de commencer à rêver, d'ouvrir un « horizon d'attente[231] ». Chaque récit, ensuite, se présente d'une manière régulière et normée. Il s'ouvre sur une page-titre constituée systématiquement d'une lettrine cartographique, du nom du pays et d'un avertissement au lecteur. Suit un *incipit* qui laisse, dans la perspective de l'album, une large part à l'image puisque le texte, lancé par la représentation isolée d'un élément repère, se lit en écho avec le grand panoramique qui l'accompagne et dans lequel le lecteur va s'aventurer et retrouver en espace les éléments mis en scène par les mots. Le récit se clôt, après une alternance régulière du texte et de l'image, sur une double-page de croquis légendés, sorte d'imagier du monde qui se ferme, reprenant des éléments présents dans le récit ou le complétant. Ces trois éléments d'ouverture et de clôture qui rythment les trois albums constituent un système facilitateur et incitateur que François Place nomme lui-même des « attrape-lecteurs »[232].

Dans *Scandale au château suisse*, Benoît Jacques travaille dans un format très intime qui lui permet de parodier les petits livres du XVIII^{e} siècle, époque à laquelle on pourrait d'ailleurs situer le récit de l'ouvrage. Le voyage dans le temps et dans l'espace est d'abord produit par le travail éditorial. Le petit ouvrage est un cahier d'estampes au graphisme inspiré de l'art brut. Les jeux phoniques construits sur des allitérations en « *s* » et en « *ch* » débutent dès la couverture et le titre. Ils sont repris, en guise d'exercice préparatoire, sur le rabat de la jaquette.

> En guise d'exercice et de mise en bouche, chuchotez ceci six fois sans chuinter :
> *Si Charles prend la mouche,*
> *Serge se fait sonner les cloches.*

La page de titre fait apparaître dans son sous-titre, « *Sorte de satire sociale assortie de sa suite d'estampes ciselées en taille-douce* », le subtil mélange d'un plat « Grand Siècle » et d'un pamphlet libertin. L'auteur a travesti son propre nom en « Benedetto Giacomo » et une discrète mention, placée dans le colophon qui fait face à la page de titre, indique que l'ouvrage a été « publié il y a longtemps sous le titre

[231] H.R. JAUSS. *Pour une esthétique de la réception*. Paris : Tell Gallimard, 1978, p. 55.
[232] F. PLACE. « Si loin, si proche… Voyages imaginaires en littérature de jeunesse et alentour » dans *Dans l'atelier de l'Atlas. Genèse et création de l'*Atlas des géographes d'Orbae. Journées d'étude Bibliothèque de Valenciennes, mai 2007, pp.47-58.

original : "*Scandalo al castello svizzero*" ». Ainsi, c'est par la mise en scène générale de l'ouvrage que le lecteur est transporté dans l'univers de l'auteur et de ses personnages. Alors qu'une lecture rapide pourrait faire prendre le travail de Benoît Jacques pour une suite de pages alternant texte sur la page de gauche et dessins à l'encre et à la plume sur la « belle page », c'est justement cette mise en scène qui inscrit *Scandale au château suisse* dans le domaine des albums et non dans celui du livre illustré.

$

Figure 61 – B. Jacques, *Scandale au château suisse* (2004), jaquette.

5.2.2. L'album « à la française » de taille moyenne

Le format parait important pour entrer dans l'espace même de l'album. J'ai donc distingué la taille des albums du rapport hauteur/largeur et sens de lecture. Ainsi je peux, d'emblée, dégager trois types de tailles : le « petit format[233] » dont les dimensions n'excèdent pas 21 cm en hauteur ou en largeur, le « grand format » dont l'une des dimensions excède 30 cm et le « moyen format » qui se situe donc entre les deux.

La taille la plus représentée est ainsi le « moyen format », à 67% (209 albums sur 312), viennent ensuite, à part égale, le « petit format » et le « grand format » (avec respectivement 15 et 18% des albums). Voilà bien un résultat tout à la fois peu surprenant et inattendu. Peu surprenant, dans la mesure où la grande majorité des albums pour enfants ont des dimensions moyennes jouant entre 24 et 27 cm pour des raisons de rapport confort de lecture/prix de revient ; inattendu, car l'évocation et la représentation d'espaces appelleraient davantage des dimensions plus imposantes afin de faciliter l'immersion. Dans l'*Atlas des géographes d'Orbae*, que j'ai classé dans les «moyens formats » (200 x 260), les paysages constituent près de la moitié des planches (104 sur les 217 totales). François Place a préféré jouer davantage sur les largeurs que proposait le format « à l'italienne ». Certains paysages dépassent le cadre

[233] « Petit format », « grand « et « moyen » format sont des expressions couramment utilisées pour parler de la taille. Souhaitant distinguer la dimension des albums (taille) et l'orientation des pages (format), j'utiliserai donc ces expressions en les accompagnant de guillemets.

d'une seule page et débordent sur la page d'en-face, se transformant en ce que j'ai nommé précédemment des *vues panoramiques*.

Si l'on s'arrête maintenant sur les rapports hauteur/largeur, nous pouvons repérer quatre catégories d'albums. On trouve des ouvrages dont la hauteur est nettement supérieure à la largeur, on parle d'un format « à la française » ; d'autres dont la hauteur est très nettement inférieure à la largeur, il s'agit du format « à l'italienne » ; d'autres encore ont un format carré ou s'en rapprochant et enfin un dernier format, le *leporello*, dont les pages sont pliées en accordéon et peuvent se feuilleter ou se déployer sur une très grande largeur (plus de quatre mètres pour les Lavater). Les possibilités sont donc multiples et semblent être déclinées à l'envi par les illustrateurs. Si le format « à la française » se détache très nettement de l'ensemble (64% et 199 albums), le format carré représente 19% des albums.

En résumé, si l'on devait dessiner le portrait de l'album-type de mon corpus pour représenter des espaces et des spatialités ce serait celui d'un objet de taille moyenne (24 x 21 cm), au format « à la française », utilisant pleinement la double page en mode « paysage ».

5.3. De l'espace des sociétés

Le monde de l'édition pour la jeunesse est aujourd'hui une nébuleuse constituée d'un grand nombre de maisons d'édition, qui par le fait des rachats, fusions et autres opérations financières s'en viennent à former des constellations de moins en moins nombreuses et de plus en plus vastes. Derrière la constitution de ces empires éditoriaux existe-t-il, comme j'ai pu le suggérer dans le chapitre 2, une ligne éditoriale qui aurait tendance à s'imposer aux auteurs et aux illustrateurs ? Le plus souvent, c'est à ces grandes maisons d'édition que l'on doit l'existence de séries avec des personnages récurrents traversant des espaces, souvent les mêmes pour tous. L'usage de la série représente-t-il pour ces groupes de presse un moyen de formater un agir spatial ?

Des éléments de réponses à ces questions pourront être apportés au fil de ce travail mais j'aimerais avant tout ici dresser un tableau de l'édition et des auteurs dont les productions constituent mon corpus.

5.3.1. Les éditeurs

Mon corpus est constitué d'une sélection de 312 albums produits par 72 maisons d'édition francophones. Par le jeu des fusions et des filiales, neuf groupes se partagent 59% de ces albums. Parmi ces grandes maisons d'édition, le groupe Hachette est dominant avec 16% des albums du corpus, englobant des éditeurs aussi divers que Hachette Jeunesse, pour parler d'une multinationale, ou de Grasset Jeunesse, Gautier-Languereau, Didier Jeunesse, pour parler de maisons plus petites aux politiques souvent très proches de celles des éditeurs indépendants.

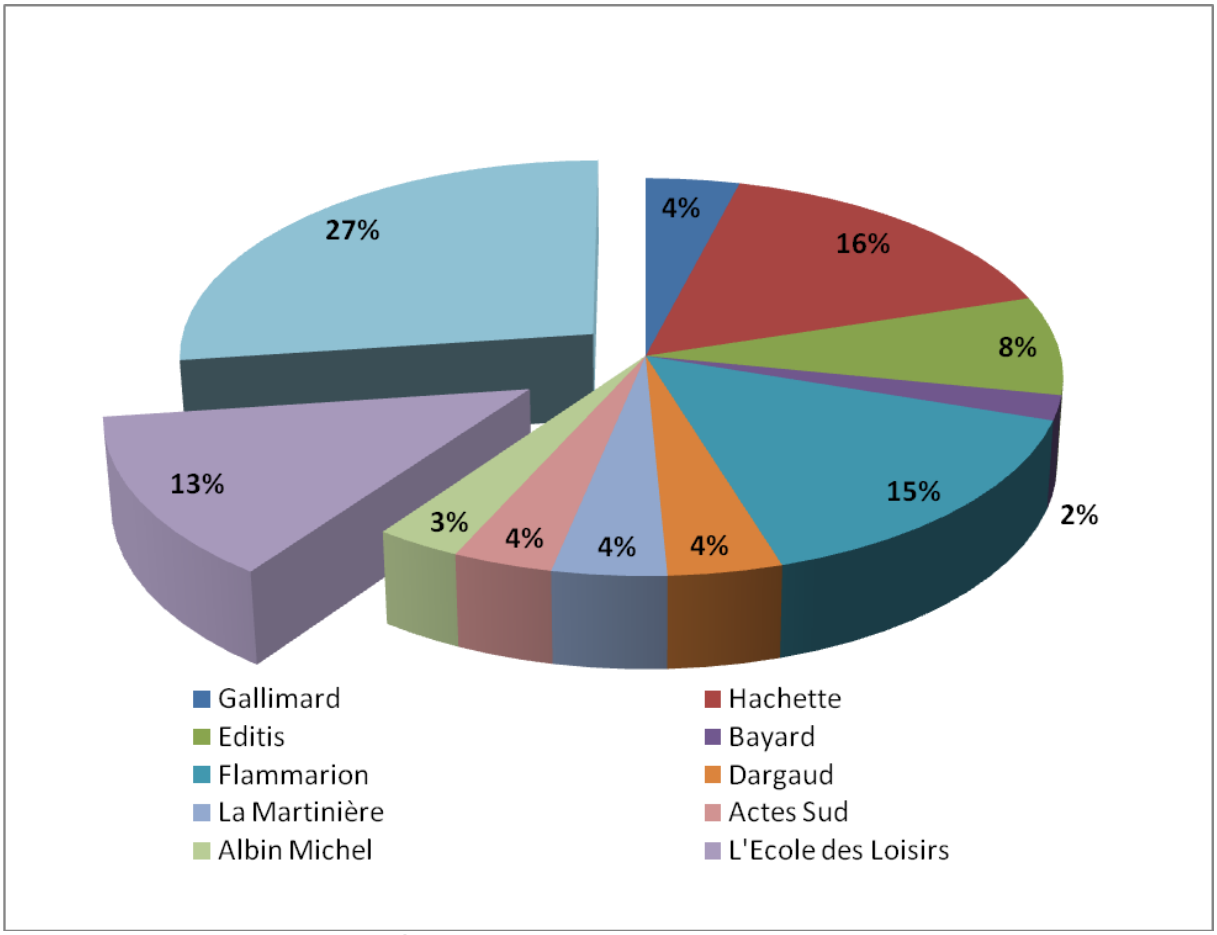


Figure 62 – Répartition des albums du corpus selon les Maisons d'édition

L'édition indépendante se partage, quant à elle, les 41% restants du corpus. Elle est elle-même constituée d'une quarantaine de maisons d'édition dont la plus importante, en nombre d'occurrences, est l'École des Loisirs (13% du corpus). Si l'on ne tient pas compte des regroupements financiers, c'est la maison d'édition qui semble être la plus touchée par ma sélection d'albums. Comme j'ai déjà pu le voir, cette maison, fondée en 1965 par Jean Fabre, Jean Delas et Arthur Hubschmidt, s'est bâtie

sur un principe d'ouverture les enfants au monde qui les entoure en leur proposant des livres moins normatifs que ce que proposait la littérature jeunesse d'alors.

> Le concept de l'École des loisirs vit avec une grande stabilité. Depuis les années 80, la politique éditoriale n'a pas varié. Elle consiste à laisser la parole aux auteurs, à leur laisser la possibilité d'exprimer ce qu'ils ont au fond d'eux-mêmes et non pas à leur imposer ou réclamer ou susciter telle ou telle mise en forme d'une mode. […] À l'Ecole des Loisirs, les auteurs nous choisissent autant que nous les choisissons. Nous recevons comme tous les éditeurs beaucoup de manuscrits mais cette forme de pas en avant vers l'éditeur est aussi important que celui que nous faisons, nous, vers l'auteur. Une partie du chemin se fait donc en commun et fait que la rencontre aboutit à quelque chose de réussi. Nous pensons que nous ne sommes là que pour susciter la création et c'est aux créateurs de nous apporter leur nouveauté, leur sang neuf, leur façon différente de voir les choses, et ceci pour l'illustration comme pour le roman.[234]

Dans ces propos tenus par Jean-Louis Fabre, directeur général de l'École des Loisirs, en 2008, on sent tout de suite la liberté de ton et le travail collaboratif entre l'éditeur, l'auteur et l'illustrateur. La « tribune » offerte par les maisons d'éditions aujourd'hui semble encore une règle qui a du mal à s'imposer aux petites comme aux grandes maisons. Cette liberté du sujet, de son traitement, n'exclut pas, et je le verrai plus loin, pour quelques exemples, un discours qui est parfois normatif mais qui est très souvent indépendant du seul éditeur, et davantage lié aux valeurs et aux principes de la société même.

5.3.2. Les séries

Parmi toutes les productions du corpus, je peux distinguer 85 albums (27% du corpus) appartenant à 30 séries différentes. J'entends ici par « série » le développement d'un format d'album qui décline à l'envi les aventures d'un personnage récurrent qui donne d'ailleurs très souvent son nom à la série. Je distinguerai parmi ces séries du corpus deux types : celui que je nommerai *gyrovague*, dont le concept est de placer le personnage éponyme dans différents espaces ou lieux et celui du type *robinsonnade* qui multiplie les aventures du ou le plus souvent des personnages éponymes dans un seul et même espace.

[234] « Entretien avec Jean-Louis Fabre, directeur de l'École des Loisirs », propos recueillis par Paul Dupouey sur le site *Ricochet-Jeunes.org*, 2008. Consulté le 22 janvier 2014.
http://www.ricochet-jeunes.org/magazine-propos/article/35-entretien-avec-jean-louis-fabre-directeur-ge

a- Les séries « gyrovagues »

Je range sous l'appellation « séries gyrovagues », les aventures de *Caroline et ses amis* de Pierre Probst chez Hachette (créée en 1953), celles de Martine de Gilbert Delahaye et Marcel Marlier chez Casterman (en 1954), celles de Jean-Lou et Sophie du même Marcel Marlier chez Casterman (en 1965), celles de Daniel et Valérie de Noëlle Kesmarly chez Nathan (en 1969), celles de Pénélope d'Anne Gutman chez Gallimard (en 2003), de Sally de Stephen Huneck chez Gautier-Languereau (en 2006), de Zoé et Théo de Catherine Metzmeyer chez Casterman (en 2001), de Didier d'Alain Grée chez Casterman (en 1965), d'Éloïse de Kay Thompson chez Gallimard (en 1958), de Mimi la souris de Lucy Cousins chez Albin-Michel (en 1990), de Jil et Jacinthe de Jacqueline Held chez l'éditeur catholique Sénevré (en 1970), de Juliette de Doris Lauer chez Lito (en 1993), de Kiki de Grégoire Solotareff à l'École des Loisirs (en 1988), de la famille Nouricé aux édition SAEP, de la famille Oukilé de Béatrice Veillon chez Bayard (en 2004), des Lapinos de Pierre Couronne au Cerf-Volant (en 2000), de T'Choupi de Thierry Courtin chez Nathan (en 1997), de Raoul de Béatrice Giffo au Seuil Jeunesse (en 1994) ou encore de Clémentine de Cristina Lastrego chez Gründ (en 1990). Tous ces personnages passent au moins une de leurs plus ou moins nombreuses aventures à la ferme, à la montagne, à la mer ou en ville. Répertoriées dans des collections d'éveil et s'adressant à des enfants de 3 à 10 ans, ces séries sont clairement éducatives, voire pédagogiques. Je relèverai le cas des personnages de Daniel et Valérie, chez l'éditeur scolaire Nathan, qui en marge de ces albums étaient les personnages récurrents des méthodes de lecture de la classe préparatoire et des classes élémentaires, dans les années 1970. Les enfants apprenaient alors à lire en classe avec Daniel et Valérie, puis parfaisaient leur apprentissage seuls en découvrant les aventures des deux enfants dans des albums produits pour eux. Ces albums fonctionnent alors comme de grands imagiers qui permettent de placer le lecteur dans des espaces constitutifs de son environnement et de se familiariser avec le lexique qui s'y rapporte.

La découverte du milieu, qui est toujours étranger pour le héros, est également l'occasion d'amener le jeune lecteur à appréhender des manières d'habiter différentes. Les auteurs jouent avec un certain *dépaysement*….

b- Les séries « robinsonnades »

Certaines des séries du corpus reprennent une thématique qui a à voir avec ce que l'on peut appeler une *robinsonnade*. Même si l'on ne trouve pas dans ces récits tous les aspects analysés par Francis et Danièle Marcoin, les histoires sont assez semblables. Une micro-société d'individus (des Minuscules ou des animaux) se retrouve isolée de son milieu d'origine et improvise les moyens de sa survie dans un univers qui lui est d'abord hostile.

La série des douze albums de la Famille Souris de Kazuo Iwamura à l'École des Loisirs, celle des trois albums de *Madlenka* de Peter Sis chez Grasset Jeunesse, ou celle des Turlupins de Gerda Müller et d'Anne-Marie Chapouton ne proposent pas la découverte des différents espaces évoqués plus haut à proprement parler. Il s'agirait davantage de faire découvrir au lecteur les territoires dans lesquels les personnages vivent.

Madlenka, dans les trois albums[235] qui lui sont consacrés, construit son existence par les relations qu'elle établit avec les divers habitants de son bloc à l'occasion d'un événement particulier de sa vie (la perte d'une dent, le désir d'un chien de compagnie, l'envie de participer à un événement mondial comme une coupe du monde de foot-ball). Chaque commerçant, animal, objet qu'elle rencontre vient d'un pays très lointain et lui fait partager sa culture. Les vues obliques, les plans, les cartes et les topogrammes, participent de ce que nous avons déjà parlé la *déterritorialisation* du personnage. Le quartier de Madlenka peut être territorialisé : Anthony Oliver Scott[236] le situe à l'est de SoHo et au nord de Chinatown à New York. Le quartier est lui-même bien circonscrit : c'est un bloc quasi cubique. Cependant, les frontières semblent avoir disparu. Le cosmopolitisme du quartier renvoie à la liberté du monde extérieur qui semble chère à Peter Sis.

[235] *Madlenka*, 2000; *Le Chien de Madlenka*, 2002; *Madlenka Star de foot*, 2012.
[236] A. O. SCOTT. "Children's Books: In the Universe, on a Planet, on a Block" dans *The New York Times*. 19 novembre 2000.

5.3.3. Les auteurs

Pour terminer la présentation de ce corpus, j'aborderai ici les auteurs et les illustrateurs des albums sélectionnés. Ces derniers sont donc les réalisations de 175 auteurs et de 171 illustrateurs différents. 111 d'entre eux sont à la fois auteur et illustrateur de leurs productions. 57% des auteurs et 55% des illustrateurs sont français. Si le continent européen est majoritairement représenté, avec 81% des illustrateurs et des auteurs, le travail des traducteurs et des éditeurs permet également d'avoir accès à certains ouvrages des autres continents du globe.

Muni d'un panel assez élargi à la production mondiale, je pourrais tenter des comparaisons entre des spatialités européennes, africaines et asiatiques. Je peux, par exemple, envisager de comparer différents habiter urbains à travers la perception de la ville que peuvent en avoir des auteurs américains comme Simon Prescott ou Virginia Lee Burton dans *Le Rat des champs dans la grande ville* ou *La Petite maison* et celle que peuvent en avoir des auteurs français comme Joëlle Jolivet dans *Rapido dans la ville* ou polonais comme Aleczandra et Daniel Mitzielinski dans *Mamoko, 50 histoires dans la ville*.

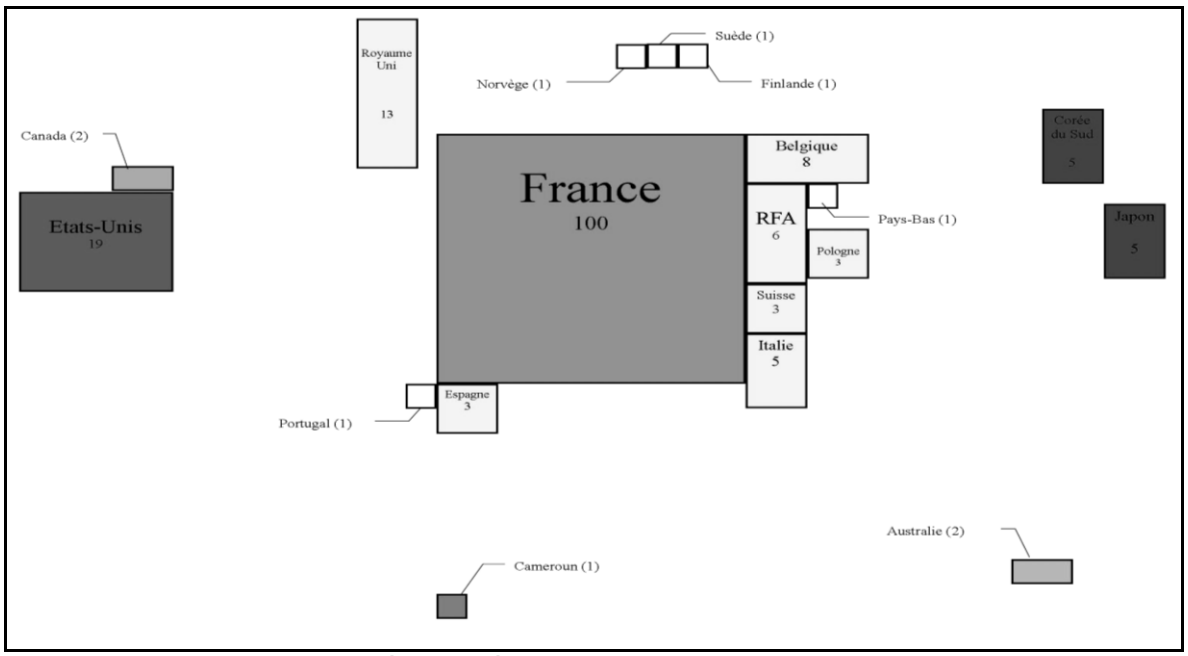


Figure 63 – Répartition géographique des auteurs/illustrateurs du corpus

Parmi les 111 auteurs-illustrateurs, un certain nombre sont des auteurs récurrents qui semblent accorder une grande place dans leur œuvre à l'espace, aux représentations spatiales et aux rapports que leurs personnages entretiennent avec

l’espace. Parmi ces auteurs, nous comptons Peter Sis (13 albums), Kazuo Iwamura (12 albums), Pierre Probst (11 albums), Miroslav Sasek (8 albums) et Claude Ponti (5 albums) dont j’ai pu déjà évoquer le travail.

Enfin, force est de constater, cependant, qu’à travers un panel aussi large les auteurs d’Amérique du Sud ou d’Afrique, plus généralement de l’hémisphère sud sont peu ou pas représentés. Cette sous représentation ne conduit pas à penser que la production n’existe pas mais seulement qu’elle n’est pas traduite, ou très peu, par des éditeurs français.

Conclusion de la Première partie

> L'espace commence ainsi, avec seulement des mots, des signes tracés sur la page blanche. Décrire l'espace : le nommer, le tracer, comme ce faiseur de portulans qui saturaient les côtes de noms de ports, de noms de caps, de noms de criques, jusqu'à ce que la terre finisse par ne plus être séparée de la mer que par un ruban continu de texte.[237]

À travers ces premières pages, j'ai voulu décrire ces espaces-livres, offerts par les éditeurs aux auteurs et aux illustrateurs, investis par ces derniers pour dire de l'espace. J'ai organisé cette première présentation globalement en deux temps. Selon le principe de l'entonnoir, je suis parti de généralités portant ma réflexion sur le medium particulier que représente l'album, pour arriver, au bout du compte, au particulier de mon corpus composé d'albums qui parlent essentiellement d'espaces.

C'est d'abord, le « système spatial » constitué par l'album iconotextuel qui m'a intéressé. Cet objet-livre offre à des créateurs, des artistes, la possibilité de jouer avec un système à trois dimensions à la fois physiques et physiologiques pour mettre du temps en espaces, en bref, pour raconter des histoires. Physique : les artistes jouent avec la hauteur, la largeur et l'épaisseur de leur support-livre. Certains ont même décidé de travailler sur des livres dits « à système » (livres *pop-up*). La tourne de page occasionne chez eux le déploiement de modules cartonnés qui font passer la double-page de la 2D à la 3D. Physiologique : la mécanique de l'album, entendue ici comme son fonctionnement, met en résonnance trois autres dimensions, à savoir du texte, des images et un support. L'articulation de ce « double système spatial » me semble suffisamment intéressante pour explorer et questionner, dans la dernière partie de ce travail, les possibilités transactionnelles et performatives de ce medium.

Par la grande variété des sujets traités, par le public visé et concerné par la lecture de ces ouvrages, les albums iconotextuels sont potentiellement des *produits culturels*. Ils portent en eux l'influence de leur siècle, la perception de leurs contemporains et véhiculent des représentations du monde qui les entoure. À l'instar de certains auteurs-illustrateurs, comme Peter Sis, Claude Ponti, Kazuo Iwamura, qui ont fait de l'espace et des spatialités leur principal questionnement artistique, d'autres,

[237] G. PEREC, *op. cit.*, p.26.

de manière sans doute moins importante, parlent aussi d'espaces, utilisent l'album pour « le nommer, le tracer, comme ces faiseurs de portulans ». Avec tous ces artistes, l'album devient un produit culturel éminemment géographique, porteur de spatialités embarquées.

À partir de ces constats généraux, j'en suis venu à me constituer un corpus de recherche pour lequel j'ai réuni 312 albums édités en France et conçus entre 1919 et 2012. Ma sélection a ainsi porté sur des albums narratifs dont l'action pouvait se dérouler en ville, à la campagne, à la montagne, au bord de la mer ou tout simplement à la maison. Critère supplémentaire et nécessaire : les illustrateurs, pour représenter ces divers environnements, devaient avoir utilisé au moins un des modes de représentations graphiques suivant : le paysage (vue oblique, à focale normale ou panoramique), la carte (ou le plan) ou la vue en coupe.

L'étude diachronique de ce corpus a pu montrer que les espaces étaient finalement un sujet « banal » des albums. Ils sont même une entrée favorite pour les auteurs de séries à personnages récurrents, leur permettant, dans un but éducatif, de faire découvrir l'environnement dans lequel les enfants-lecteurs peuvent être amenés à évoluer. Que ce soit Caroline, Martine, T'Choupi, Daniel et Valérie, Jean-Lou et Sophie à la mer, à la montagne, à la ville, à la ferme… toutes ces histoires ont pour but de nommer, décrire et parfois proposer des manières d'habiter ces espaces. Un d'entre eux semble cependant prendre de plus en plus d'importance au cours des années, c'est celui de la ville. Boudé un temps par la grande édition, le sujet est devenu dominant dans la littérature pour enfants à partir des années 1990-2000. Ce constat semble coïncider avec une sorte de prise de conscience sociale du « fait urbain » dans sa totalité, que ce soit dans ces aspects sociaux (cohésion, ruptures, gentrification/marginalisation des banlieues) et/ou spatiaux (*urban sprawl*, projets architecturaux plus ou moins futuristes).

Enfin, les premières approches synchroniques ont permis de brosser un bref tableau des albums du corpus. Ainsi, mes observations, analyses et conclusions pourront porter sur un échantillon que je pense assez représentatif, en admettant d'emblée qu'un nombre important d'albums a pu échapper à ma vigilance. 59% du corpus sont des albums issus de grands groupes d'édition ; 41% de petites maisons

dites « indépendantes ». Plus d'un quart de ma sélection est composé d'albums relevant de trente séries narrant les aventures d'un ou plusieurs personnages récurrents. La grande majorité des auteurs et des illustrateurs sont français (57%) ou plus largement européens (81%).

Ainsi défini le cadre de travail dans lequel je me propose de poursuivre mes investigations, je souhaite maintenant porter mon attention sur la mise en espaces des albums et sur la narration. C'est donc moins à la représentation même que je veux m'intéresser dans ce qui va suivre mais au processus représentatif.

Deuxième partie : L’album pour enfants, générateur d’espaces

> Dans l'Athènes d'aujourd'hui, les transports en commun s'appellent *metaphorai*. Pour aller au travail ou rentrer à la maison, on prend une « métaphore » - un bus ou un train. Les récits pourraient également porter ce beau nom : chaque jour, ils traversent et ils organisent des lieux ; ils les sélectionnent et les relient ensemble ; ils en font des phrases et des itinéraires. Ce sont des parcours.
>
> Michel de Certeau. *L'invention du quotidien. Tome 1 : Arts de faire*. Paris : Folio, 1990, p.170.

Il existerait, dans les albums qui m'intéressent, ce que j'ai appelé précédemment un « processus représentatif » qui conduirait le lecteur à se construire des représentations de l'espace, à projeter des pratiques spatiales, grâce à l'interprétation qu'il peut faire des récits verbaux et iconiques. Ayant fait le choix de travailler sur des albums narratifs, je soutiens, à l'instar de Michel de Certeau, que c'est le récit lui-même qui structure ce « processus représentatif ».

94%[238] des albums de mon corpus racontent des parcours que le ou les personnages principaux effectuent dans des espaces qu'ils connaissent ou qui leur sont étrangers. Dans tous ces espaces donnés (littoral, montagne, ville, campagne, maison), les protagonistes du récit vont de lieux en lieux, empruntent des réseaux de communication qui structurent et donnent ainsi forme à des territoires qu'ils « habitent ».

Je veux prendre ici l'exemple, assez significatif, de l'album *Balade* de Betty Bone, paru en 2005 aux éditions du Sorbier. Dans ce petit album carré, un jeune garçon quitte le domicile citadin et familial pour aller chercher le journal. Il traverse différents lieux dans lesquels il est représenté page après page. À première vue, le récit iconique[239] consiste en une suite d'images séquentielles faisant de la narration un récit chronologique des faits. Cependant, l'itinéraire du garçon ne se réduit pas à un simple aller-retour de son foyer au bureau de tabac. À diverses occasions, il traverse une rue, longe des trottoirs ou emprunte une allée. L'œil extérieur qui le suit dans son périple semble réaliser une boucle. L'indication de la voirie, d'un réseau de communication sommaire, que l'enfant coupe, peut permettre au lecteur de re-créer le quartier où habite le jeune héros. Cette deuxième lecture, moins chronologique, plus

[238] Seulement 19 albums sur 312 ne font pas le récit d'un déplacement mais celui des transformations d'un même lieu ou de la rencontre de plusieurs personnages dans ce même lieu.
[239] Je précise qu'il s'agit d'un album sans texte.

géographique, invite à construire de l'espace tel qu'il peut être représenté sur la couverture dépliée de l'album.

Figure 64 – B. Bone, *Balade* (2005), couverture.

Cette deuxième partie sera donc essentiellement consacrée aux itinéraires, aux « récits d'espace », pour reprendre ici une expression utilisée par Certeau. Dans un premier temps, je montrerai comment le récit iconotextuel met en scène les personnages, créant du même coup de l'espace. J'en déduirai, dans un deuxième temps, un système de signes qui me permettront de « cartographier » les récits et ainsi de fournir une typologie de parcours. Certains albums de mon corpus intègrent dans le récit iconique des cartes ou des plans. Je m'interrogerai alors, dans un troisième temps, sur la ou les fonctions de ce type de représentation spatiale, globalisante. J'accorderai, dans un dernier temps, une attention toute particulière aux albums qui ont pris le parti d'imiter le genre à la fois littéraire et artistique qu'est le carnet de voyage.

1. Spatiogenèse

À l'image du jeune narrateur de *Comment j'ai appris la géographie*, les personnages de mon corpus entretiennent tous un rapport étroit avec les espaces qui les entourent. Ils les habitent, les occupent, se les approprient, établissent des liens entre ces espaces et les autres protagonistes diégétiques. Il semblerait que, pour les auteurs/illustrateurs, le récit commence dès lors qu'il s'agit de déplacer des personnages dans un espace donné prenant « forme » au fil de la lecture.

Comme le récit-même de la Création divine, le processus démiurgique établit, le plus souvent, des cadres topographiques avant de « lancer » le récit. Ainsi en est-il aux versets 10 à 15, du chapitre II de la *Genèse* :

> Un fleuve sortait d'Eden pour irriguer le jardin ; de là il se partageait pour former quatre bras. L'un d'eux s'appelait Pishôn ; c'est lui qui entoure tout le pays de Hawila où se trouve l'or – et l'or de ce pays est bon – ainsi que le bdellium et la pierre d'onyx. Le deuxième fleuve s'appelait Guihôn ; c'est lui qui entoure tout le pays de Koush. Le troisième fleuve s'appelait Tigre ; il coule à l'orient d'Assour. Le quatrième fleuve, c'était l'Euphrate. Le Seigneur Dieu prit l'homme et l'établit dans le jardin d'Eden pour cultiver le sol et le garder[240].

La description précise d'Eden inscrit cet espace dans une territorialité où l'homme domine un territoire circonscrit que Dieu lui a confié. En effet, le verset 15 est à ce titre révélateur. La traduction œcuménique de 1967 utilise l'expression « jardin » pour parler d'Eden et le verbe « garder » pour évoquer la mission de l'homme sur cet espace qui lui a été dévolu. Ces deux mots ont la même racine germanique **Ward* qui signifie « lieu clos, placer dans un lieu clos »[241]. L'exégèse a donc fait d'Eden un espace circulaire, centré sur l'arbre de la connaissance ; un territoire qui ne connaît pas de dehors et n'invite à aucun déplacement. Le jardin d'Eden est un territoire sans mouvement, clos sur lui-même. L'homme et la femme y

[240] GENESE, II, 10 à 15.

[241] Une étude sommaire menée à partir des traductions possibles du verset 15, chapitre 2 de la Genèse, montre que l'appellation « jardin d'Eden » apparait avec la traduction protestante d'Oliviétan en 1535. La Septante (-270) et la Vulgate (IVe siècle) parlent elles du "Paradis" cependant l'idée d'un endroit fermé serait déjà présent à travers les missions confiées à l'Homme, à savoir *phylassein* et *custodiorem*, c'est-à-dire « garder » comme l'on garde une prison.

déambulent sans trajectoires ni chemins spécifiques n'appelant, de ce fait, à aucune narration.

Figure 65 – Carte de l'Eden dans *The Gentleman's Magazine*, Frontispice, 1736

Or pour que le récit commence, pour qu'une histoire s'enclenche, il faut rompre ce paradigme spatial circulaire et clos : il faut transgresser l'interdit de sorte que l'homme et la femme se retrouvent expulsés du jardin. Dès lors, le moteur spatial narratif est lancé : franchissement d'une frontière, exil, trajectoire et déterritorialisation où l'orientation reste fondamentale :

> Et Dieu dit : « Voici que l'homme est devenu comme l'un de nous, pour la connaissance du bien et du mal. Maintenant, qu'il n'avance pas sa main, qu'il ne prenne pas aussi de l'arbre de vie, pour en manger et vivre éternellement. » Et Dieu le fit **sortir** du jardin d'Eden, pour qu'il cultivât la terre d'où il avait été pris. Ayant chassé l'homme, [Le Seigneur Dieu] posta les Chérubins à l'**orient** du jardin d'Eden avec la flamme de l'épée foudroyante pour garder le **chemin** de l'arbre de vie.[242]

Ainsi donc du déplacement naîtrait le récit, et, de ce récit, les espaces traversés par l'homme, en d'autres termes, les personnages diégétiques. Les récits des albums pour enfants sont des récits créateurs d'un imaginaire. Comme le récit biblique, ils construisent des images au fur et à mesure du déplacement des personnages diégétiques. C'est ce que je vais m'employer à démontrer dans la suite de ce chapitre d'abord en analysant les « récits d'espace » contenus dans les albums du *corpus* ; puis, en m'intéressant aux divers éléments spatiaux qui structurent ces récits. Enfin, je terminerai par l'exemple original de l'œuvre de Warja Lavater qui, dans les années 1960, a mené un travail sur la traduction cartographique du parcours narratif de quelques contes de Charles Perrault et des frères Grimm. L'étude de ces travaux sera, pour la suite de mon propre travail, une source d'inspiration importante afin d'établir un mode de représentation des itinéraires diégétiques en vue d'en déterminer une typologie.

[242] GENESE, III, 21 à 24.

1.1. Espaces et récits

1.1.1. « Récits d'espace »

Chez Deleuze et Guattari, on trouve l'idée que l'exploration d'un territoire, voire son abandon, sont autant de moments permettant son appropriation[243]. Les « occupants » lui confèrent des dimensions et des lignes de force soit en les investissant, soit en en étant arrachés pour être transplantés ailleurs. Il y a, chez ces philosophes de l'espace, la conviction que la vie, le récit, la pensée ne sont jamais « hors-sol », mais toujours pris dans des formes de spatialité en partie métaphoriques mais complexes et articulées.

La géographie sociale s'appuie sur ces textes philosophiques pour penser une métathéorie de l'espace qui ferait de celui-ci une dimension de la société, correspondant à la gestion de la distance. Car enfin, ce qui intéresse le géographe ce sont ces espaces habités, c'est-à-dire les territoires qui ne sont territoires que parce qu'ils sont fréquentés, parcourus et arpentés par l'homme. Ce qu'Olivier Lazzarotti appelle la « portée profondément existentielle du mouvement[244] » est une notion qui est en germe déjà dans la *Physique* d'Aristote au IV^e^ siècle avant notre ère. Pour le philosophe grec, le mouvement, la mobilité sont une caractéristique de l'espace, son principal élément constitutif :

> Une preuve manifeste de l'existence de l'espace, c'est la succession des corps qui se remplacent mutuellement dans un même lieu. […] À un autre point de vue, les déplacements des corps naturels et simples […] ne démontrent pas seulement que l'espace est quelque chose ; mais ils démontrent en outre qu'il a une certaine propriété.[245]

C'est sur ces aspects théoriques que je voudrais appuyer ma démonstration tout en me consacrant à l'analyse de deux albums qui me semblent relativement proches dans leur projet d'écriture, mais qui proposent deux parcours très différents et donc deux *intentionnalités spatiales* différentes.

Le premier de ces albums est *Le Voyage de l'âne*, paru aux éditions Didier Jeunesse en 2012 et destiné aux enfants de moins de 7 ans. Le texte est d'Isabelle

[243] G. DELEUZE, F. GUATTARI. *L'Anti-Œdipe*. Paris : Édition de Minuit, 1972, p.163 et sq.
[244] O. LAZZAROTTI, *op. cit*., p. 57.
[245] ARISTOTE, *Physique*, IV, II, 1-4. [traduction de Barthélémy Saint-Hilaire, 1861]

Grelet[246] et les images d'Irène Bonacina[247]. L'ouvrage est défini, par l'éditeur, comme un « *road trip* » animalier :

> L'âne se morfond dans la ferme... Il lui manque quelque chose. Mais quoi ? Après avoir réparé la vieille camionnette, il partira en voyage espérant trouver ce qu'il cherche. Très vite, d'autres animaux se joignent à l'aventure[248].

Le second album est un peu plus ancien. Il s'agit d'*Un rhinocéros Arc-en-ciel,* de Peter Sis, réalisé en 1987, traduit et édité chez Grasset Jeunesse en 1995[249]. Un rhinocéros blanc vit dans une clairière en compagnie de quatre oiseaux de différentes couleurs. Les cinq amis décident, un jour, d'aller voir ce qu'il y a derrière les collines et la forêt qui bordent leur clairière.

Le projet littéraire de ces deux albums me permet de faire émerger les deux phases de ce que j'appellerai la ***spatiogenèse***, c'est-à-dire le processus, littéraire et iconotextuel, qui conduit à la construction d'espaces. Selon moi, la *spatiogenèse* se développerait en deux temps dans la narration : tout d'abord *l'extraction* puis la *trajectoire*. J'appelle *extraction* le processus qui consiste à faire sortir le personnage principal d'un espace clos dans lequel il se trouve au début de l'histoire. *L'extraction*, à l'instar du chapitre 3 de la Genèse, fait naître le récit. Lors de la seconde phase, la *trajectoire*, pendant laquelle le personnage se déplace, le récit met progressivement en place les espaces. Il les crée, les arrange, les relie. J'emprunte ce concept de *trajectoire* à Michel de Certeau qui y associe au déplacement à la fois la notion d'espace mais également de temps :

> [...] j'ai eu recours à la catégorie de « trajectoire ». Elle devrait évoquer un mouvement temporel dans l'espace, c'est-à-dire l'unité d'une succession diachronique de points parcourus, et non pas la figure que ces points forment sur un lieu supposé synchronique ou achronique. En fait, cette « représentation » est insuffisante, puisque précisément la trajectoire se dessine et que le temps ou le mouvement se trouve ainsi réduit à une ligne totalisable par l'œil, lisible en un instant : on projette sur un plan le parcours d'un

[246] Isabelle Grelet est peintre. Elle est née à Chartres et vit aujourd'hui à Paris. Son premier ouvrage était un ouvrage où elle faisait entrer en interaction des textes avec des peintures qu'elle avait réalisées : *La Disparition*, Filigranes, 2006 [64p.].

[247] Irène Bonacina est diplômée de l'École des Arts Décoratifs de Strasbourg. Son premier livre est paru en 2011 à La Joie de Lire. *La drôle de maladie de Petit Bonhomme*, avec des textes de Pierre Delye, chez Didier Jeunesse, paraît en 2012. http://www.irene.bonacina.com

[248] http://www.didier-jeunesse.com/component/catalogue/?view=article&id=476

[249] P. SIS. *Un rhinocéros Arc-en-ciel.* Paris : Grasset Jeunesse, 2012 [32p.] ISBN 978-2-246-50701-7 (11,80€) traduit de l'américain *Rainbow Rhino*, 1987, New York : Knopf.

> marcheur dans la ville. Si utile que soit cette « mise à plat », elle métamorphose l'articulation temporelle des lieux en une suite spatiale de points.[250]

a- Phase 1 : Et du déplacement naît le récit, l'extrusion

Dans *Le Voyage de l'âne*, l'espace initial est la ferme où habitent l'Âne et les quatre autres animaux de la basse-cour. Dans cette ferme règne l'ennui :

> Dans la ferme d'en bas, du côté de Villapourçon, vit un ÂNE qui s'ennuie.
> Le jour d'avant est comme celui d'après, la semaine d'après comme le mois d'avant.
> Et tous les jours, tous les jours...[251]

L'espace de la ferme est représenté sous la forme d'un disque ceinturé par une barrière en bois, au centre duquel se trouve la grange de l'âne. Rien ne nous est montré des espaces limitrophes à la ferme de sorte que l'on pourrait associer à l'image de cette ferme celle d'une île. L'image du cercle est reprise deux pages plus loin pour représenter l'âne qui se morfond et « qui tourne en rond », concluant ainsi ce qui a été dit à la page précédente à propos de l'ennui et de la quasi inactivité des quatre autres animaux.

Figure 66 – I.Grelet, I.Bonacina, *Le Voyage de l'âne* (2012), p.1-2.

> L'âne, qui tourne en rond, a besoin d'autre chose pour être heureux.
> Autre chose... oui, mais quoi ?[252]

Les premières pages d'*Un rhinoceros Arc-en-ciel* dépeignent le milieu dans lequel vit le rhinocéros et les trois oiseaux. Si à la page 3, Peter Sis ne dessine pas un espace fermé, le texte le laisse suggérer :

> Par-delà les montagnes,
> Au cœur d'une vallée profonde,
> Vivait le rhinocéros Arc-en-ciel.[253]

[250] M. de CERTEAU. *L'Invention du quotidien*, T.1 : arts de faire. Paris : pp.58-59.
[251] I.GRELET, I.BONACINA, *op. cit.*, p. 1.
[252] I.GRELET, I.BONACINA, *op. cit.*, p. 3.
[253] P.SIS, *op. cit.*, p. 2.

L'arc dessiné par la ligne d'horizon des montagnes participe de l'image que nous pouvons nous faire de l'endroit où vivent l'animal et ses amis. Il pourrait s'agir d'un territoire circulaire verdoyant semé de quelques arbres entouré par des montagnes et la jungle :

> Ils quittèrent la vallée
> Pour gravir la montagne.
> Puis se frayèrent un chemin à travers la jungle.[254]

Figure 67 – P.Sis, *Un rhinocéros Arc-en-Ciel* (1995), p.3.

Si la vallée du rhinocéros réunit pratiquement tous les éléments du Paradis ou du *locus amoenus*, lieu agréable dans lequel les trois amis ont « tout pour être heureux : de la place pour courir, du soleil pour se chauffer, un vent léger pour se rafraîchir et d'excellents amis » (p.4), la ferme-insulaire de l'âne tiendrait plutôt du *locus ingratus*[255]. Ce qui va donc lancer le récit est l'extrusion des personnages d'un même espace clos et circulaire qui se veut être la représentation de ce que je nommerai le ***territoire*** en tant que portion limitée d'un espace que les personnages semblent s'être approprié et auquel ils s'identifient clairement. Du mouvement naît donc la diégèse.

Finalement ce qui diffère d'emblée dans ces deux récits d'espace est le motif d'extrusion. Dans le cas de l'âne, il s'agit de ce je nommerai une *fuite* alors que dans celui du rhinocéros, il s'agirait davantage d'une quête. Dans le premier cas, le héros quitte un lieu qui lui est désagréable pour trouver, quelque part, un lieu agréable. Dans le second, le héros quitte un lieu qui lui est agréable pour trouver un lieu qui lui serait sans doute encore plus agréable.

---

[254] P. SIS, *op. cit.*, p. 8.

[255] Pour Yvon Le Scanff, le « *locus horridus* (hérissé, rugueux) est dès lors caractérisé comme *locus horribilis* (horrible, effrayant). Le mot *horridus* signifie en effet au sens propre « hérissé » ou « rugueux, âpre » ; mais au sens figuré, il acquiert vite en latin le sens de « sauvage, farouche », « rébarbatif » puis « terrible », « qui fait frissonner ». cf. Y. LE SCANFF. *Le Paysage romantique et l'expérience du sublime*. Paris : Champ Vallon, 2007, pp. 5 à 8. Le *locus horridus* se veut être le pendant du *locus amoenus* (lieu agréable). Dans le cas présent et dans un bon nombre d'albums pour enfants, il n'est que très rarement question de *locus horridus*, c'est-à-dire terrifiant, mais davantage de lieu simplement désagréable et ennuyeux, ce que je décide de nommer *locus ingratus*.

b- Phase 2 : Et du récit naît l'espace, la trajectoire

Dans les deux albums, dès les premières pages, et ce grâce au langage iconotextuel, le récit fait naître sous les yeux du lecteur les deux territoires initiaux. Dès lors que les personnages se trouvent « *extraits* », ils commencent une trajectoire, un itinéraire, à pied ou en camionnette, jalonné par différents ***lieux*** que certains personnages vont tenter de s'approprier en les élisant pour ***territoire***.

Dans *Un Rhinocéros Arc-en-ciel*, par exemple, l'oiseau bleu s'installe au bord d'un lac bleu pour s'y mirer ; l'oiseau jaune au cœur d'une bananeraie pour goûter aux fruits mûrs ; et l'oiseau rouge dans un champ de coquelicots pour y disparaître. Le rhinocéros, resté seul, continue à avancer dans un décor qui a perdu ses couleurs. Il finit par atteindre un arbre sec. Il ne parvient pas, quant à lui, à s'approprier l'espace autour de l'arbre, il en est d'ailleurs vite chassé par un essaim d'abeilles. Fuyant ce *locus horridus* (*cf.* note 255), il est amené à retraverser les différents lieux de l'aller dans lesquels chacun des oiseaux rencontre des problèmes similaires. L'oiseau rouge est chassé par une hyène affamée ; l'oiseau jaune par un serpent gigantesque et l'oiseau bleu par un énorme crocodile. Tous les lieux qui semblaient, de prime abord, passer pour des lieux agréables deviennent des *loci horridi*. Les quatre amis se retrouvent alors dans la plaine du début, le *locus amoenus* aux multiples couleurs.

Pour l'Âne et ses quatre amis, l'itinéraire ne constitue pas une ***boucle*** mais ce que j'appellerais une ***translation***. L'âne ne revient pas à la ferme, il laisse bien ses amis derrière lui dans les territoires qu'ils ont choisis d'investir. Quant à lui, son itinéraire semble tirer vers l'infini même si l'on peut comprendre dans la dernière page de l'album (p.32) que l'Ânesse, rencontrée au bout de son périple, et lui ont trouvé, quelque part, leur île déserte, leur territoire, leur *locus amoenus*.

Chacun des animaux de la ferme est resté en cours de route dans des lieux nommés et identifiés. La chèvre élit domicile dans le Massif-Central, à Saint-Anastaise, attirée par la montagne et la neige ; le lapin choisit le Gers et le circuit automobile de Nogaro ; le cochon reste sous le charme du musée d'art contemporain Guggenheim de Bilbao et le coq jette son dévolu sur Séville, la capitale du flamenco. C'est donc seul que l'âne continue sa route jusqu'à Gibraltar et la Méditerranée, *terminus* de l'itinéraire qu'il s'était lui-même préparé.

Un itinéraire d'environ 1600 kilomètres à travers la France et l'Espagne a permis aux cinq compères de découvrir de nouveaux lieux qui sont systématiquement associés à une identité culturelle. Comme celui du Peter Sis, l'album d'Isabelle Grelet et d'Irène Bonacina met en relation *espace* et *lieux*. Ces deux notions sont bien évidemment très liées l'une à l'autre et sont au cœur du récit de ces deux albums. En 1977, Yi-Fu Tuan avait avancé une distinction entre ces deux notions.

> Les concepts d'espace et de lieu exigent des définitions subordonnées l'une à l'autre. Si le lieu est la sécurité, la stabilité ; l'espace est l'ouverture, la liberté et la menace. En outre, si nous pensons l'espace comme ce qui permet le mouvement, alors le lieu est la pause ; chaque pause dans le mouvement permet à l'emplacement d'être transformé en lieu. [256]

Pauses, étapes dans la « trajectoire » spatiale, les *lieux* où s'arrêtent le lapin, le coq, la chèvre et le cochon possèdent un nom propre qui permet de les repérer géographiquement et une particularité culturelle qui permet de les identifier également. Saint-Anastaise est associée à la montagne, à la neige et aux loisirs ; Nogaro au circuit automobile créé en 1960 et qui fut le premier circuit automobile permanent ; Bilbao au musée d'art contemporain créé en 1997 pour redynamiser le Pays Basque ; enfin Séville au folklore andalou et à la danse traditionnelle.

Dans ces deux trajectoires, l'acte de se déplacer a une fonction « énonciative » qui génère de l'espace dans lequel les protagonistes du récit se déplacent. Pour de Certeau[257], le déplacement permet à la fois aux personnages de mettre en relation différents *lieux*, de créer de l'espace dans lequel sont situés ces *lieux* et enfin de s'approprier *lieux* et *espace*. Pour ma part, il me semble que ce que j'ai pu révéler à travers l'analyse des deux albums est la co-présence dans la *spatiogénèse* des deux premières fonctions. Le récit d'espace est *spatiogène* dans la mesure où, en mettant des lieux en relation, il produit de l'espace.

1.1.2. Conduites spatiales

Il existe donc dans les récits de mon corpus un processus qui crée les espaces dans lesquels sont censés se dérouler les récits. L'*extraction* de l'espace initial ainsi

[256] Y.F TUAN. *Space and Place : The Perspective of Experience*. Minneapolis : University of Minnesota Press, 1977, p.6
[257] M. de CERTEAU, *op . cit.*, p. 148.

que les *trajectoires* définissent ce que je nomme les *conduites spatiales* des personnages principaux. Je voudrais en dresser une typologie. Tout d'abord, il me paraît possible de distinguer trois composantes majeures qui participent de ces conduites et qui sont : la *motivation*, la *qualité spatiale* et l'*échelle*.

La *motivation*[258] est la cause de l'extrusion, la raison du déplacement. L'analyse du corpus montre six motivations différentes que je pourrais classer en fonction d'un gradient, certes subjectif, partant du moins fantaisiste et du plus obligatoire à celui qui semble le plus libre et le plus « anoblissant ».

Gradient	Motifs	Engagement du personnage	Dépassement du personnage	Justifications
1	Retour à la maison (M)	-	-	Le personnage rentre chez lui par obligation. Il n'y a pas d'effort requis.
2	Aller à l'école (É)	-	+	Le personnage va à l'école par obligation. C'est l'occasion de dépasser sa peur, son manque d'envie...
3	Visite (V)	+	+	Le personnage décide de lui-même de découvrir ou faire découvrir un endroit en s'attachant à montrer les bons côtés le plus souvent.
4	Fuite (F)	+	++	Le personnage est poussé au départ, il prend sur lui et donne de sa personne pour investir de nouveaux espaces.
5	Tâche (T)	++	++	Le personnage s'engage à accomplir une tâche qui lui a été confiée et qui lui demande des efforts.

Tableau 68 - Classement des différentes motivations des conduites spatiales

La *motivation* la plus rare dans mon corpus est celle du déplacement vers l'école (2 occurrences, à peine 0,7%[259]). Il s'agit d'une *motivation* vécue comme une obligation par le personnage. Vient ensuite le retour à la maison, au foyer, soit après le travail ou après un plus ou moins long voyage. Cette *motivation* représente 1,6% des récits (5 occurrences). Le chemin vers l'école et celui vers la maison sont des *motivations* qui semblent présenter peu d'intérêt pour la grande majorité des auteurs.

[258] Je fais le choix d'utiliser ici un concept défini par Vladimir Propp dans *Morphologie du conte* en 1928 : « Par motivations, nous entendons les mobiles aussi bien que les buts des personnages, qui les amènent à accomplir telle ou telle action . » (V. PROPP. *Morphologie du conte*. Paris : Seuil, 1965, p.91.) J'aurai l'occasion de revenir ultérieurement sur ce rapprochement avec les travaux de Propp.

[259] Tous les chiffres qui suivent ne tiennent pas compte des albums du corpus mais des récits contenus dans les albums. Ainsi, je prendrai en compte les 307 récits de parcours du corpus (les 275 évoqués à la page xx auxquels j'ai ajouté les 26 récits de *l'Atlas des Géographes d'Orbae* de François Place ainsi que six récits de Contes des banlieues lointaines de Shaun Tan).

Dans 3,5% des récits (11 occurrences), les personnages sont poussés par la *Fuite*. Je place sous ce même terme la résultante d'une menace, d'un danger mais également celle d'une mesure d'exclusion. La *Tâche*, avec 78 occurrences, est la deuxième motivation la plus représentée dans les récits (25% des cas). Je classe parmi les *Tâches* toutes les actions demandées au héros par un autre personnage et qui motivent son départ du lieu initial : aller porter une galette et un petit pot de beurre, aller voir sa grand-mère à la campagne, aller chercher le troupeau... Enfin, la *Visite* (69%, 211 occurrences), quant à elle, regroupe tous les déplacements « gratuits » motivés par la curiosité, l'envie de faire découvrir un espace au lecteur[260], d'errer sans but dans un espace quelconque.

La *qualité spatiale* est une qualité générale et subjective de l'espace dans lequel le héros effectue son déplacement. La *qualité* revêt deux aspects : soit il s'agit d'un environnement connu du personnage principal (125 occurrences, 41% des récits) ; soit il s'agit d'un espace inconnu (176 occurrences, 59%).

L'échelle spatiale définit la taille relative des espaces dans lesquels ont lieu les déplacements. À partir des récits du corpus, j'ai dégagé quatre échelles. La plus petite est celle de l'espace domestique (36 occurrences, 12% des récits). Elle se réfère à la maison et, éventuellement, au jardin qui entoure cette dernière. La deuxième est l'espace local (242 occurrences, 79%) qui s'étend du quartier, de la campagne qui entoure la maison à la ville. Arrive ensuite l'espace régional (15 occurrences, 5%) qui correspond peu ou prou à l'aire regroupant plusieurs villes ou à la superficie d'un « État ». Enfin, l'espace dit « global » (13 occurrences, 4%) est à l'échelle du monde.

Motivations	
BH	5
GTS	2
Visite	211
Fuite	11
Tâche	78

Qualité spatiale	
Connu	125
Inconnu	182

Échelles	
Domestique	37
Local	242
Régional	15
Global	13

Tableau 69 - Répartition des motivations, environnement et échelles dans les récits de parcours du corpus

Finalement, le « récit » d'un album pris dans mon corpus pourrait globalement ressembler à ce profil « médian » de *conduite spatiale* : le personnage, poussé par la curiosité, investit un espace local qui lui est inconnu. Ce modèle de conduite spatiale

[260] Cette motivation qui est manifeste chez le personnage de certains récits se confond avec l'intention de l'auteur de faire découvrir ces espaces.

est celui de 122 récits du corpus. L'importance que présente le modèle de *conduite spatiale* « Visite+Inconnu+Local » est due en grande partie à la sur-représentation d'albums appartenant à des séries dont le but est très souvent, pour ne pas dire toujours, de faire découvrir au jeune lecteur un endroit qui lui est inconnu : la ferme, la montagne, la mer, la ville, la campagne. Le moteur de l'action est bien ici de montrer un certain nombre de lieux qui évoquent l'espace localisé et d'y montrer les activités qui y sont attachées.

La distinction entre espaces connus et espaces inconnus me paraît pertinente dans la mesure où la répartition des *conduites spatiales* en fonction de ces deux espaces est très différente. Afin d'en donner une idée précise, j'ai procédé à un classement des échelles et des *motivations* le long des deux axes d'un même graphique. Au gradient des *motivations*, j'ai associé celui plus objectif des *échelles* (allant du plus petit espace considéré au plus grand. Je livre les résultats sous la forme de deux graphiques : l'un concerne les espaces connus (figure 70), l'autre celui des espaces inconnus (figure 71).

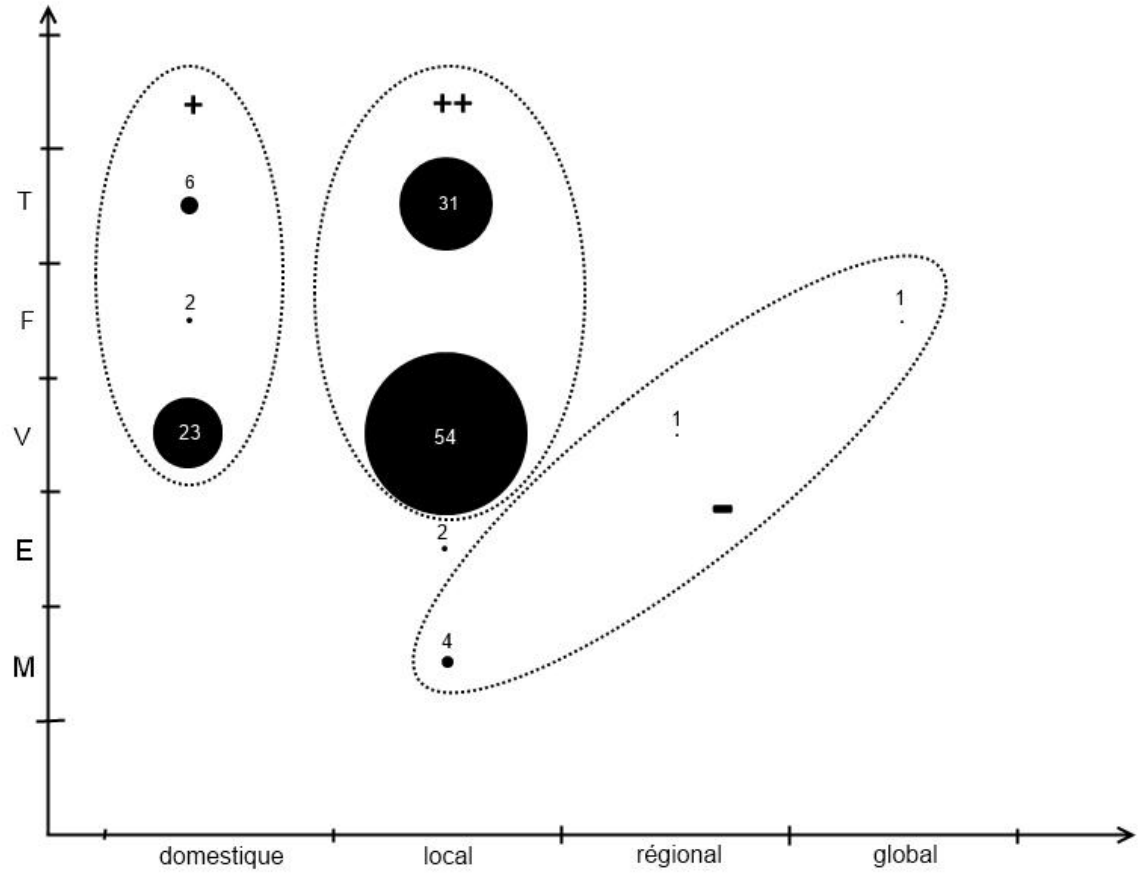


Figure 70 - Répartition des conduites spatiales dans les espaces connus (en nombre d'occurrences)

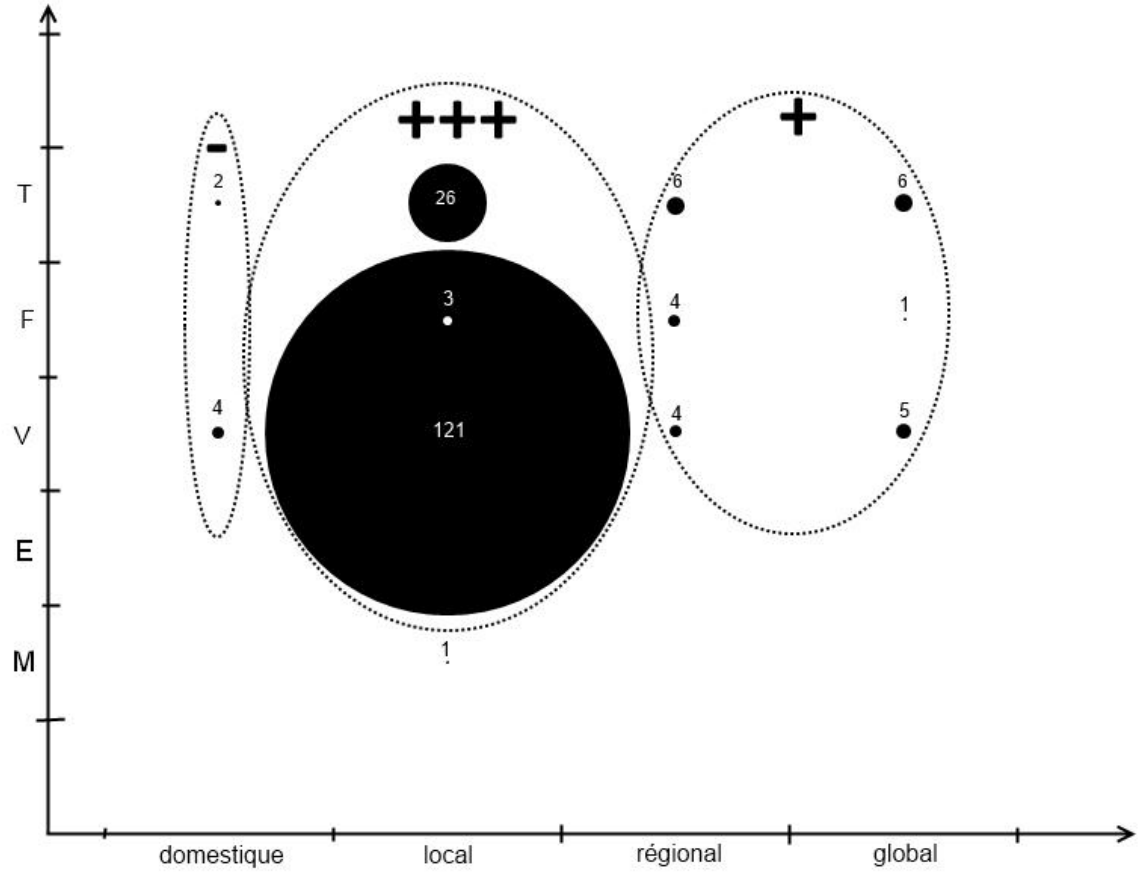


Figure 71 - Répartition des conduites spatiales dans les espaces inconnus (en nombre d'occurrences)

Dans le premier graphique (*cf.* figure 75) les *conduites spatiales* dans les espaces connus occupent principalement la moitié gauche. L'action se déroule à l'échelle domestique et locale, ayant pour origine tous les gradients de la *motivation*. Dans le second graphique, les *conduites spatiales* occupent principalement le quart supérieur droit. La domination des *Visites* dans les espaces inconnus est manifeste, comme j'ai pu le préciser plus haut. En revanche, ces espaces semblent destinés aux échelles locales, régionales et globales dans lesquels la *Tâche* est la deuxième plus forte *motivation*.

Deux observations importantes semblent pouvoir être dégagées de ces deux graphiques. D'une part, les espaces connus sembleraient davantage réservés aux espaces domestiques et locaux dans lesquels les motivations de déplacement seraient variées. Les *Visites* se tailleraient la part de lion (62% des occurrences), juste devant les *Tâches* (27,5%). Deux exemples peuvent être donnés ici se déroulant dans un même espace domestique familier du personnage. *Ma Maison*[261] de Delphine Durand

[261] D.DURAND. *Ma maison*. Rodez : Éditions du Rouergue, 2000.

propose une *Visite* inattendue dans une toute petite maison qui regorge de pièces diverses, cachées, abritant une quantité d'occupants des plus étranges aux plus extravagants. Au fil des pages, au gré d'illustrations confuses mélangeant collages et peintures, à travers des double-pages compartimentées en cases/pièces aux multiples dimensions, le lecteur se perd. Cette maison si petite, « qui ne paie pas de mine » et qui n'a « vraiment l'air de rien » comme elle nous est présentée aux pages 4-5, demeure une énigme et ce malgré la *Visite* qui en est offerte au lecteur : l'espace connu de son occupant est révélé mais non partagé avec le lecteur qui ne peut se l'approprier.

Dans un tout autre genre et totalement *a contrario*, T'choupi[262] fait partager sa maison à de jeunes lecteurs en leur proposant de l'accompagner dans la *Tâche* de retrouver Doudou. La lecture de l'espace domestique est claire et la double-page finale, montrant une vue en coupe de la maison, permet au jeune lecteur de suivre l'itinéraire de son héros tout en permettant de s'approprier l'espace domestique à la manière d'une maison de poupée. En effet, comme j'ai pu le préciser auparavant, cette vue en coupe est extrêmement familière chez l'enfant et la double-page finale est à interpréter comme une invitation au jeu qui a son importance dans cette appropriation de l'espace. On propose d'ailleurs au très jeune lecteur de « retrouve[r] sur ce dessin tout ce que T'choupi a vu… » et donc de se déplacer à travers les différentes pièces de la maison.

D'autre part, les espaces inconnus concerneraient plutôt des espaces locaux, régionaux ou globaux. Dans ces cas de figure, les motivations sont peu variées et les visites dominent très largement avec près de 70% des occurrences. Les *Tâches* arrivent juste derrière avec seulement 22%. L'exemple d'*Ourson et la Ville* d'Anthony Browne[263] me semble ici assez intéressant pour être évoqué. Ourson est un petit ours qui possède un crayon magique lui permettant de matérialiser tout ce qu'il dessine. Dans cette aventure, la peluche décide de se rendre en ville. Le récit débute comme une *Visite* dans un espace inconnu local. Il y rencontre Chat, un animal errant. Soudain, l'itinéraire est interrompu : Chat est capturé par un agent de la fourrière municipale aux allures de SS (*cf.* p.25). La *conduite spatiale* d'Ourson change alors.

[262] T.COURTIN. *T'choupi dans sa maison*. Paris : Nathan, 2008.
[263] A.BROWNE. *Ourson et la ville*. Paris : Kaléidoscope, 1999.

Sa *Visite* de la ville se transforme en une *Tâche* : celle de libérer Chat du « camp de concentration » (p.16) dans lequel il a été placé sous bonne garde. Ourson parvient même à redonner leur liberté à d'autres animaux qui partageaient la cellule de Chat et à les conduire, par quelques coups de crayon magique, loin de la ville, au milieu de la campagne, dans un paysage vallonné et verdoyant (p.34). Le parcours qui était resté *local* jusque-là devient, si l'on m'accorde cette liberté d'interprétation, *régional*. La *conduite spatiale* d'Ourson est multiséquentielle. En effet, si la *Visite* se change en *Tâche*, au milieu de l'ouvrage, elle réapparaît à la fin sur la dernière page : « Et Ourson continue sa route. » Une énième séquence semble faire suite aux deux séquences de l'album qui elles-mêmes semblent représenter des étapes dans le parcours, sans origine[264], d'Ourson. L'exemple de cet album permet ainsi de nuancer un classement qui peut sembler très rigide. Dans le cas d'albums complexes comme celui-ci, et à l'inverse d'albums davantages univoques, une large place est faite à la combinaison des conduites spatiales et des espaces dans le récit.

Les *conduites spatiales*, présentes dans certains récits de mon *corpus*, peuvent constituer une sorte de morphologie de l'album que je pourrais, à certains endroits, rapprocher de la morphologie des contes étudiée par Vladimir Propp. Si je me réfère aux trente-et-une fonctions successives contenues dans le conte, les XI^{e}, XV^{e} et XX^{e} correspondent à des parcours et donc à des récits d'espace (*cf.* Annexe VIII). La *fonction XI* correspond au *départ* du héros, motivé soit par une *Tâche* (héros-quêteur) soit par une *Fuite*[265] (héros-victime). Propp donne le nom de *déplacement* à la *fonction XV* lors de laquelle le « héros est transporté près du lieu où se trouve l'objet de sa quête[266] ». Enfin, la *fonction XX* correspond au retour du héros. Cette fonction est souvent peu développée dans le conte dans la mesure où le retour, écrit Propp, « signifie déjà une maîtrise de l'espace[267] ». Dans le conte, le départ et le déplacement se situent toujours dans et vers des espaces inconnus qui vont permettre au *héros-quêteur* ou au *héros-victime* de se dépasser et de se réaliser. Les échelles sont très

[264] L'album ne commence pas par une scène d'*extraction*.
[265] Je reprends ici ma propre terminologie. Propp place sous l'expression héros-victime les cas du héros enlevé ou chassé (*cf.* PROPP, *op . cit*., p. 48).
[266] PROPP, *op. cit*., p. 63.
[267] PROPP, *op. cit*., p. 69.

souvent régionales ou globales : il est ainsi nécessaire au héros du conte de partir loin de son lieu d'origine, pour offrir au lecteur une *situation finale* totalement différente de la *situation initiale*. De manière évidente, le récit de l'album diffère de celui du conte. Le héros de l'album n'est pas, principalement, un *Quêteur* ou une *Victime* mais un *Voyageur*, un *Pérégrin*[268]. Par ailleurs, il fréquente certes, comme le héros du conte, davantage d'espaces inconnus (2/3 des récits) mais son déplacement reste à échelle moyenne, dans un rayonnement local, jamais très loin de son lieu de départ.

Pour conclure, les *conduites spatiales* que je viens de définir et d'analyser m'amènent à penser le récit comme une *metaphora*, qui, en faisant varier les différents gradients évoqués ci-dessus, « transporte » le lecteur dans les espaces traversés par le personnage principal. Le terme *metaphora*, que j'emprunte une nouvelle fois à Michel de Certeau[269], me semble pertinent tant il existe dans le récit à la fois la volonté d'embarquer le lecteur et celle de lui faire vivre ce que vit le personnage.

1.1.3. La métaphore *ou le lecteur embarqué*

Le concept de la *métaphore* pour parler du récit spatial pose la question de la place du lecteur face au récit. Existe-t-il un processus identificatoire qui ferait vivre au lecteur ce que vit le personnage, qui le ferait se transporter lui-même au cœur des espaces créés par le récit ? Selon Michel Picard[270], la lecture est un jeu qui invite l'enfant-lecteur à alterner phases d'identification et phases de réflexion ou à parfois les mêler. Ce jeu permet aussi bien l'investissement imaginaire que l'enrichissement intellectuel. Mais finalement est-il vraiment besoin que l'enfant s'identifie au personnage pour se laisser emporter par le récit ? Le récit spatial n'est-il pas suffisant ? L'invitation au départ n'est-elle pas simplement motivante ?

Lors d'une émission radiophonique, le 15 août 1929, Walter Benjamin avait été invité à s'exprimer sur la littérature enfantine. Il y évoquait entre autres choses le rôle de l'enfant-lecteur dans le jeu de la lecture :

> Nous ne lisons pas pour augmenter nos expériences, mais pour nous augmenter nous-mêmes. Les enfants, eux tout particulièrement et tout le temps, lisent

[268] J'aurai l'occasion de revenir sur ces deux termes, à la fois très proches et très différents, dans le dernier chapitre.
[269] M.de CERTEAU, *op. cit.*, p. 170.
[270] M. PICARD, *op. cit.*, p. 32.

> ainsi : en incorporant, mais non en s'identifiant. Leur lecture est dans un rapport très intime bien moins avec leur culture et leur connaissance du monde qu'avec leur croissance et leur puissance.[271]

Pour le philosophe, il n'est pas question « d'identification » dans la lecture mais « d'incorporation » d'éléments du récit. Tout se passe, finalement, comme si le personnage devenait le *conducteur* de la *métaphore*. *Plus tard* de Gaëtan Dorémus est en cela un bon exemple. La première de couverture de l'album montre, sous l'aspect d'une carte quadrillée, une ville informe, illisible au premier abord. Nous avons l'impression qu'elle forme un nœud de communication routier, ferroviaire et fluvial. On y devine des industries, des habitations, quelques commerces. La ville est encore endormie et au cœur de cet espace, Gustave, le héros, se réveille. Dorémus nous conduit alors à travers les rues de cette ville en suivant Gustave qui se rend à l'école, porté par les rêves de ce qu'il fera ou ne fera pas plus tard. Au fur et à mesure des pages, la ville s'anime, le tramage des rues s'effile et la ville devient peu à peu lisible. Les quartiers, aux fonctions diverses, s'enchaînent et progressivement un plan de la ville se construit.

Figure 72 – G.Dorémus, *Plus tard* (2000), couverture.

La ville n'est plus seulement un nœud de communication mais un espace à vivre, peuplé de gens qui s'activent, se croisent. Non seulement la ville de Gustave prend du sens, mais elle se construit sous les yeux du lecteur. Ce qui, finalement, pourrait passer pour une chrysalide sur la couverture donne naissance à une ville structurée par un système complexe de rues, places, parcs et ponts.

Je me suis d'ailleurs essayé au « jeu » de la création spatiale en essayant de retracer le parcours de Gustave et de construire, grâce aux multiples « indices » égrénés au fil des pages, une représentation de la ville qu'il traverse. Nul n'est besoin de s'identifier à Gustave pour s'imaginer sa ville, le chemin qui le mène vers l'école. Le lecteur, hameçonné par l'énigme de la page de couverture, remonte page après page le fil diégétique et suit le tracé en pointillé du parcours de Gustave. C'est donc bien le parcours diégétique que l'auteur fait faire à son personnage qui invite le lecteur à

[271] W.BENJAMIN, *op. cit.*, p. 136.

entrer dans l'histoire et qui permet, du même coup, d'inventer l'espace. Le récit, pour reprendre une expression de Michel de Certeau, produit *de facto* des « géographies d'action[272] ».

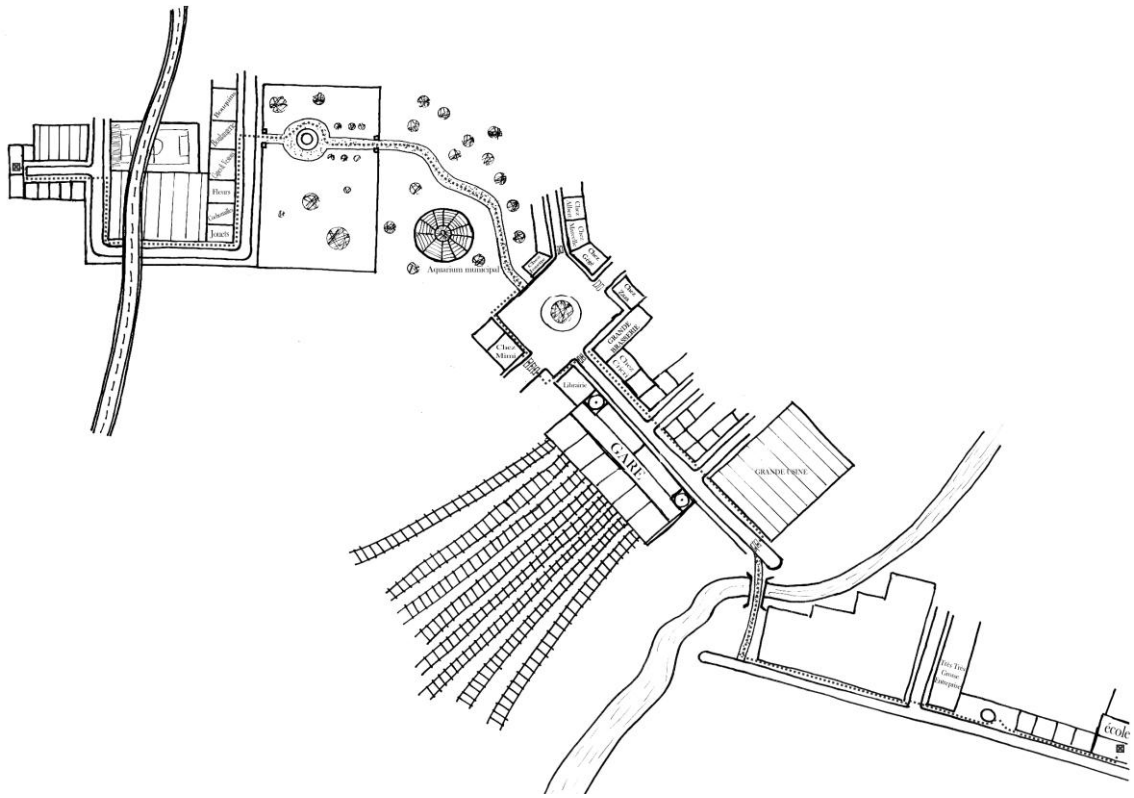


Figure 73 - Reconstitution cartographique du récit de *Plus tard* (G.Dorémus, 2000).

Si je pars du principe que le récit crée et organise les espaces, il deviendrait donc aisé, comme je l'ai montré pour l'album *Plus tard*, d'en donner une représentation cartographique. Ce fut le projet artistique de Warja Lavater au début des années 1960.

1.2. Récits spatialisés : l'exemple de Warja Lavater

La philosophe et spécialiste de l'art Christine Buci-Glucksmann s'était penchée, il y a plusieurs années, sur la cartographie dans et de l'art[273]. Du tableau de Bruegel l'ancien, *La Chute d'Icare* (1553) aux « espaces paysagers » de Marcel Duchamp, elle évoquait l'existence d'un œil-monde ou icarien qui parcourrait le monde dans un envol infini s'éloignant et se rapprochant des objets. En commentant le tableau cité plus haut de Bruegel, elle écrivait :

[272] M. de CERTEAU, *op. cit.*, p. 171.
[273] C.BUCI-GLUCKSMANN. *L'œil cartographique de l'art*. Paris : Galilée, 1996.

> Dans la tradition de Patinir et de son « paysage du monde » avec ses grands espaces de montagnes, fleuves et plaines vus d'en haut et ses personnages minuscules toujours perdus dans l'univers, Bruegel pratique ici une véritable géographie du regard qui envahit le tableau et échappe à la structure cadrée du paysage dans la fenêtre propre à la tradition flamande de Rogier Van der Weyden et Van Eyck, ou à l'art italien de la « veduta » intérieure. Le regard se déploie dans une même unité visuelle au point que l'œil plonge sur les spectacles de la terre, puis remonte vers cet horizon surélevé qu'affectionne l'art maniériste de cette époque […].[274]

Les *imageries* de l'artiste Warja Lavater participent de cet œil icarien. Ses *leporelli* de 4 mètres de long « échappent à la structure cadrée du paysage », ils se déploient « dans une même unité visuelle », proposent des instantanés plongeant sur « les spectacles de la terre » et des parcours vus d'un « horizon surélevé ». Certes Joachim Patinir propose dans ses toiles une vision frontale en perspective de paysages là où Warja Lavater s'emploie à travailler une vision zénithale. Cependant il s'agit d'une lecture linéaire qui est offerte au lecteur/spectateur. À cet œil icarien, l'artiste adapte une écriture visuelle qui se rapproche de l'écriture cartographique, par l'emploi du plan, de codes visuels, de pictogrammes. Le travail de Warja Lavater, mené entre 1960 et 1970, questionne sur la représentation de l'espace à partir du récit et peut m'aider à imaginer une *cartographie diégétique*.

1.2.1. À la conquête du signe

En 1937, Warja Lavater fonde à Zürich un studio d'art appliqué avec Gottfried Honegger, un jeune artiste, qu'elle épouse en 1940. Le couple se lance alors dans une carrière de dessinateurs de symboles, de logotypes et de marques[275]. De 1958 à 1960, la famille Honegger-Lavater quitte Zürich pour New-York. C'est pendant cette période newyorkaise que Warja Lavater va se laisser fasciner par les rues, les enseignes lumineuses, la signalisation, la « multiplication des signes à la portée de chacun[276] ». C'est ce qui va la décider à utiliser des pictogrammes comme signes dans ses illustrations futures. Pour elle, « il serait possible de faire évoluer la pensée à partir de

[274] C. BUCI-GLUCKSMANN, *op. cit.*, p. 13.
[275] Parmi leurs créations, on peut compter le logo de la Swiss Bank Corporation et celui de l'Exposition Nationale Suisse de 1939.
[276] « Les imageries de Warja Lavater » sur le site *Le Petit Paquis*, consulté le 2 janvier 2013 : http://petitpaquis.canalblog.com/archives/2009/04/15/13344385.html

la création de signes représentant aussi bien une idée, une action qu'une perception[277] ».

En 1960, un premier ouvrage sert de galop d'essai à Warja Lavater. Il s'agit d'un *leporello* de 22 planches en aquarelle sur papier de Chine au format de 9 cm sur 1,93 m déplié, consacré à l'histoire du héros helvétique Guillaume Tell[278]. La légende, fournie en début d'ouvrage, est composée de 14 éléments : 7 pour les personnages, 3 pour des objets et 4 pour le décor. Le héros et son fils sont représentés par des points bleus ; les « opposants » (soldats, gouverneur, forteresse, bateau) par des formes anguleuses sombres (rectangles et triangles) ; les « adjuvants » (citoyens, forêt) par des points bruns ou verts.

Figure 74 - La légende de *Guillaume Tell* (1962)

En 1961, la famille Honegger-Lavater s'installe à Paris. Warja parvient à faire publier l'année suivante son *Guillaume Tell* ainsi que quatre autres *Folded Stories*[279] chez l'éditeur de Bâle, Basilius Presse. La même année *Guillaume Tell* est également publié aux États-Unis par le New York Museum of Modern Art (MoMA)[280]. Le dernier des *Folded Stories* paru cette année-là a attiré mon attention par son titre et son sujet. *La Promenade en ville* « se déroule comme un film, où chaque élément est représenté par un signe »[281]. Le chemin est balisé par des feux rouges et des feux verts qui jalonnent la promenade du lecteur à travers les rues de New York.

C'est en 1965 que Warja Lavater s'attaque aux contes traditionnels pour enfants et débute sa série constituée de cinq albums tous publiés chez l'éditeur parisien Adrien Maeght. Ces albums, que Warja Lavater appelle des *imageries*[282], s'emparent d'abord des contes écrits par Charles Perrault en 1697 puis des récits de la tradition orale transcrits par Jacob et Wilhelm Grimm en 1812 (*Le Petit Chaperon Rouge, Cendrillon,*

[277] Lettre de Warja Lavater à Clive Phillpot le 6 août 1986 citée dans « Les imageries de Warja Lavater » sur le site *Le Petit Paquis*, consulté le 2 janvier 2013 : http://petitpaquis.canalblog.com/archives/2009/04/15/13344385.html

[278] L'original de *Guillaume Tell*, créé en 1960, est en la possession de M. et Mme Peter Rübel, Fillmore, Californie.

[279] Les *Folded Stories* (histoires pliées) est l'expression anglaise utilisée pour parler de la forme *leporello*.

[280] *Guillaume Tell* est donc le premier livre d'artiste, en même temps que *Twenty Six Gasoline* d'Edward Ruscha.

[281] « Les imageries de Warja Lavater » sur le site *Le Petit Paquis*, consulté le 2 janvier 2013 : http://petitpaquis.canalblog.com/archives/2009/04/15/13344385.html

[282] B.GROMER. « Tête à tête : Entretien avec Warja Lavater », *La Revue des livres pour enfants* ». Paris, n°137-138, 1991, pp.40-49.

La Belle au Bois Dormant) ; ou bien par Charles Perrault seul (*Le Petit Poucet*) ou encore par les frères Grimm seuls (*Blanche Neige*). On pourrait d'ailleurs ajouter à cette série les numéros 14 et 15 des *Folded Stories*, *Lucky Jack* (*Jean le Veinard*) adapté du conte des frères Grimm en 1965 et *The Ugly Duckling* (*Le vilain petit canard*) adapté du conte de Hans Christian Andersen (1842) en 1967. À travers ses imageries, son intention n'est pas d'apparaître comme une simple illustratrice mais bel et bien comme une auteure à part entière. Il ne s'agit pas pour elle d'accompagner le texte de Perrault, Grimm ou Andersen mais de proposer une réécriture au moyen de « codes visuels[283] ». Ainsi, selon elle, « l'écriture en pictogrammes peut être interprétée par le spectateur selon son propre point de vue[284] ». Ce dernier devient un conteur lui-même et ainsi continue la tradition de ces contes oraux[285].

1.2.2. Warja Lavater et la « sémantique structurale » des contes

La démarche adoptée par Warja Lavater implique une mise à nu de la structure des contes avant d'en élaborer une mise à plat. Elle est, en ce sens, très contemporaine des études structuralistes et sémiologiques menées d'abord par Vladimir Propp[286] dans les années 1920 puis par Algirdas Julien Greimas[287] dans les années 1960 ou Paul Larivaille[288] au début des années 1970. Pour ces trois chercheurs, le récit fonctionne comme une langue. Il existe une « structure sémantique profonde » pour chaque récit reposant sur trois couples d'actants : sujet/objet ; destinateur/destinataire ; adjuvant/opposant.

Un personnage, le héros (le *sujet*), poursuit la *quête* d'un objet matériel ou immatériel. Cette *quête* est commanditée par un *destinateur* (personnage ou sentiment) au bénéfice d'un *destinataire* (le héros lui-même, un autre personnage, un sentiment ou une valeur morale). Des personnages, des événements, des objets, des sentiments

[283] W. LAVATER. "Perceptions : When Signs start to Communicate" dans Ellis Shookman, *The Faces of Physiognomy : Interdisciplinary Approaches to Johann Caspar Lavater*, Columbia : Camden House, 1993, p.186.
[284] Lettre de Warja Lavater à Clive Phillpot le 6 août 1986.
[285] S. L .BECKETT. « Mirror, Mirror, on the wall" : The Many Faces of Snowwhite" dans F. C. Fagundes et I. F M. Blayer. *Oral and written Narratives and Cultural Identity : Interdisciplinary Approaches*, New York : Peter lang Publishing, 2007, pp.247-262.
[286] V. PROPP. *Morphologie du conte*. 1928 (td. française en 1965). Comme l'indique la date de la première traduction, les travaux de Propp furent connus par les Occidentaux assez tardivement.
[287] A.J. GREIMAS. *Sémantique structurale : recherche de méthode*. Paris : Larousse, 1966.
[288] P. LARIVAILLE. « L'analyse (morpho) logique du récit » dans *Poétique*. n°19, 1974, p.368-388.

vont l'aider dans cette quête (*adjuvants*) ou lui faire obstacle (*opposants*). Ce schéma, dans lequel un acteur peut revêtir plusieurs rôles actantiels, développe trois axes de lecture du conte : l'axe du désir (celui de la quête du héros), l'axe de la communication (celui de sa motivation), l'axe du pouvoir (celui des opposants et des adjuvants). On retrouve une approche similaire du conte chez Lavater à travers la construction du code visuel.

En 1974, Paul Larivaille propose une relecture du schéma narratif étudié par Propp dans les contes russes. Le schéma narratif, ou quinaire pour Larivaille, est composé de cinq étapes :

1. la **Situation initiale** : le décor est planté, le lieu et les personnages introduits et décrits.

2. la **Complication** : perturbation de la situation initiale

3. l'**Action** : moyens utilisés par les personnages pour résoudre la perturbation (les péripéties)

4. la **Résolution** : conséquence de l'action

5. la **Situation finale** : résultante de la résolution, équilibre final

Là encore, comme « conteuse visuelle », Warja Lavater va matérialiser cette construction narrative en la « couchant » sur l'axe longitudinal de la bande de papier qu'elle utilise pour raconter. Cette bande de 4,74 m en moyenne constitue l'axe temporel de l'histoire qui se déploie comme une suite d'images séquentielles cinématographiques : chaque « planche » résultant du pliage de la bande constitue un plan dans la narration.

Mais là où le travail de Lavater intéresse le géographe, c'est que l'axe temporel du récit mis à plat sur la bande de papier est également un axe spatial sur lequel des lieux visuellement codés sont placés et dans lesquels des personnages, visuellement codés également, se déplacent. Les imageries sont ainsi à la fois des récits mis en espace et des récits d'espace.

a- Le code visuel

Dans un article rédigé en 1993[289], Warja Lavater parlait de son écriture en « pictogrammes » qui réunissait formes et couleurs pour donner du sens. Dans les

[289] W. LAVATER, *op. cit.*, p. 186.

années 1965 et 1986, elle parlait encore de « langage » et/ou de « code visuel ». Ce code est donné dans la légende par laquelle débute chaque *imagerie*. Si les premières *imageries* possèdent des légendes très simplifiées, à partir de 1974 et de *Blanche-Neige* notamment, l'auteure semble vouloir complexifier ses codes visuels en intégrant, pour les personnages sujets et opposants, des éléments physiques, des modulations, qui traduisent la psychologie du personnage. Si, en 1965, le Petit Chaperon Rouge est un simple point rouge, le Petit Poucet, quant à lui, est un petit point bleu entouré d'un halo vert fluorescent. La couleur bleu nuit est utilisée par Lavater pour représenter le personnage/sujet masculin principal (Guillaume Tell, Petit Poucet mais également le Prince Charmant de *Blanche-Neige*). Le halo fluorescent permet de mettre l'accent sur la spécificité du personnage : petit par la taille mais d'une intelligence supérieure à ses frères :

> Il était fort petit, et quand il vint au monde, il n'était guère plus gros que le pouce, ce qui fit que l'on l'appela le petit Poucet. Ce pauvre enfant était le souffre-douleur de la maison, et on lui donnait toujours le tort. Cependant il était le plus fin, et le plus avisé de tous ses frères, et s'il parlait peu, il écoutait beaucoup.[290]

Figure 75 - Légendes des cinq imageries étudiées

Blanche-Neige est un point noir, blanc et rouge correspondant aux composantes physiques apportées par le conte :

> Un jour, c'était au beau milieu de l'hiver et les flocons de neige tombaient du ciel comme du duvet, une reine était assise auprès d'une fenêtre encadrée d'ébène noir, et cousait. Et tandis qu'elle cousait ainsi et regardait neiger, elle se piqua le doigt avec son aiguille et trois gouttes de sang tombèrent dans la neige. Et le rouge était si joli à voir sur la neige blanche qu'elle se dit : « Oh, puissé-je avoir une enfant aussi blanche que la neige, aussi rouge que le sang et aussi noire que le bois de ce cadre ! » Peu après, elle eut une petite fille qui

[290] C. PERRAULT. *Les Contes de ma mère l'Oye*. 1697.

était aussi blanche que la neige, aussi rouge que le sang et aussi noire de cheveux que l'ébène, et que pour cette raison on appela Blanche-Neige.[291]

Cendrillon est un point gris cerclé de bleu clair et de noir avec deux perles bleues très claires à l'intérieur. Lavater dit s'inspirer de la version de Charles Perrault mais c'est chez les frères Grimm que l'on peut interpréter cette représentation qui enrichit la personnalité de Cendrillon : une jeune fille noircie par la cendre dans laquelle on l'a reléguée mais qui vit dans le souvenir de sa mère défunte qu'elle continue à pleurer :

> [Cendrillon] alla sur la tombe de sa mère et y planta la branche [de noisetier], et pleura si fort que ses larmes tombèrent dessus et l'arrosèrent. Or le rameau grandit et devint un bel arbre. Et trois fois par jour Cendrillon allait pleurer et prier sous son arbre [...].[292]

Quant à la Belle au Bois-Dormant, il s'agit d'un point rose (sa représentation codée quand elle vient de naître) entouré d'un cercle vert épais et d'un cercle rose fin. Le cercle vert est la protection apportée par la septième fée qui passe juste après la « méchante » et qui tente d'adoucir le sortilège de son aînée :

> Le rang de la vieille Fée étant venu, elle dit, en branlant la tête encore plus de dépit que de vieillesse, que la Princesse se percerait la main d'un fuseau, et qu'elle en mourrait. Ce terrible don fit frémir toute la compagnie, et il n'y eut personne qui ne pleurât.
> Dans ce moment la jeune Fée sortit de derrière la tapisserie, et dit tout haut ces paroles : Rassurez-vous, Roi et Reine, votre fille n'en mourra pas; il est vrai que je n'ai pas assez de puissance pour défaire entièrement ce que mon ancienne a fait. La Princesse se percera la main d'un fuseau ; mais au lieu d'en mourir elle tombera seulement dans un profond sommeil qui durera cent ans, au bout desquels le fils d'un Roi viendra la réveiller.[293]

Le point commun à tous ces personnages/sujets est qu'ils sont représentés par des points et que leur couleur chaude ou froide diffère selon leur sexe. Les opposants sont représentés par un point noir entouré d'un anneau de couleur suivant leur costume. La méchante reine de Blanche-Neige est d'abord entourée d'un cercle jaune comme le cadre du miroir puis d'un cercle vert. Il s'agirait, si l'on se reporte au texte de Grimm, de la transcription du sentiment de jalousie qui envahit la reine à partir de ce moment-là du conte :

[291] J. et W.GRIMM. *Contes d'enfants et du foyer*. 1812. [Gallimard/Folio, 2000, p.130]
[292] J. et W.GRIMM, *op. cit.*, p. 84.
[293] C. PERRAULT, *op. cit.*

Et un jour que celle-ci demandait au miroir :
Petit miroir, petit miroir chéri,
Quelle est la plus belle de tout le pays ?
Il répondit :
Madame la Reine, vous êtes la plus belle ici,
Mais Blanche-Neige est mille fois plus jolie.
Alors la reine prit peur et devint jaune et verte de jalousie.[294]

Dans les cinq albums, ce que j'appellerais les « décors » sont assez sommaires et peuvent être divisés en *lieux* et en *aires*. Ainsi, les personnages de Lavater évoluent-ils dans quatre types d'aires : la forêt, la montagne, la maison (simple demeure ou château) et le terrain nu. Ce dernier constitue le substrat et le support à toute l'action. Il ne possède aucun figuré particulier car il n'a aucune fonction dans le récit. La montagne, la maison, la forêt peuvent être tour à tour des adjuvants ou des opposants. Certaines de ces aires, sous l'effet d'agrandissement que l'auteure exerce sur des parties du récit, deviennent des lieux. C'est le cas, par exemple, de la maison du Petit Chaperon Rouge, ou de celle des sept nains dans *Blanche-Neige*. La grande majorité des autres lieux se trouvent à l'intérieur de l'espace domestique. Il s'agit de meubles (lit, chaises, miroir[295]) ou de parties de la maison (marches) qui aident à la compréhension du récit au moment où l'auteure a décidé de faire un zoom.

b- Une approche temporelle du conte

À part *Le Petit Chaperon Rouge,* dont le récit s'étale sur une bande de 334 cm découpée en dix-neuf images séquentielles, les quatre autres contes se déroulent sur une bande de 351 cm, en vingt tableaux. Le récit suit parfaitement le schéma quinaire à une exception près : *Le Petit Poucet*. La situation initiale occupe généralement le ou les deux premiers tableaux.

[294] J. et W.GRIMM, *op. cit.*, p. 131.
[295] Plus qu'un objet, dans *Blanche-Neige*, le miroir est un véritable lieu dans lequel l'action est mise en abîme.

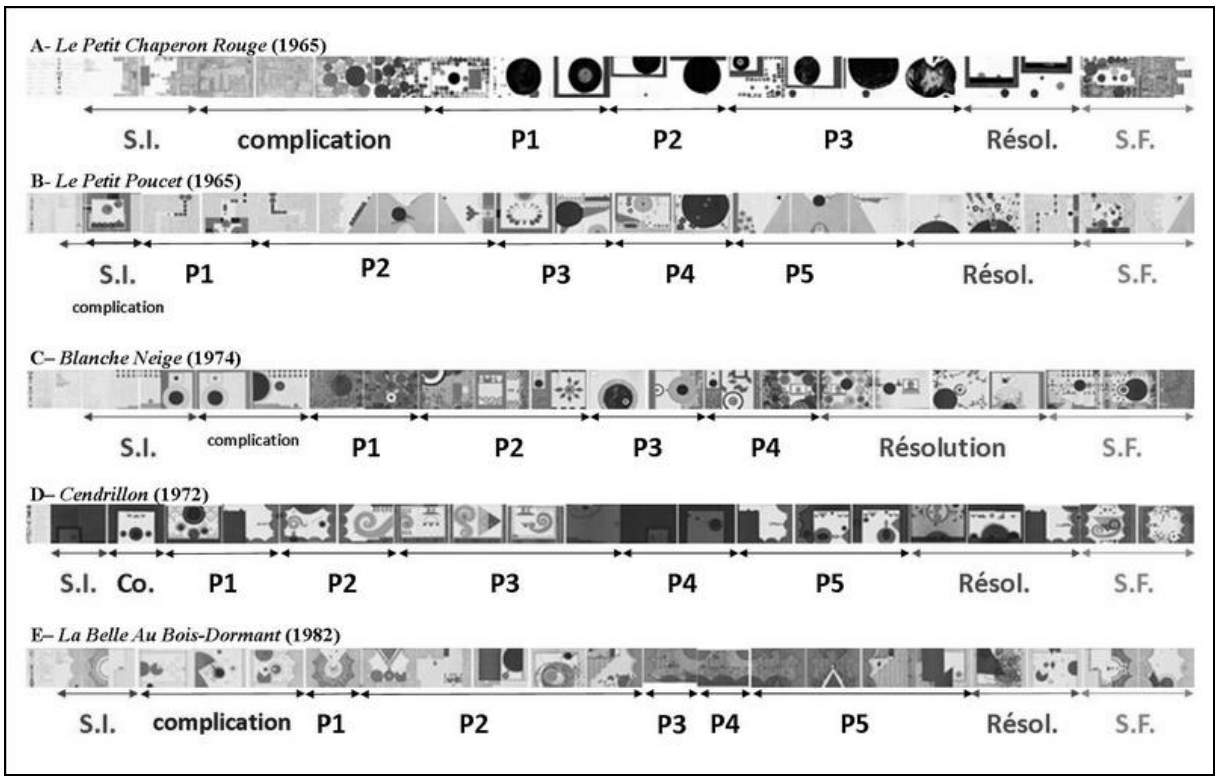


Figure 76 - Schémas quinaires de cinq imageries

Dans l'*imagerie* du Petit Poucet, le premier tableau traduit à la fois la situation initiale et la complication (une famille et ses sept enfants à l'étroit dans une toute petite maison). Cependant, on pourrait considérer que la toute première planche sur laquelle se trouve la légende est déjà la situation initiale : nous sommes dans la forêt, les oiseaux chantent près du mur d'une maison. Le calme extérieur apparent sera vite rompu dès le tableau suivant ! La complication du récit se déroule sur un, deux ou quatre tableaux ; puis arrivent les péripéties (entre deux et quatre par *imagerie*).

Figure 77 – W. Lavater, *Le Petit Poucet* (1965), p.1-2

Pour la narration de ces péripéties, Lavater joue à la fois sur les changements d'échelle mais également sur la temporalité : elle s'approche ou s'éloigne des « acteurs », ralentit ou accélère la narration. Par exemple, dans *La Belle Au Bois Dormant*, un tableau nous montre la tentative d'un premier prince (rose), un deuxième tableau la tentative d'un deuxième prince (rouge) et cinq tableaux la réussite du troisième prince (bleu). Pour ce dernier, un zoom est fait sur les quatre derniers

tableaux, conduisant le lecteur de la forêt jusqu'au lit de la princesse où se déroulera le baiser salvateur.

Figure 85 – W. Lavater, *La Belle au Bois-Dormant* (1982), p.1 à 10

Figure 86 – W. Lavater, *La Belle au Bois-Dormant* (1982), p.11 à 20

La résolution prend souvent le plus grand nombre de tableaux (entre 4 et 6). Elle débouche et se mêle aux deux tableaux accordés à la situation finale.

c- Un récit d'espace

Dans les quatre premières *imageries*, le héros est appelé à se déplacer[296]. Au fur et à mesure de son déplacement l'espace se construit et se déroule sous les yeux du lecteur. Les récits d'espace que Lavater transcrit en codes visuels ont, je l'ai déjà dit, tout à voir avec la mise en scène cinématographique. L'œil du lecteur suit le principal protagoniste de l'histoire tout au long de la bande et exerce, sur son parcours « icarien » des zooms plus ou moins forts sur certains lieux, certaines actions ou certains moments-clés du récit.

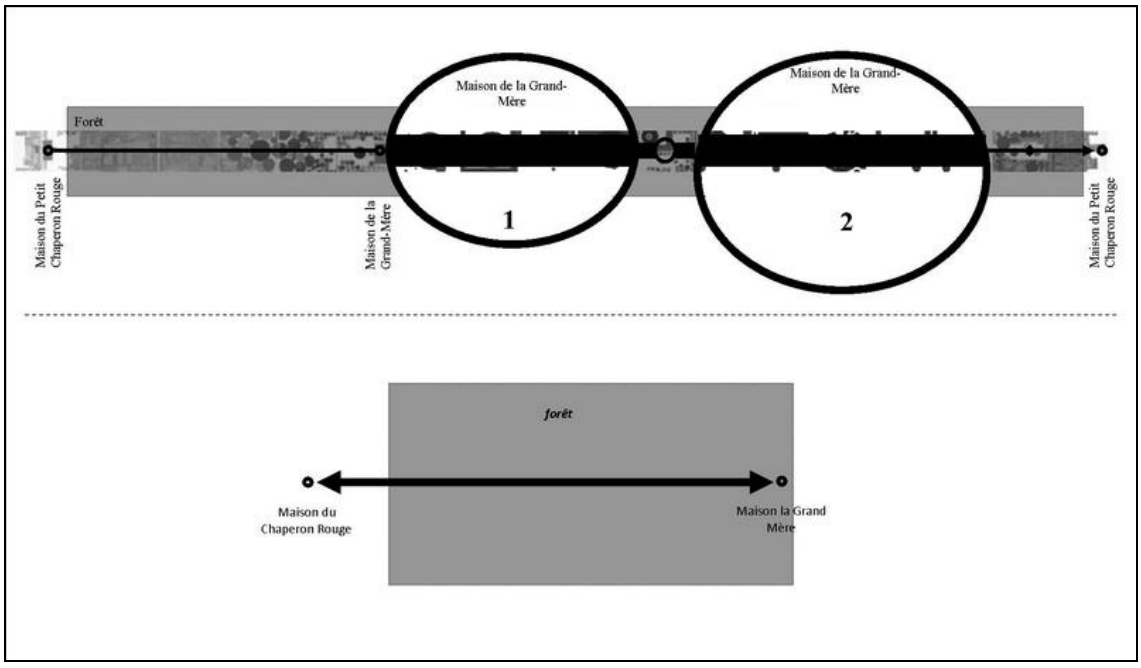


Figure 80 – W. Lavater, *Le Petit Chaperon Rouge* (1965) – Schéma du récit

[296] Seul *La Belle Au Bois Dormant* n'est pas un récit parcours de l'héroïne. Au contraire, le récit évoque une longue période d'immobilité de 100 ans. Le lieu sur lequel se concentre l'action est le palais et ce sont les différents personnages de l'histoire qui se déplacent vers ou depuis le château.

Comme je l'ai déjà évoqué plus haut, les parcours *spatiogéniques* des quatre albums sont assez simples. Ils se composent de deux *lieux* (un lieu de départ et un lieu d'arrivée). Ces *lieux*, généralement ceux d'arrivée, se transforment régulièrement en *aires* par un jeu de grossissement. Le déplacement du *lieu* de départ vers le *lieu* d'arrivée traverse généralement deux espaces bien distincts : forêt/hors-forêt, forêt/montagne, forêt/clairière.

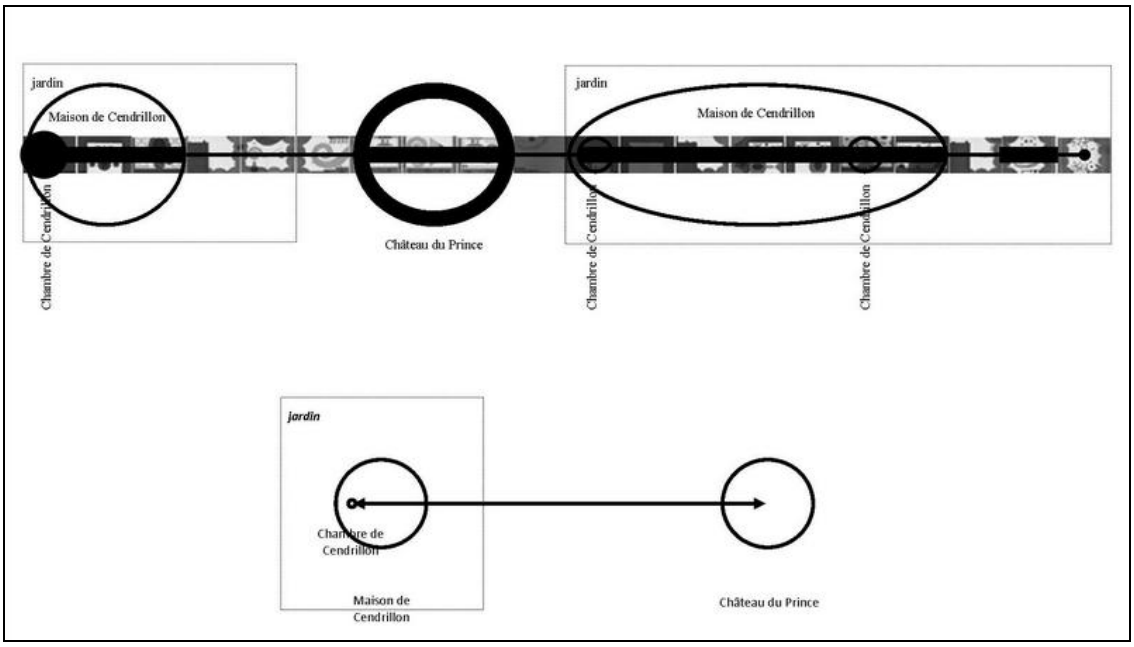


Figure 81 – W. Lavater, *Cendrillon* (1976) – Schéma du récit

La linéarité de ces récits d'espace suit de près la chronologie des péripéties du conte. Chaque grossissement sur des *lieux* correspond à un ralentissement temporel si bien qu'on pourrait davantage parler de récit spatio-chronologique. Si l'on prend l'*imagerie* du *Petit Chaperon Rouge* (*cf.* figure 86), par exemple, la rencontre du loup et de la fillette, les scènes qui ont lieu dans la maison de la grand'mère, occupent l'espace d'une double-page, c'est-à-dire autant que les scènes qui relatent le déplacement dans la forêt. Ainsi tout se passe comme si les moments représentés à petite échelle permettaient d'embrasser dans un même instant un déplacement long et d'ainsi en accélérer le rythme. *A contrario*, les moments représentés à grande échelle se focalisent sur des scènes sans déplacement dans lequel le rythme s'en trouve ralenti. La représentation spatio-chronologique associée au récit, en proposant un regard sur l'action en train de se dérouler, toujours zénital mais qui tour à tour est lointain,

rapproché, traverse les cloisons, est à rapprocher du « regard icarien » proposé par Christine Buci-Glucksmann.

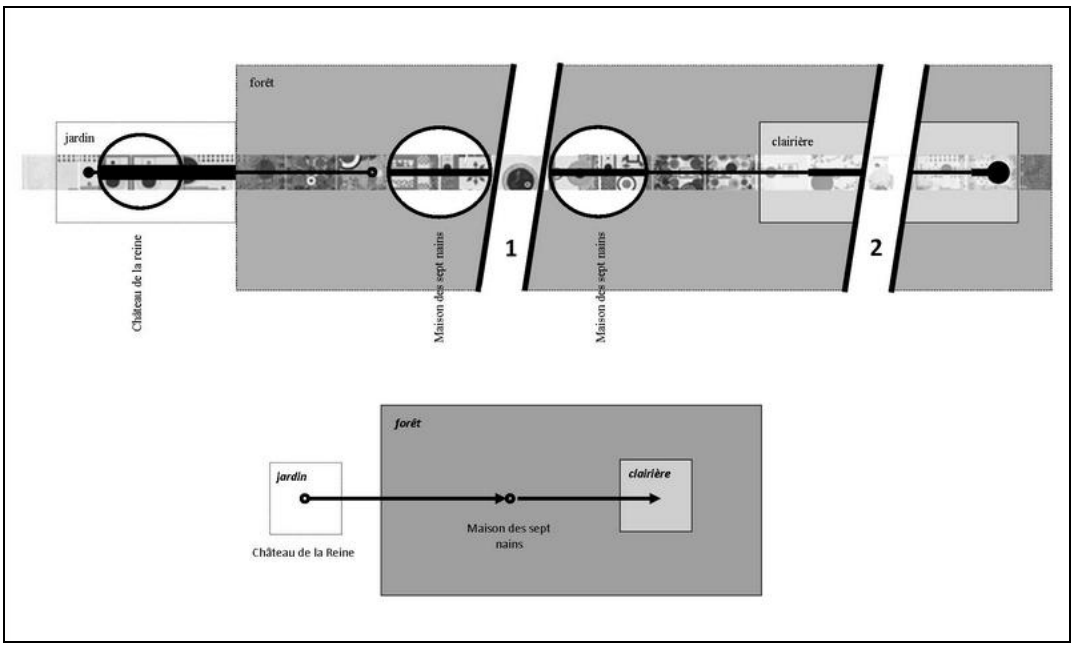


Figure 82 – W. Lavater, *Blanche-Neige* (1974) – Schéma du récit

Évidemment, le rapprochement entre les *imageries* et la cartographie serait assez aisé à faire. Lavater a conçu chacune de ces *imageries* comme une écriture visuelle qui localise et qui représente les relations entre des individus évoluant dans les espaces représentés et celles entre ces mêmes individus et ces mêmes espaces. C'est par définition ce qui est également l'objet d'une carte. Lavater crée un code visuel donné et défini dans la légende du début d'album, qu'elle module et qui prend sens dans la lecture globale de l'*imagerie*. On peut y voir également le processus de construction d'une carte.

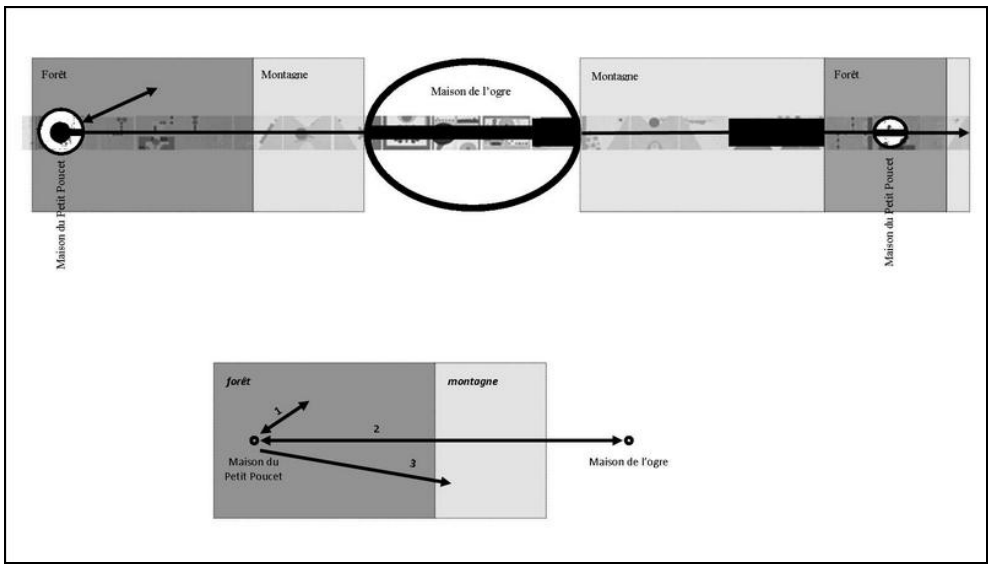


Figure 83 – W. Lavater, *Le Petit Poucet* (1965) – Schéma du récit

L'objection principale qui pourrait être faite à mon propos est que la « carte géographique » renvoie à des formes spatiales connues ou facilement reconnues. Souvent, la légende est suffisamment explicite, par l'emploi de symboles, de couleurs ou nuances signifiantes, pour que la lecture de la légende puisse paraître superflue. Certes, mais que penser de l'écriture chorématique proposée dans les années 1980 par Roger Brunet en s'appuyant sur les travaux de géographes comme Robert Ferras ou Alain Badiou qui au tournant des années 1960-1970 cherchaient à construire des modèles graphiques spatiaux ?

> Un chorème est une structure élémentaire de l'espace, qui se représente par un modèle graphique.[297]
> Un modèle est toujours une simplification de la réalité, ou plus exactement de la vision qu'on a de cette réalité. Cette simplification est faite dans un but opératoire : l'action, la prédiction ou l'explication.[298]

Selon moi, l'écriture chorématique et le code visuel de Lavater sont à rapprocher par leur même intentionnalité structuraliste. Ces deux représentations ont une fonction spatialisatrice et spatialisante. Elles imaginent de l'espace autant qu'elles l'organisent.

[297] R. BRUNET. « La carte-modèle et les chorèmes » dans *Mappemonde*, n°4, 1986, p. 2.
[298] R . BRUNET. « La composition des modèles dans l'analyse spatiale » dans *L'espace géographique*, vol. 9, N°9-4, 1980, p. 254.

1.2.3. Les imageries, entre perception et performativité

Comme on peut le constater, les ouvrages de Lavater sont des travaux d'artiste issus d'une recherche intellectuelle et esthétique poussée. Si les thèmes abordés appartiennent plus particulièrement à l'enfance, les *imageries* constituent-elles pour autant des albums pour enfants ? Ne seraient-elles plutôt à ranger du côté des livres d'art ? Dans un article paru dans la revue *Tangence* en 2001, Sandra L. Beckett[299] tentait de répondre à cette question délicate. En effet, si l'on prend le cas du *Petit Chaperon Rouge*, publié par le MoMA, l'album était vendu exclusivement dans les musées.

> À l'atelier des enfants du Centre Georges Pompidou, où on a présenté *Le petit Chaperon Rouge* en 1976, les enfants ont été fascinés par cet ouvrage insolite avec lequel ils pouvaient « jouer ». Depuis lors, les enseignants et les bibliothécaires ont confirmé que les imageries de Lavater séduisent les enfants de différents âges et de diverses cultures.[300]

Sandra L. Beckett fait remarquer que Warja Lavater a toujours eu des positions très contradictoires à propos du public visé par ses *imageries* ce qui soulignerait le « statut ambivalent de celles-ci ». En 1993, l'artiste reconnaissait que le « code en pictogrammes » de ses *imageries* était lisible « quels que soient l'époque, la nationalité et l'âge »[301]. Cependant, si les *imageries* de Lavater sont clairement des livres d'art, quelques spécialistes de la littérature éprouvent certaines difficultés à y voir un album destiné aux enfants. En 1975, Marion Durand et Gérard Bertrand émettent quelques réserves sur l'accès au « code visuel » mis en place par Lavater à destination d'un jeune public :

> En dépit des définitions rigoureuses que l'illustratrice place en préambule, ses images ne constituent pas la démonstration d'un code. En effet, la notion de code implique que le message véhiculé puisse être décrypté dans sa totalité par la seule mise en application des règles qu'il institue. Or ici, les articulations du récit visuel ont besoin, pour être correctement appréhendées, d'une aide extérieure. Celle-ci se présente sous la forme d'une série de souvenirs plus ou moins immédiats qui se rapportent tous à l'histoire qui a inspiré cette illustration.[302]

[299] S. L. BECKETT. « Livres pour tous : le flou des frontières entre fiction pour enfants et fiction pour adultes » dans *Tangence*, n°67, 2001, pp.9-22.
[300] S. L. BECKETT, *op. cit.*, p. 21.
[301] W. LAVATER, *op. cit.*, p. 186.
[302] M. DURAND et G. BERTRAND. *Op. cit.*, p.53-83.

Je pense qu'il y avait confusion ici entre *code* et *langue*. Cette critique formulée en 1975 à l'égard du *Petit Chaperon Rouge* de Lavater est à rapprocher des critiques émises à l'encontre des chorèmes et que Roger Brunet défendit en ces termes :

> Une **carte** s'exprime par ses formes, par les configurations qu'elle représente. Les signes de la légende ne sont jamais qu'un code en clair, portatif, arbitraire et changeant d'un auteur à l'autre – même si quelques règles strictes méritent d'être observées dans la rédaction de ce code. Ce code n'est pas un langage : le langage est dans les formes des distributions et des organisations spatiales.[303]

Il est surprenant de constater que l'on pourrait assez facilement remplacer, dans ce texte, le mot *carte* par celui d'*imagerie*.

> Ces ouvrages ont néanmoins été l'objet de nombreuses critiques. On lui reproche, en particulier, d'être incompréhensible (donc illisible) pour un lecteur qui ignore le conte. Et en effet, il serait extrêmement difficile de reconnaître la version littéraire de Grimm à partir de sa codification graphique. Toutefois, et c'est l'avis de nombreux pédagogues et bibliothécaires spécialistes en littérature de jeunesse, tous les enfants raffolent de ces livres parce qu'ils s'adaptent à l'âge, la culture, à l'imagination de chacun.[304]

Le problème qui se pose évidemment dans ces *imageries* est celui de leur réception par un jeune public. À quelles tranches d'âge peut-on proposer de lire ces albums si colorés, aux formes agréables qui semblent attirer même l'œil des enfants de maternelle ? Je pense qu'il faut distinguer deux éléments dans la lecture de ces imageries, même – et peut-être surtout – si j'ai montré précédemment combien ces deux éléments étaient liés : le récit d'espace et le conte.

Je me suis livré à une petite expérience en proposant à un garçon de 4 ans la lecture de l'*imagerie* du *Petit Poucet*. J'ai complètement déplié sous ses yeux le livre et attendu d'abord ses premières réactions. Effectivement, tout de suite l'ouvrage a attiré son attention et il s'est précipité dans la bibliothèque de sa chambre pour me rapporter un autre ouvrage, un *leporello*, en me disant : « C'est pareil que ce livre-là ! ». Je lui ai alors demandé de me dire ce que le livre que je lui proposais pouvait bien raconter, ce qu'il y voyait. Si les deux ronds bruns du début de l'histoire, qu'il a associés à deux kiwis, lui ont posé problème, il a très vite su trouver le personnage principal qui était récurrent tout au long de la bande. Avec son doigt, il a commencé à

[303] R. BRUNET, *op. cit.*, p. 6.
[304] J. PERROT, C.-L. MALARTE (dir.), *Jeux graphiques dans l'album pour la jeunesse*, CRDP de Créteil, 1991, p.125.

suivre le trajet du petit point vert en accompagnant son propre récit d'onomatopées et qui permettaient de retranscrire la marche, la course, l'ascension. Il a vu, dans le gros rond noir, une force négative qu'il a associée à une bombe en sommeil puis qui, plus tard, explose. L'image des ronds bruns à la fin du livre lui a permis de déduire qu'il s'agissait du retour du petit rond vert qui retrouvait ainsi ses « kiwis ».

Ce très jeune « lecteur » n'a pas recomposé l'histoire du *Petit Poucet* qu'il ne connaissait pas, mais il a compris qu'il s'agissait d'un récit spatial et temporel. Il a lu une autre histoire que celle de Charles Perrault transcrite par Warja Lavater. Même si l'inclusion qui traduisait le moment où l'ogre dévorait ses propres enfants a été lue comme une superposition, il a compris la structure du récit qui lui était offert : le départ d'un lieu-origine, l'égarement, le voyage par les montagnes, l'accueil dans un autre lieu où les personnages vont manger (image de la réunion en cercle), l'explosion qui permet le retour au lieu-origine.

Ainsi, le travail mené par Lavater dans les années 1960 me permet de pousser plus loin mon analyse structurelle des albums. Mon projet de « cartographier » les récits d'espace devient alors possible. La constitution de modèles, s'inspirant à la fois de Lavater mais également de Brunet et Ferras, exige de ce fait que je m'interroge sur les différents éléments constitutifs d'un parcours et de définir ce que j'oserai appeler une « grammaire spatiale ».

1.3. Une grammaire spatiale

Établir une « grammaire spatiale » oblige tout d'abord à lister les différents objets constitutifs d'un espace créé par le récit de l'album, puis, les relations établies par le ou les personnages entre ces différents objets. Les espaces parcourus, habités par les héros des albums, ces territoires créés par le récit seraient « fait(s) de lieux, qui sont liés[305] ». La distinction entre aire, espace et lieux paraît suffisamment importante pour que je puisse d'emblée en définir les contours. Je m'appuierai ici sur la distinction qui est faite par Yi-Fu Tuan. Pour lui, je le rappelle, le lieu est considéré comme une « pause dans le mouvement », un instant de stabilité[306].

[305] R.BRUNET. *Le territoire dans les turbulences*. Montpellier : Reclus (coll. « Géographiques »), 1991, p.24.
[306] Y.F. TUAN, *op. cit.*, p. 179.

Ainsi, dès lors que nous avons admis qu'un récit est une géographie d'actions, nous devons concevoir qu'il met en place, dans une *aire* donnée, une série de *lieux* reliés entre eux par la *trajectoire* du ou des personnages. Ces trajectoires tissent également un ou des ***réseaux*** qui témoignent de la pratique de l'aire territorialisée par le ou les personnages. Certains auteurs, tels que Colin Thompson, s'intéressent également aux ***interstices***, à des « espaces » microcosmiques qui comblent les « vides » mis en place entre les *lieux*.

1.3.1. Les lieux et les aires

Le *lieu* est donc un repère ponctuel dans une aire. « Il s'agit de la plus petite unité spatiale complexe » pour le philosophe Henri Lefèbvre. Complexe parce que le *lieu* résulte de la combinaison de principes spatiaux élémentaires[307], « il s'inscrit comme un objet identifiable, et éventuellement identificatoire, dans un fonctionnement collectif ; il est chargé de valeurs communes dans lesquelles peuvent potentiellement se reconnaître les individus[308] ».

Dans un bon nombre d'albums dits « randonnée », encore appelé *loop-book* dans les pays anglo-saxons, les *lieux* jalonnent l'itinéraire des personnages. Ils constituent des repères à l'intérieur d'une aire plus ou moins vaste. Chez Miroslav Saszek, par exemple, les *lieux* sont les « personnages » des albums qu'il réalise entre 1959 et 1974 dans la « *This is... serie* », pour faire le portrait de grandes villes ou pays du monde. L'artiste tchèque est un grand voyageur. Fuyant le régime communiste qui a pris le pouvoir en 1949 à Prague, Sasek se réfugie à Paris puis à New York en 1959. C'est là qu'il décide de faire publier les trois premiers albums qui devaient constituer une trilogie : *This is Paris*, *This is London*, *This is Rome* (1959). Ce genre de *Travel book* pour enfants remporte un franc succès. Il s'agit pour l'artiste de rendre compte des visites des villes qu'il a lui-même découvertes lors de ses voyages. La critique littéraire, Gertrude B. Herman, voit dès le premier volume un « pot-pourri de paysages parisiens »[309]. Ces paysages sont définis par différents *lieux* des villes visitées. Ces *lieux* deviennent les marques identificatoires de chacune de ces villes. Dans une

[307] H.LEFEBVRE. *La Production de l'espace*. Anthropos : Paris, 1974.
[308] LUSSAULT, *op. cit.*, 2007, p. 105
[309] G. N. HERMAN. "potpourri of Parisian landmarks and life" in *Library Journal*, vol. 84, n°13, juillet 1959, p.2224.

interview accordée au journaliste américain Lee Bennett Hopkins en 1969, Sasek expliquait sa manière de faire :

> J'arrive dans un endroit comme New York par exemple, où je n'étais jamais allé avant de toute ma vie. Je commence par aller voir les choses dont j'ai entendu parler ou que j'ai rencontrées dans mes lectures – des monuments, des paysages et des lieux d'intérêt. Une chose me conduit à une autre jusqu'à ce que le livre soit terminé. Tout ce que je fais vraiment c'est de courir de mon hôtel à un endroit puis de rentrer à l'hôtel ! [310]

Sasek ne suit pas un itinéraire particulier dans ses albums, il se laisse aller au gré de ses visites. Ainsi en est-il par exemple des lieux parcourus dans *This is London*. Comme on peut le constater sur la figure 85, si les six ou sept premiers *lieux* se concentrent au cœur de la City, les quatorze autres ne suivent pas nécessairement un itinéraire logique et linéaire. Le visiteur revient sur ses pas, traverse la ville de long en large ou tout du moins la rive gauche du centre londonien se hasardant du côté de Greenwich et Battersea Park.

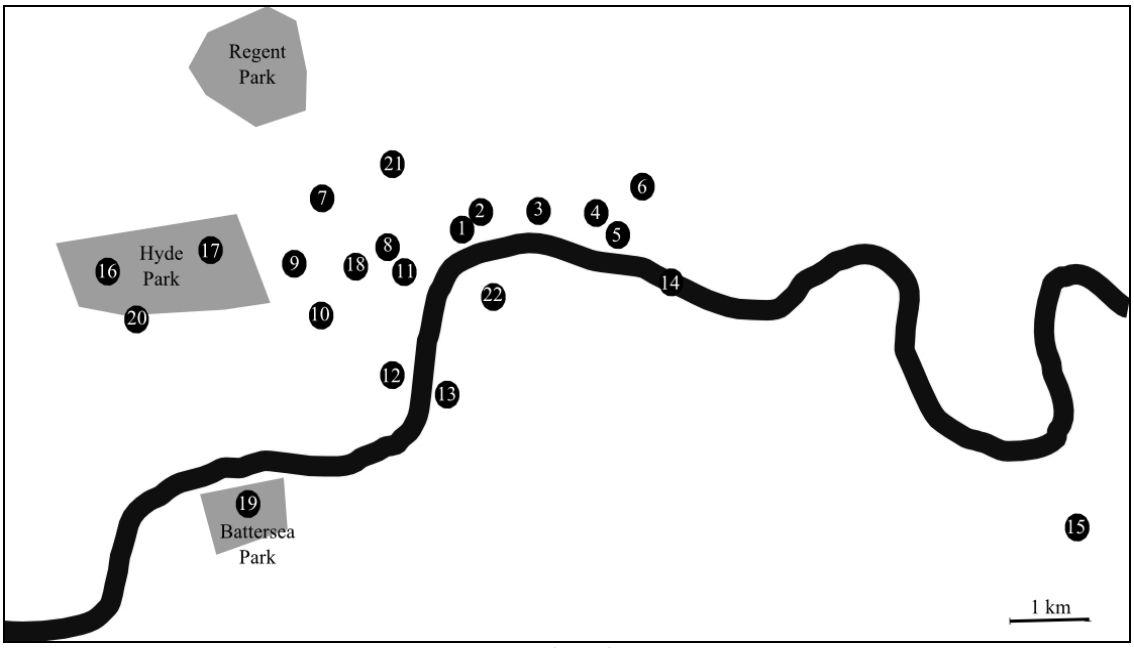


Figure 84 – La localisation des lieux évoqués dans *This London* (Sasek, 1959).

En 1960, Roman Candles faisait déjà cette remarque à propos de l'album *This is Rome* :

> La méthode de M. Sasek est de montrer Rome comme le visiteur la voit, non de manière organisée en suivant un itinéraire qui suit les sites et les monuments

[310] L.B. HOPKINS. *Books are by people : interviews with 104 authors and illustrators of books for young people*, New York : Citation Press, 1969, pp.238-242.

> célèbres, mais dans une joyeuse confusion de statues, de musées, de restaurants, d'églises, d'autobus, de ruines. [311]

C'est, semble-t-il, cette « confusion heureuse » (*happy muddle*) qui range l'ouvrage plus du côté de l'album pour enfants que du documentaire, davantage du côté du carnet de voyage que du guide touristique. Je reviendrai plus loin sur cette distinction. Les *lieux* peints par Sasek créent l'*aire* dans laquelle ils se trouvent autant qu'ils servent à l'identifier. Ils fonctionneraient comme la cristallisation d'une « culture localisée dans le temps et l'espace », selon la définition anthropologique du *lieu* donnée par Marcel Mauss[312]. *Big Ben*, par exemple, serait à voir comme un *lieu* identitaire de la culture britannique, cristallisant à la fois une partie de l'Histoire anglaise mais également l'ensemble du territoire anglais. La représentation de ce lieu renvoie automatiquement à ces deux références historiques et spatiales. Pour reprendre une terminologie empruntée aux mathématiques, et à René Thom[313] en particulier, je pourrais dire que les *lieux* choisis par Sasek sont les « expressions saillantes » d'une « réalité prégnante » qui serait l'aire urbaine considérée par l'auteur.

Figure 85 - M. Sasek, *This is London* (1959), p.8-9.

Je prendrai en exemple la double-page 8-9 de *This is London* sur laquelle le lecteur peut découvrir une vaste étendue de petits carrés et triangles de couleur brune, orange et vert figurant l'étalement urbain de la métropole londonienne. Cet étalement est propre à toute aire urbaine et les petites figures géométriques en seraient la prégnance. En revanche, de cet étalement émergent quelques « hauts » *lieux* remarquables et identificatoires qui seraient l'expression de la saillance. Ici les *lieux* et l'*aire* ne sont pas deux réalités distinctes mais interdépendantes : l'une « illustre » un phénomène (l'étalement), pendant que l'autre « identifie » l'endroit.

La « *This is... serie* » compte dix-sept albums qui dépeignent des aires aussi variées que la ville (10 albums), l'État (5 albums) ou le *lieu* même (l'ONU et le Cap Canaveral).

---

[311] R.CANDLES. *The Times Literary Supplement*, n°3038, 20 mai 1960, p.21.
[312] M.MAUSS. *Essais de sociologie.* Paris: Éditions de Minuit, 1968, Coll. Points Sciences humaines, 254 pages, p.41.
[313] R.THOM. *Esquisse d'une sémiophysique*, Paris, InterÉditions, 1988, pp.17-18.

Années	
1959	*This is Paris ; This is London; This is Rome*
1960	*This is New York (1961)*
1961	*This is Edinburgh ; This is Munich (1972) ; This is Venice (1962)*
1962	*This is San Francisco (1968) ;* ***This is Israel***
1963	*This is Cap Canaveral*
1964	***This is Ireland (1965)***
1965	*This is Hong Kong*
1966	***This is Greece***
1967	***This is Texas***
1968	*This is United Nations*
1969	*This is Washington DC*
1970	***This is Australia***

Légende : *ville en italique* ; État en gras ; lieu en souligné ; (entre parenthèse : date de première édition en français chez Casterman)

Tableau 86 – la « *This is… serie* » de M. Sasek entre 1959 et 1970.

C'est ce même principe que l'on retrouve dans d'autres albums un peu plus anciens comme *Madeline's Rescue* (1951) ou *Madeline in London* (1961) de Ludwig Bremelmans[314] ou encore *Eloise in Paris* (1957) de Kay Thompson et Hilary Knight. Pierre Probst utilise les mêmes ressorts pour faire découvrir Paris à ses lecteurs dans *Caroline visite Paris* (1979) ou encore différents pays dans *Caroline aux Indes* (1955), *Caroline en Europe* (1960), *Caroline au Canada* (1972), *Caroline en Amérique* (2001).

Tous les *lieux* servent exclusivement à « baliser » un *territoire*, cette aire que Michel Lussault situe entre le *lieu* et le *réseau* :

> L'aire renvoie à la continuité et à la contiguïté : c'est donc un espace de métrique topographique qui associe sans rupture des espaces contigus, soit des lieux, soit d'autres aires. […] L'aire forme un tout limité et cette limitation est constitutive de cette espèce d'espace […][315].

La carte, le plan, la vision verticale dans son ensemble en sont les traces pour le géographe. Yves Lacoste voit dans ce type de représentation spatiale un « outil de pouvoir »[316]. Les territoires dessinés sont ainsi affectés d'une « idéologie territoriale »[317], parsemés de *lieux* et valorisés par l'histoire des personnages qui y vivent.

[314] L.BREMELMANS. *Le Sauvetage de Madeleine* (1986)
[315] M.LUSSAULT, *op. cit*., 2007, p. 107.
[316] Y. LACOSTE, *op. cit*., p. 73
[317] M. LUSSAULT, *op. cit*., p. 113

1.3.2. Les structures réticulaires

Si les *lieux* prennent l'allure de marqueurs temporels, les réseaux matérialisent les possibilités de mobilité qui mettent les *lieux* en relation et favorisent l'appropriation d'une *aire* par la pratique que les personnages de l'album en font.

Je distinguerai deux types de réseaux dans les albums pour enfants : d'une part les *réseaux* matériels et d'autre part les immatériels. J'entends par matériels les *réseaux* visibles et abondamment représentés par les illustrateurs. Il s'agit des *réseaux* ferrés, routiers, viaires, fluviaux, aériens empruntés par les personnages diégétiques pour se rendre d'un *lieu* à un autre. La plupart de ces *réseaux* classiques (chemins, sentiers, rues), modernes (routes, voies ferrées et trafic aérien) donnent lieu à des vues zénithales ou cavalières. Elles rendent compte d'une certaine « domestication » en cours, à venir ou accomplie, des *aires* parcourues. Ainsi en est-il, par exemple, du réseau emprunté par l'*Autobus numéro 33* (1996) d'Olivier Douzou et Isabelle Simon. L'autobus suit un itinéraire qui lui fait prendre, à chaque arrêt, une personne différente autour du globe. Il s'agit d'une sorte de transport en commun qui unifie l'écoumène au point de le rendre comparable à une vaste aire urbaine. L'*incipit* de l'ouvrage commence ainsi :

> Ils attendent tous l'Autobus numéro 33, celui qui va de là à là... L'Autobus 33 qui tous les emmènera : petits, gros, grands, noirs, jaunes, blancs, élégants, sages, turbulents, grincheux, impatients, ventripotents, impotents, tout le monde rentre tant il est grand.[318]

Les illustrations font alterner morceaux de cartes du globe sur lesquels le bus suit un tracé en pointillés et stations d'autobus près desquelles un personnage attend. D'autres auteurs-illustrateurs s'intéressent, quant à eux, aux réseaux « surmodernes ». Ces réseaux (l'autoroute, le réseau ferré à grande vitesse), selon le sociologue Marc Augé, ont la particularité d'avoir multiplié la vitesse, les lieux et la signalétique. Ils sont la figure de l'excès, « excès de temps »[319] et « excès d'espace »[320] de la « surabondance événementielle »[321] :

[318] O.DOUZOU et I.SIMON. *L'Autobus numéro 33*. Rodez : édition du Rouergue, 1996, p.5.
[319] M. AUGE, *op. cit.*, p. 42
[320] M. AUGE, *op. cit.*, p. 44
[321] M. AUGE, *op. cit.*, p. 43

> [La surabondance spatiale du présent] s'exprime, on l'a vu, dans les changements d'échelle, dans la multiplication des références imagées et imaginaires, et dans les spectaculaires accélérations des moyens de transport. Elle aboutit concrètement à des modifications physiques considérables : concentrations urbaines, transferts de population et multiplication de ce que nous appellerons « non-lieux » […]. Les non-lieux, ce sont aussi bien les installations nécessaires à la circulation accélérée des personnes et des biens (voies rapides, échangeurs, aéroports) que les moyens de transport eux-mêmes ou les grands centres commerciaux, ou encore les camps de transit prolongé où sont parqués les réfugiés de la planète[322].

Pour ma part, à la terminologie, disons-le, peu « géographique » de *non-lieu*, je préfère utiliser l'expression de *réseaux tubulaires* pour parler de ces « morceaux d'espace » réticulaires où les échanges sociaux, l'identification collective ne semblent pas avoir de prise. Un album, en particulier, est à rapprocher de la « surmodernité » décrite par Marc Augé. Cet album compare un réseau moderne avec un réseau « surmoderne », il s'agit de l'ouvrage d'Isabel Minhos Martins et de Bernardo Carvalho, *Les Deux routes* (2012). Il s'agit d'un petit album en bichromie (bleu et rouge), de format carré, qui se lit dans les deux sens et qui compare le trajet emprunté par deux familles : l'une utilisant la nationale (réseau moderne) et l'autre l'autoroute (réseau « surmoderne »)[323]. Dans les deux cas, les deux familles quittent une ville pour aller rejoindre un repas de famille à la campagne. Le premier cas est figuré par une ligne sinueuse sur fond rouge dès la page de titre. L'accent est mis sur la longueur du trajet (on part très tôt le matin pour arriver très tard dans la soirée) :

> Nous partons tôt de la maison quand nous allons par l'ancienne route.
> Dehors il fait tellement noir que nous allumons les feux.
> Comme nous ne savons jamais ce que nous allons rencontrer, nous emportons le petit-déjeuner, le goûter et encore un petit quelque chose qui nous permettra de tenir jusqu'à midi. (p.4)

Figure 87 – I.Minhos Martins, B. Carvalho, *Les deux routes* (2012), couverture

Sur cette « ancienne route », on prend le temps de se perdre, de rencontrer des animaux, des gens, on prend le temps de s'arrêter sur le bord de la route. On traverse un certain nombre de *lieux* (une zone industrielle, des fermes, un restaurant, un

[322] M. AUGE, *op. cit.*, p. 48
[323] Le sous-titre de l'ouvrage est d'ailleurs : *N1 vs A1* d'un côté et *A1 vs N* de l'autre.

passage à niveaux). L'aire rurale ainsi traversée prend vie et s'anime sous les yeux du lecteur.

Le second cas est figuré par une ligne droite sur un fond bleu sur la deuxième page de titre. Cette fois-ci le temps s'accélère :

> Nous sortons toujours tard quand nous voyageons par l'autoroute.
> On a le temps de dormir, de traîner... de prendre un grand petit-déjeuner.
> Comme « on y sera en un clin d'œil », c'est pas la peine de se presser. (p.29)

L'autouroute A1, qu'utilise la seconde famille, répond en tout point à la définition du *réseau tubulaire* que j'ai donnée plus haut. Elle permet de relier deux points à toute vitesse et ne se définit « ni comme identitaire, ni comme relationnelle, ni comme historique »[324] :

> Nous regardons par la fenêtre et nous ne nous sentons vraiment pas les bienvenus. Une muraille de métal coloré nous empêche de voir de l'autre côté. (p.22)

Là où sur la Nationale, on prenait son temps et où il n'y avait « presque pas d'indications » (p.9) ; sur l'autoroute, la vitesse est reine et la signalisation surabondante :

> […] des dizaines de panneaux nous indiquent des villes et les points cardinaux.
> Nous survivons à toutes ces informations et sommes enfin sur la bonne route. (p.24-27)

Figure 88 - I.Minhos Martins, B. Carvalho, *Les deux routes* (2012), p.22-23

Les pages 22-23 sont, à ce titre, tout à fait significatives. Les deux routes s'entre croisent et la bichromie traduit le passage de la modernité à la surmodernité. En bleu, le long de l'autoroute, on trouve de grandes signalétiques alors qu'en rouge, la route sinue parmi une végétation et une faune éparses ainsi que parmi quelques chalets greffés à cette « ancienne route ».

Une autre expression de la surmodernité et des lieux est à trouver dans l'album de Shin Dong-Jun, *Ticket Ville* (2003) :

> Nous sommes dans une grande ville.
> Là-bas, la journée est finie.

[324] M. AUGE, *op. cit.*, p. 100

Les gens rentrent à la maison. (p.6)

Le trajet du centre-ville de Séoul vers la zone périurbaine est celui de millions de citadins, sous les traits de tickets de bus ou de métro, qui empruntent les réseaux de transports en commun (lignes de bus, lignes de métro, taxis). L'illustrateur a décidé de mettre en valeur toute la signalétique (panneaux, injonctions, plan de métro) qui jalonne les *réseaux tubulaires*.

La surabondance de panneaux contenus dans les pages de cet album ajoute une « cacophonie » visuelle à la cacophonie de la vie urbaine que ne manquent pas de suggérer les images. Cependant le parcours du train est structuré par trois formes géométriques : la ligne horizontale, l'oblique et le cercle. La première évoque le *réseau* terrestre et souterrain ; la seconde le passage de l'un à l'autre en guise de passerelle intermodale. Le cercle, quant à lui, renvoie encore à la signalétique mais également au réseau souterrain vu en coupe comme le montre, d'ailleurs, la première de couverture.

Figure 89 – S. Dong-Jun, *Ticket Ville* (2003), couverture.

Certains albums, et notamment ceux de Peter Sis, font allusion, quant à eux, à des *réseaux immatériels*. J'entends par là, des réseaux invisibles qui mettent le plus souvent en relation un *lieu* avec une *aire* plus grande. Le *lieu* traversé par le personnage fonctionne alors comme un hyperlien, un « commutateur spatial[325] ». C'est le cas, par exemple, dans la série des trois albums consacrés au personnage de Madlenka. La fillette fait le tour de son pâté de maison newyorkais et à chaque fois qu'elle entre dans une boutique d'un des habitants du quartier cosmopolite dans lequel elle vit, Madlenka pénètre dans le pays d'origine de chacun des autres personnages. Le voyage qu'elle effectue à travers les évocations des différentes *aires* d'origine de ses rencontres est d'ailleurs souligné par le jeu de son parapluie jaune. Cet objet lui sert à « voyager » : il est ouvert quand elle change de *lieu* autour du bloc, il est fermé quand elle pénètre dans chacune des boutiques. Dans une présentation inédite d'activités proposées autour de l'album en 2010 par son éditeur Farar, Straus and Giroux, Sis justifie ainsi le recours au parapluie :

[325] M. LUSSAULT, *L'Avènement du monde*, 2013, p. 155.

> Madlenka a beaucoup de jouets, mais son préféré c'est son parapluie magique jaune. À chaque fois qu'elle l'ouvre, Madlenka entre dans un monde enchanté. Il peut l'emmener n'importe quand à n'importe quel endroit du monde : de la Tour Eiffel à Paris jusqu'au Grand Canal à Venise, de la plus haute montagne du Tibet jusqu'au plus profond océan d'Asie du Sud-Est.[326]

En faisant le tour de son pâté de maison, Madlenka traverse et parcourt des *aires* diverses distantes topologiquement les uns des autres mais rapprochées topographiquement par le bloc. Chaque passage dans la boutique, ou la rencontre d'un des occupants du bloc, transporte Madlenka dans une *aire* lointaine, comme si le personnage qu'elle croise constituait une hyperliaison avec le monde extérieur au bloc. Le monde de Madlenka pourrait être apprécié comme un monde « hyperspatial », c'est-à-dire, selon Michel Lussault, comme un monde où « l'on peut lier tout espace à un autre, puis à un autre encore par le truchement d'instruments ». Si les « instruments » auxquels pense Michel Lussault sont le smartphone, l'ordinateur personnel, le GPS ou un terminal de transport, on pourrait considérer que le bloc de Madlenka fonctionne également comme ces « instrument[s] d'hyperliaison communicationnelle »[327]. C'est d'ailleurs sans doute ce que le critique littéraire américain Anthony Scott avait ressenti à sa première lecture de l'album en 2000 lorsqu'il écrivait dans les colonnes du *New York Times* : « L'aspect graphique du livre est ingénieux, il s'agit d'une sorte d'hypertexte bi-dimensionnel de cartes et de fenêtres qui vous permet de vous projeter d'une cartographie d'endroits réels à une géographie de pure imagination. »[328]

Ce système d'hyperliaison entre des aires distantes topologiquement mais rapprochées topographiquement se rencontre assez souvent dans les albums modernes. Je veux parler du rôle de la carte dans *Comment j'ai appris la géographie*, de celui de Bâbe dans *Schmélele et l'Eugénie des larmes*. Tous ces objets forment ces « instruments d'hyperliaison communicationnelle » avec des *aires* réelles ou imaginaires, faisant passer le héros d'un *lieu* à une *aire* plus lointaine.

---

[326] P.SIS. *Madlenka's block*. New York : Farar, Straus and Giroux, 2010, inédit, p.5
[327] M. LUSSAULT, *op. cit*., p. 155.
[328] A.O. SCOTT. "Children's Books : In the Universe, on a Planet, on a Block" dans *The New York Times*, 19 novembre 2000 :
http://www.nytimes.com/2000/11/19/books/children-s-books-in-the-universe-on-a-plantet-on-a-block.html

1.3.3. Les espaces interstitiels

> Parfois, un meuble amoureusement travaillé a des perspectives intérieures sans cesse modifiées par la rêverie. On ouvre le meuble et l'on découvre une demeure. Une maison est cachée dans un coffret.
>
> Gaston Bachelard, *La poétique de l'espace*, 1957[329]

En marge des espaces de notre vie, intime ou publique, qui constituent ce que j'appellerais des espaces pleins, il en existe d'autres, « en creux », interstitiels. La particularité du travail de l'auteur-illustrateur britannique Colin Thompson est de s'intéresser à ces « espaces en creux » qui sont, pour lui, habités par de petits êtres, minuscules, qui peuplent et comblent tous les « espaces interstitiels ». Les « espaces en creux » de Colin Thompson se constituent autour de ce que j'appellerais avec Claude Thiberge[330] les « espaces majeurs » de nos vies : l'espace domestique dans *À la recherche de l'Atlantide* ; ou la réserve d'une bibliothèque dans *Le livre disparu*. Ces « espaces en creux » font comme une sorte de gangue, de « cordon sanitaire » entre nos « espaces majeurs » de vie et les véritables « espaces publics[331] », là où se tissent nos relations avec le reste de la société et de nos semblables. Ainsi, dans *À la recherche de l'Atlantide*, des « espaces en creux » enrobent chaque pièce de la maison. Ce sont les vides sanitaires dans les murs, les planchers ou les plafonds ; les espaces vides des coffres à jouets, des armoires, des placards, des dessous de lit. Dans *Le livre disparu*, ce sont les étagères de la réserve, les espaces entre les livres, à l'intérieur des livres. Bref, des micro-espaces qui ne peuvent être habités que par des êtres minuscules et qui sont les territoires de microcosmes.

L'album *Ruby* se présente comme une sorte de « genèse » du phénomène. En effet, les cinq minuscules personnages − George, Mavis, Tracy, Kevin et oncle Austin − vivent, au début de l'album, dans un espace qui semble avoir été abandonné par l'homme, à la marge de toute vie sociale, « Dans les racines d'un arbre en bordure d'un champ[332] », nous disent les premières lignes de l'album. Le récit nous montre ensuite comment ces petits personnages vont investir un attaché-case puis s'installer dans les racines d'un nouvel arbre à proximité d'une maison habitée par des humains.

---

[329] G. BACHELARD, *op. cit*., p. 89.
[330] C.THIBERGE. *La Ville en creux.* Paris : Éditions du Linthau, 2003.
[331] E.T.HALL, *op. cit*., p. 155-157.
[332] C.THOMPSON. *Ruby*. Paris : Circonflexe, 1994, p.4.

Tous ces « espaces en creux » sont habités par des personnages nécessairement petits vivant à la même échelle que les souris, les rats, les araignées qui partagent avec eux ces microcosmes. À côté d'êtres miniatures que l'on croirait tout droit sortis de l'ouvrage de Mary Norton, *Les Chapardeurs*[333] (1952) ou des *Minuscules* (1991) de Roald Dahl, on trouve de petites créatures vertes aux oreilles pointues, d'autres ailées qui peuvent faire penser à des elfes. La référence de Colin Thompson semble être la même que celle de Roald Dahl : la maison de poupées de la reine Mary, exposée au château de Windsor et réalisée par l'architecte Edwin Lutyens en 1924[334]. Un certain nombre d'auteurs de l'époque avaient fabriqué des livres spéciaux, écrits et reliés à l'échelle, pour compléter la bibliothèque miniature de la maison de poupée.

Afin de caractériser les « espaces en creux » tels que nous les représente Colin Thompson, je prendrai la vue en coupe de la chambre à coucher des enfants dans *À la recherche de l'Atlantide* (p. 10-11), la trouvant suffisamment représentative de ce qu'il est possible de trouver dans les trois albums de la trilogie. Le premier constat qu'il convient de faire est que les « espaces en creux » qui entourent les deux chambres des enfants sont fragmentés par les traverses du plancher ou le coffrage du plafond. Chaque « fragment » de ces espaces semble n'avoir aucun rapport avec les autres. Cependant, un trait commun les anime, c'est la grande porosité qui les caractérise. Cette porosité se traduit par la multiplicité des sas, portes et escaliers qui permettent une grande circulation entre les différents « fragments » et qui suggèrent une extrême mobilité. Le lecteur a d'ailleurs, dans cette double page, un aperçu de cette mobilité par le mouvement des *pack-men* depuis l'ordinateur du garçon, via le vide sanitaire des murs, vers les pièces inférieures de la maison. Aux pages suivantes, le lecteur a l'impression que ces espaces fragmentés ont été « colonisés », habités puis unifiés par un système de sas et d'escaliers. C'est ce que nous observons également entre les

[333] Comme les personnages de Colin Thompson, ceux de Mary Norton vivent dans les murs d'une maison et font leur ordinaire de petits « emprunts » ou « chapardages » que Pod fait au monde des humains. Le titre anglais de cette série de cinq épisodes est *The Borrowers* : *The Borrowers* (1952), *The Borrowers Afield* (1955), *The Borrowers Afloat* (1959), *The Borrowers Aloft* (1961), *The Borrowers Avenged* (1982). Le premier ouvrage est traduit chez Plon en 1957 puis l'ensemble de la série sera reprise par l'École des Loisirs à partir de 1979 : *Les Chapardeurs aux champs* (1982), *Les Chapardeurs sur l'eau* (1982), *Les Chapardeurs en ballon* (1982) et *Les Chapardeurs sauvés* (1984).

[334] « Sur le côté, il y avait un lit à baldaquin. L'ensemble était ravissant. Cela ressemblait aux pièces que Petit Louis avait vues, un jour, dans la maison de poupées, au château de Windsor. » R.DAHL. *Les Minuscules*, Paris : Gallimard, 1991, p.26.

différentes étagères de la bibliothèque aux pages 6-7 du *Livre disparu*. Dans ce même ouvrage, les pages 10-11, qui donnent une vue oblique de la réserve, nous montrent de manière amplifiée l'extrême mobilité qui existe entre les différents « espaces en creux ». L'auteur nous donne à voir un réseau de communications denses, diversifié et superposé : réseaux fluvial, piétonnier, ferroviaire et aérien se croisent.

Figure 90 – C. Thompson, *À la Recherche de l'Atlantide* (1993), p.10-11.

C'est ce tissage réticulaire qui confère à l'espace majeur une enveloppe, une forme générale. C'est en cela que notre observation rejoint la définition « d'espace en creux » donnée par Claude Thiberge. L'urbaniste voit dans ces espaces des « lieux d'interaction entre le cadre spatial et le cadre social qui occupe et mémorise l'espace ». Pour aller plus loin, ces espaces ont également en commun d'être ce que le sociologue Yannick Sencébé[335] nomme des « lieux de l'absence ». Car contrairement à Joe Smith, l'elfe du policier de Fougasse[336], à Pod de Mary Norton ou aux Minuscules de Roald Dahl, les créatures de Colin Thompson n'entrent jamais en contact avec les êtres humains de grande taille. Pour ces derniers, ils sont « absents » et les lieux qu'ils habitent n'existent pas. Les « espaces creux de l'absence » ont été laissés vides et libres par les êtres humains de grande taille près desquels les minuscules créatures habitent.

Ces « espaces en creux » que je viens de décrire semblent modelés sur les « espaces majeurs » près desquels ils se développent. Peuplés d'êtres minuscules, ils offrent l'image d'un confort rassurant. Ces espaces « absents » ne sont pas véritablement « absents » de l'esprit du narrateur et ceux qui s'y trouvent y sont signifiants. Finalement, ces espaces périphériques proposeraient « une alternative au modèle de développement dominant porté par l'espace majeur[337] ». Yannick Sencébé, à qui j'ai emprunté ces lignes, parle d'un « espace majeur urbain », utilisant

[335] Y.SANCEBE. « Absence et présence aux lieux : la dialectique territoriale des espaces en creux » dans B. Ganne et Glysi-Safa, *Les « creux » du social. De l'indéterminé dans un monde social globalisant*, Paris : L'Harmattan, 2005, pp.127-159.
[336] FOUGASSE. *Un elfe tombé du ciel* (1912). Paris : École des Loisirs, 2012.
[337] Y.SENCEBE, *op. cit.*, p. 152.

l'expression « d'espace en creux » pour parler, entre autres, des périphéries urbaines et du périurbain.

Figure 91 – C. Thompson, *Ruby* (1994), p.10-11.

Dans *Ruby*, la double-page 10-11 est une vue oblique qui nous montre Ruby sur le boulevard périphérique d'une aire urbaine importante. L'artère semble représenter un « espace » de grisaille desservant une ville lumineuse qu'on aperçoit au loin. Ce tronçon de *réseau tubulaire* pourrait être sinistre s'il ne desservait pas des destinations improbables. En effet, Ruby emprunte une bretelle de sortie menant vers « Tristan da Cunha », une île, un bout-du-monde, un confins. Sur sa droite, elle a laissé la route menant vers d'autres destinations imaginaires, vers d'autres confins : l'Arcadie ou la Patagonie. Tout se passe comme si ces espaces interstitiels − et je range aux côtés des territoires des Minuscules celui des voies périphériques − représentaient les antichambres de paradis cachés, de territoires imaginaires insoupçonnés.

Les espaces interstitiels sont donc à concevoir à la fois comme des parenthèses spatiales entre lesquelles le temps semble s'arrêter et qui fonctionneraient comme des lieux à l'écart du monde « réel » et dans lesquels l'attention du lecteur se pause, mais également comme de multiples « commutateurs spatiaux », à l'instar des boulevards périphériques, faisant passer le lecteur d'un environnement à un autre en un rien de temps. Cette fascination pour les espaces interstitiels, les microcosmes, les mondes parallèles, pendants du monde réel mais où tout semble possible, soulève la question de la multiplication de l'espace sur la même planète Terre.

2. Le récit et la carte

> Pour avoir voulu rendre visible ce qui ne l'est pas, Ortélius ne s'est pas seulement rendu coupable d'hérésie géographique, il a sans doute frappé de stérilité les Terres Intérieures. Il a échangé leur prodigieuse vitalité contre des arpents de terre noire. Le temps de l'émerveillement est mort, voici celui des mornes platitudes, la réponse d'Orbae aux impies qui ont voulu regarder sous son voile.
>
> François Place, « Du Pays de Jade à l'Île Quinookta »,1998, p.97.

Au risque de me rendre coupable « d'hérésie géographique » et de « rendre visible ce qui ne l'est pas », je souhaiterais proposer une modélisation cartographique des récits d'espace. Il s'agira, à la fois, de rendre compte des espaces créés mais aussi de la conduite spatiale de celui qui parcourt ces espaces.

La « grammaire spatiale » élaborée au chapitre précédent doit me permettre, dans un premier temps, de constituer une « grammaire cartographique », composée de figurés et de symboles sommaires ayant pour but de donner une lecture spatiale, rapide et synthétique, des 307[338] récits évoqués dans cette deuxième partie. Cet outil mis en place aura pour objet principal d'arriver à une typologie des récits-trajectoires, traduits sous la forme de ce que j'appelle des schémas spatiogénétiques.

Dans un second temps, je soulèverai le voile du rapport texte-image et regarderai ce qui peut unir le récit iconotextuel aux récits d'espace. Ne m'étant, jusqu'à maintenant préoccupé que des mécanismes du récit, j'analyserai les pertinences, les interdépendances, les cohérences qui peuvent exister entre récits verbal, iconique et spatial.

2.1. Cartographier les récits

2.1.1. L'élaboration d'une grammaire cartographique

Dans le chapitre précédent, j'ai pu observer que les récits des albums du corpus possédaient ce que j'ai nommé une *motivation*, une *qualité spatiale* et une *échelle*. J'ai pu également qualifier chacune de ces composantes. En ce qui concerne l'*espace*, j'ai montré qu'il englobait plusieurs formes (*lieu*, *aire*, *réseau*, *interstice*). À partir de ces

[338] Sur 312 albums, 307 sont construits sur une narration qui rend compte d'un itinéraire. Pour les cinq albums restants, il s'agit davantage du récit des mutations dans le temps d'un espace choisi.

différents critères, j'aimerais élaborer une « grammaire cartographique », un système de symboles qui pourrait schématiser le récit de chaque album.

Pour ce faire, je décide d'utiliser le cercle vide pour symboliser le point de départ initial du personnage [O]. On l'aura compris, cette forme reprend la forme symbolique du « Paradis originel ». Les motivations de départ sont ensuite regroupées en deux grandes familles. D'une part, je distingue les trajets sans buts précis, ceux que j'avais par ailleurs rangés sous la *motivation* de simple *Visite,* et je décide de les représenter par une ligne en tiretés sans flèche. D'autre part, je retrouve les trajets avec buts précis (*Fuite, Tâche, Retour à la Maison* et *Départ à l'École*) pour lesquels je décide d'utiliser le trait plein avec flèche. Je différencierai cependant la *Fuite* des autres *motivations* par l'introduction d'un gradient d'agréabilité symbolisé par l'usage de « + » et de « - » de taille proportionnelle au degré « d'agréabilité » ou de « désagréabilité » ressenti par le héros eu égard à l'aire initiale qu'il quitte. On considérera ainsi que la *Fuite* est le départ d'un endroit désagréable (*locus ingratus*) vers un endroit agréable (*locus amoenus*). Les autres situations sont plus facilement des départs de lieux agréables vers des lieux plus agréables ou désagréables.

Les différents espaces traversés par le héros sont composés de *lieux* [●] et d'*aires* [▭]. Si l'espace parcouru est inconnu du personnage, je décide d'utiliser une trame grise pour l'indiquer. Les *espaces interstitiels* dans lesquels le héros peut être amené à se déplacer utiliseront les mêmes symboles que ceux vus précédemment mais seront notifiés par une insertion entre deux balises (< >) qui indiqueront, en fait, un changement d'échelle.

Pour terminer cette présentation, je parlerai de la mobilité et des *réseaux* qui se constituent essentiellement dans la spatiogenèse du trajet du personnage (trait plein avec ou sans flèche) et d'hyperliens (trait en pointillés avec flèches) que le personnage entretient avec d'autres espaces qu'il ne traverse pas physiquement. La taille relative des divers figurés utilisés tiendra lieu d'échelle relative dans le cadre d'un schéma. Il arrive, de plus, que certains récits conduisent le personnage principal à prendre de l'altitude, puis à redescendre. Cette dimension spatiale qu'il convient de prendre en compte sera figurée par un soufflet gris dont l'extrémité la plus petite correspondra à l'altitude la moins élevée et l'extrémité la plus grande à l'altitude la plus haute.

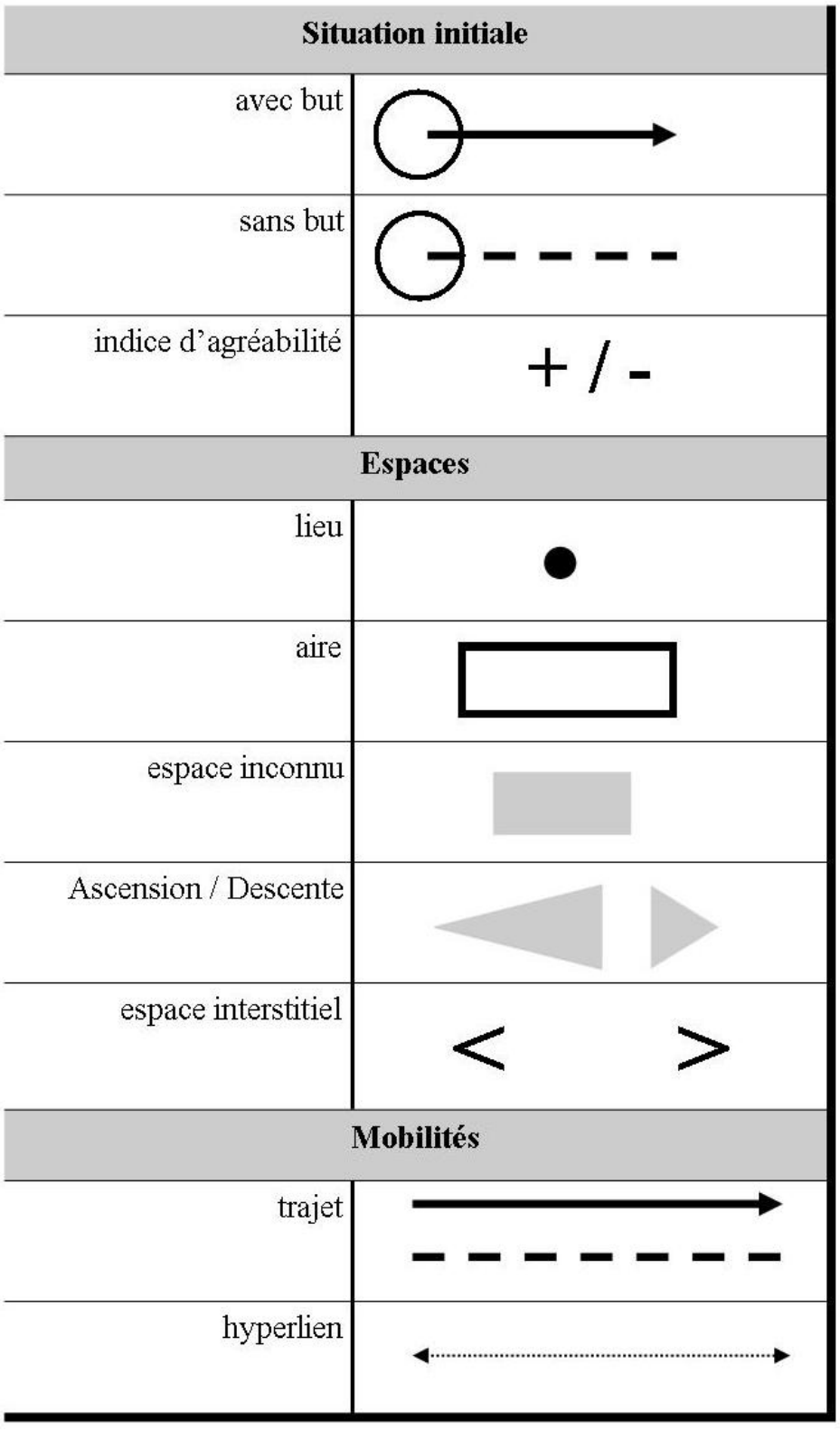


Figure 92 – Légende des schémas spatiogénétiques des récits.

Afin d'éprouver cette « grammaire cartographique », j'ai choisi de donner les schémas spatiogénétiques de sept albums très différents dont je préciserai chaque fois la spécificité :

a- *Trois petits cochons* de Paul Faucher et Gerda Müller (1947) :

Il s'agit d'un récit dont la motivation est la *Fuite*. La trajectoire se passe en espace connu.

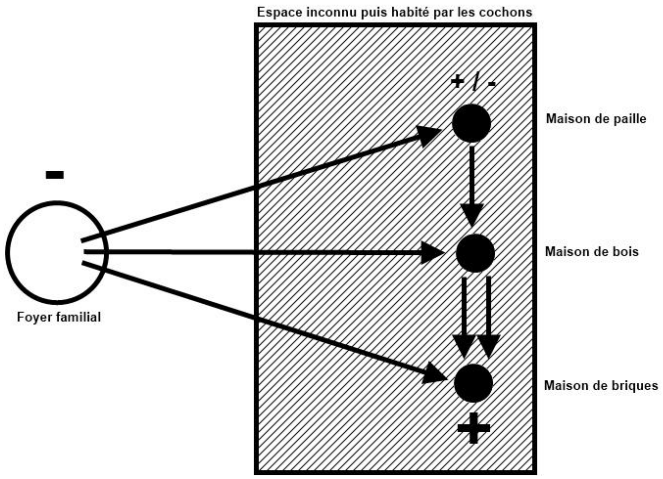


Figure 93 – Schéma spatiogénétique des *Trois petits cochons* de G. Müller (1947)

b- *Madlenka* de Peter Sis (2000) :

Il s'agit d'un récit dont la motivation est une *Tâche* (annoncer aux habitants du bloc qu'elle habite que la fillette vient de perdre une dent). La trajectoire se passe dans un espace connu avec des hyperliaisons vers des aires extérieures renvoyant au monde entier.

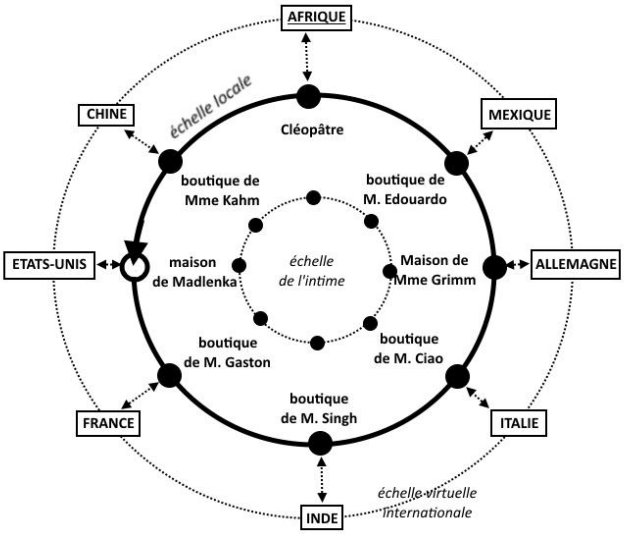


Figure 94 – Schéma spatiogénétique de *Madlenka* de P.Sis (2000)

c- *Ma maison en Corée* de Kwon Yoon-Duck (1995)

Le récit se déroule dans un espace domestique. La *motivation* du déplacement est la découverte d'un nouvel endroit (*Visite*) : la maison des grands-parents du narrateur, la nouvelle maison qu'il vient de s'approprier, imagine-t-on.

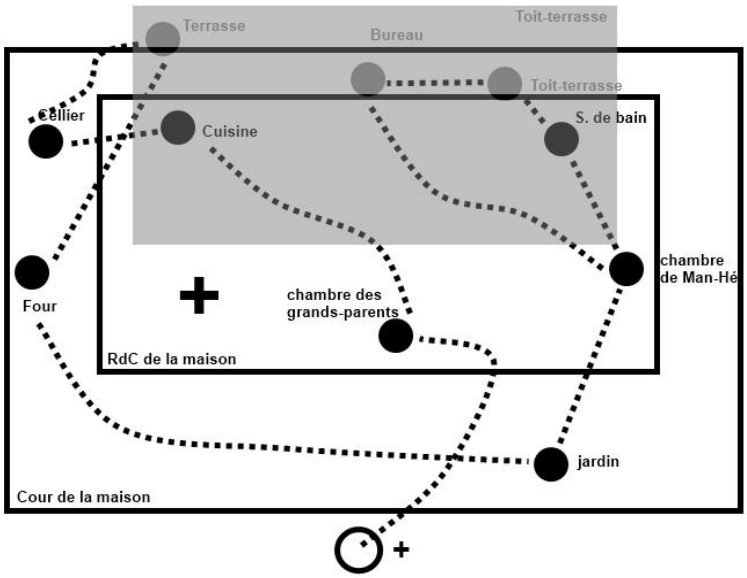


Figure 95 – Schéma spatiogénétique de *Ma maison en Corée* de K. Yoon-Duck (1995)

d- *Le parapluie jaune* de Ryu Jae-Soo (2007)

La *motivation* du récit est le départ du domicile d'une fillette au parapluie jaune vers son école (*GTS*). L'espace traversé est un espace connu.

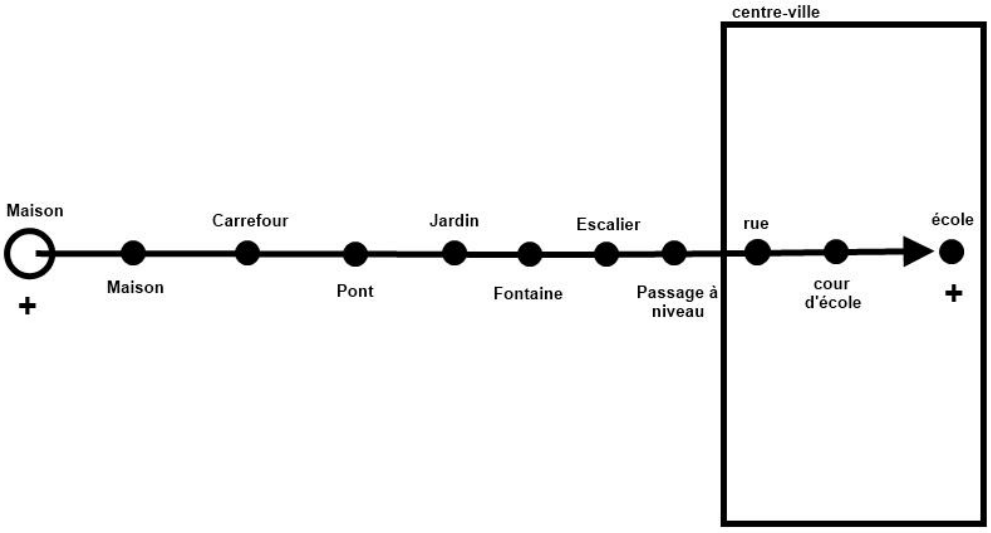


Figure 96 – Schéma spatiogénétique du *Parapluie jaune* de R. Jae-Soo (2007)

e- *Qui est madame Legris ?* de David Mc Kee (2003)

La motivation de cet album est la *Tâche*, c'est-à-dire ici, une enquête : qui est à l'origine de l'énervement de la mère du narrateur ? La trajectoire, dans ce récit, n'est pas physique mais virtuelle : le personnage principal, Jennifer, reste pendant tout le récit à jouer dans la cour de la maison avec son ami Henri. C'est par le dialogue entretenu par les deux enfants que se fait le déplacement dans la ville, espace connu.

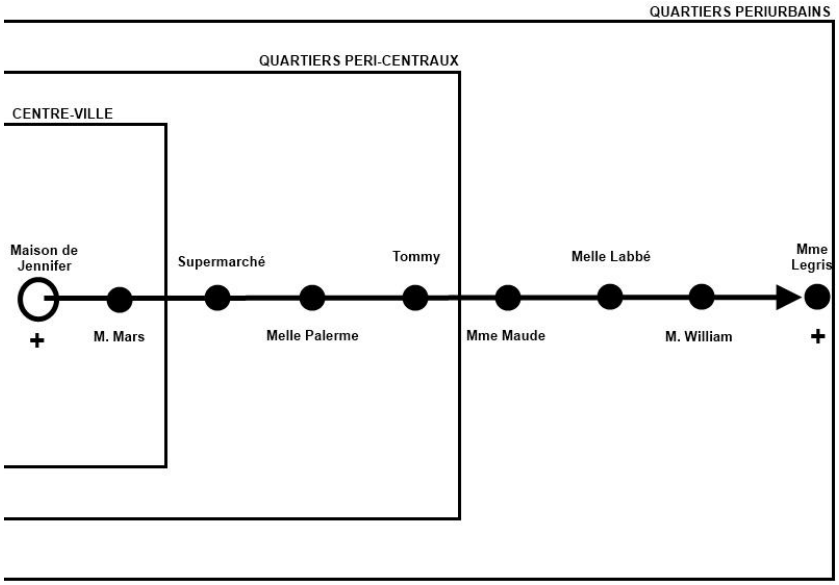


Figure 97 – Schéma spatiogénétique de *Qui est Madame Legris* de D. Mac Kee (2003)

f- *Le Livre disparu* de Colin Thompson (1995)

Il s'agit ici encore d'une *Tâche*. Le héros, un petit garçon, cherche à travers les rayonnages d'une bibliothèque qu'il connaît un livre qui lui donnera la recette pour ne jamais vieillir. Cette quête l'amène à pénétrer dans des espaces interstitiels inconnus.

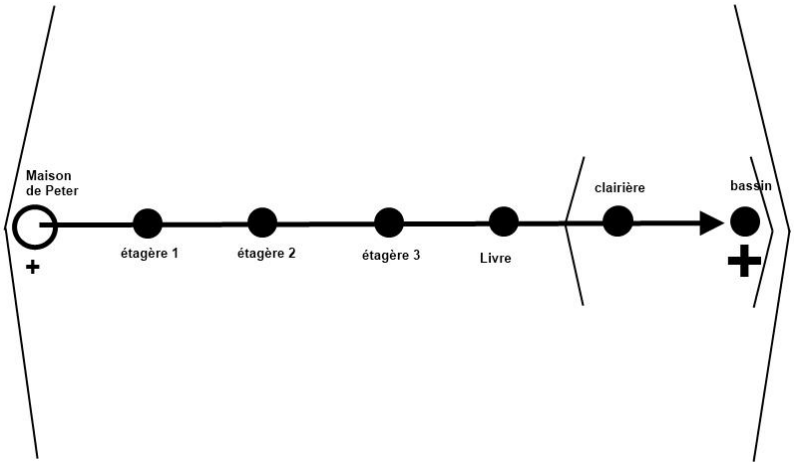


Figure 98 – Schéma spatiogénétique du *Livre disparu* de C. Thompson (1995)

g- *Tu rentres à la maison* de Claude Carré et Natali Fortier (2002)

L'album raconte le retour d'une fillette depuis l'école jusqu'à son domicile (*BH*). L'espace qu'elle traverse lui est connu.

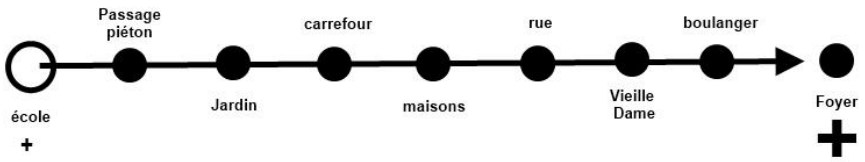


Figure 99 – Schéma spatiogénétique de *Tu rentres à la maison* de C. Carré et N. Fortier (2002)

h- *Babar aux sports d'hiver* de Laurent de Brunhoff (1952)

Babar et Céleste viennent rendre visite à la Vieille dame qui les emmène aux sports d'hiver (*Visite*). Les deux éléphants découvrent le ski et finissent par se perdre (espace inconnu) sur les pistes. Ils sont secourus par un savant qui a établi son laboratoire dans une cabane au sommet de la montagne. Babar et Céleste redescendent pour retrouver la Vieille Dame qui les conduit à l'aéroport d'où ils rejoindront le Pays des Éléphants.

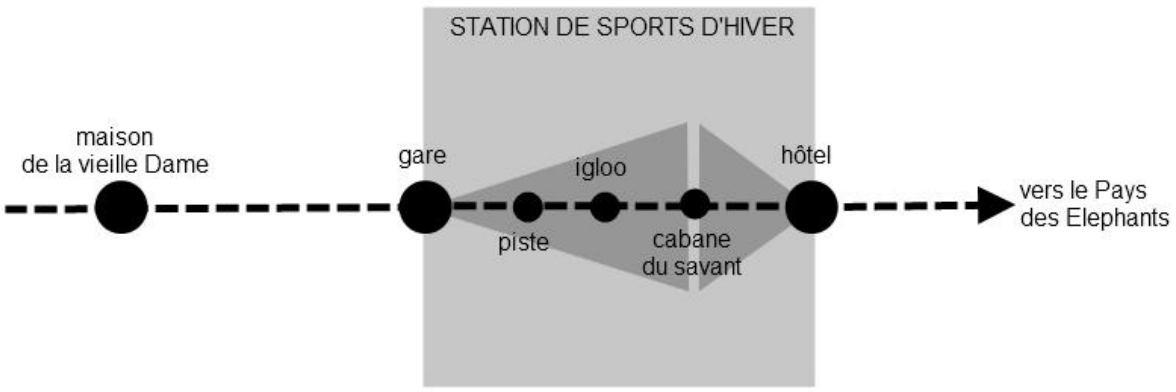


Figure 100 – Schéma spatiogénétique de *Babar aux sports d'hiver* de L. de Brunhoff (1952)

2.1.2. Vers une typologie des récits-trajectoires

Une conclusion rapide s'impose à ce travail de modélisation. Si les motivations de déplacements sont multiples, si les espaces sont variés, il reste que les récits donnent lieu à trois types de déplacements : la *translation*, la *boucle* et la *divagation*.

- la *translation* : ce déplacement consiste pour le personnage à se rendre d'un point A à un point B dans un but précis. Ce type de trajectoire concerne 28% des récits du corpus (86 albums). Il comporte principalement trois motivations : la *Tâche* (58%), la *Visite* (24%) et la *Fuite* (9%).

- la *boucle* : le personnage parcourt une boucle lorsque son déplacement le ramène à son point de départ. La boucle est une trajectoire que l'on retrouve dans peu de récits, une vingtaine sur 307, et représente donc un faible pourcentage : 6%. La *Tâche* (56%) et la *Visite* (25%) sont les deux motivations les plus courantes lorsque le personnage parcourt une boucle.

- la *divagation* : le personnage divague lorsque son itinéraire ne semble pas avoir de but précis. Ce type de trajectoire est le plus fréquent dans les albums et concerne 66% d'entre eux. La divagation est majoritairement la trajectoire empruntée lors d'une *Visite* (97%).

2.2. Récits iconotextuels et « récits d'espace »

Le temps est venu maintenant de faire le lien entre les « récits d'espace » tels que je viens de les analyser et le récit iconotextuel construit par les auteurs-illustrateurs. Peut-on établir une logique entre les trajectoires des personnages et leur « intention spatiale » ? Il me semble en effet exister, derrière ce que j'ai antérieurement nommé la *motivation* du déplacement, une véritable idéologie conduisant à occuper l'espace, à l'habiter.

Je me propose donc d'analyser dans un premier temps les rapports entre récits-trajectoires et images géographiques utilisées par les illustrateurs ; puis, dans un second temps, entre ces mêmes récits-trajectoires et le format de l'album choisi.

2.2.1. Le rapport type de récit et type d'images géographiques

Récits-trajectoires		Vues à focale normale	Plans/Cartes	Vues panoramiques	Vues obliques	Coupe d'habitat	Topogrammes
Translation	Milieu connu	91	33	22	61	20	2
	Milieu inconnu	228	133	42	103	31	8
Boucle	Milieu connu	10	38	34	22	2	14
	Milieu inconnu	40	11	8	36	0	1
Divagation	Milieu connu	272	30	11	89	10	19
	Milieu inconnu	197	95	33	29	2	30
TOTAL des images géographiques		838	340	150	340	65	74

Tableau 101 – Répartition des images géographiques en fonction des types de déplacements

Avec 46% de l'ensemble des images géographiques (1807 occurrences), les *Vues à focale normale* sont sur-représentées dans le *corpus* que j'ai sélectionné. Aucune tendance ne semble véritablement se dégager de la répartition des *Vues à focale normale* selon les différents récits-trajectoires : ils constituent partout les images les plus représentées sauf peut-être pour la trajectoire en *boucle*.

Concernant la trajectoire en *translation*, j'observe une grande distinction entre les récits en milieu inconnu et ceux en milieu connu. 72% des *Vues à focale normale* utilisées par les auteurs pour évoquer la *translation* le sont pour traiter de milieux inconnus par le héros. Ce taux est dû d'une part à la forte proportion de *translations* en environnement inconnu (68% contre 32% en milieu connu) et d'autre part au désir de faire découvrir un environnement, jusque là étranger au héros, et nécessitant un recours à des vues multiples de cet environnement et notamment aux *Vues à focale normale* (41% des images des translations en milieu inconnu). Si je croise ces données avec les conduites spatiales (*cf.* figure 102), la *translation*, dans les milieux inconnus, est à la fois destinée à relater une *Visite* ou une *Tâche*.

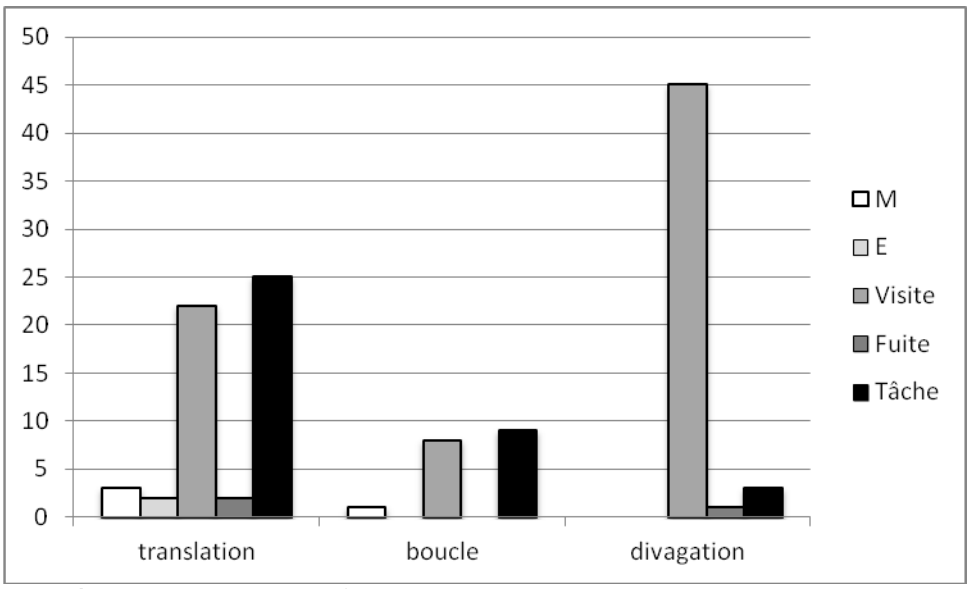


Figure 102 - Répartition des trajectoires en fonction des conduites spatiales en milieu connu (en nombre d'occurrences)

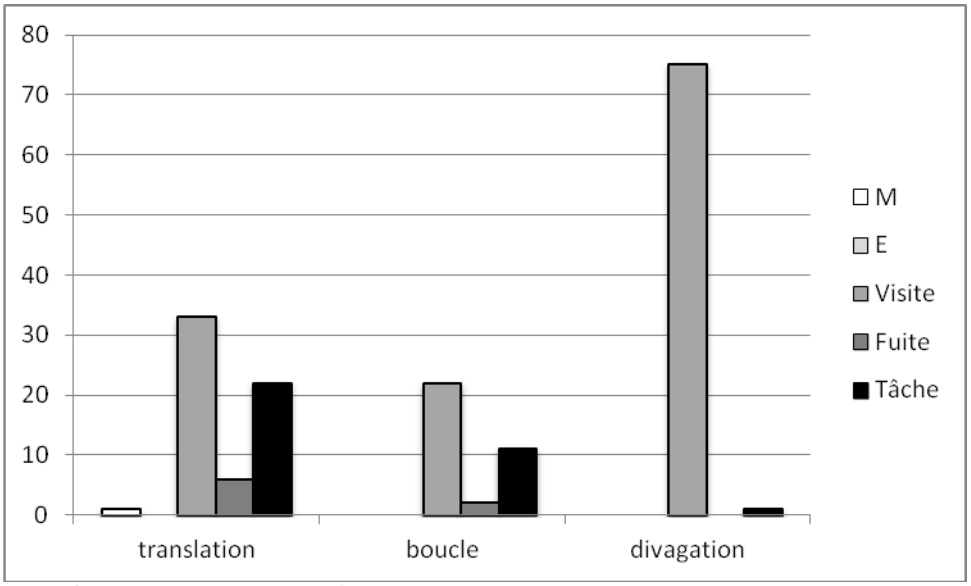


Figure 103 - Répartition des trajectoires en fonction des conduites spatiales en milieu inconnu (en nombre d'occurences)

Tout semble fonctionner comme si, derrière les motivations précises qui poussent le héros à quitter son environnement d'origine, il y en avait une autre : s'approprier ce nouvel environnement, le « dominer » par la vue englobante (la vue à focale normale), surplombante (la vue oblique) et territorialisante (la carte). Tout se passe comme s'il existait, dans chacun des albums pour enfants, une ambition idéologique qui serait d'ailleurs présente dans toute la littérature de jeunesse.

En 1985, Robert Sutherland[339] utilise l'expression « acte politique » pour parler de cette ambition permanente. Il en distingue trois formes : le *plaidoyer*, la *satire* et ce qu'il nomme la « *politics of assent* » et que je traduirais par «l'idéologie inconsciente embarquée ». Ce qu'il faut entendre par politique ou idéologie c'est ce système de valeurs défendues, consciemment ou inconsciemment, par un auteur. Ce système de valeurs, sur lequel je me pencherai avec plus d'intérêt dans la dernière partie, concerne l'organisation et les règles qui unissent, par exemple, les sociétés et leur environnement. En 1996, Roderick McGillis en donne une définition à travers ces quelques lignes : « L'enfant est nécessairement politisé, comme un receptacle susceptible de recevoir valeurs, règles et structures.[340] ».

Dans tous les albums du *corpus*, il existerait bien la volonté manifeste chez l'auteur/adulte d'exercer sa « domination » sur les sentiments, les comportements, tout comme sur les espaces de l'enfance. Roberta Trites a montré que la littérature pour enfants pouvait être performative en s'appuyant justement sur « the Romantic belief that children's literature has the potential to save the world »[341].

Sauver le monde, se l'approprier, le dominer pour finalement l'habiter. Voilà sans doute *l'intentionnalité spatiale* qu'il nous faut trouver derrière les *conduites* et les récits-trajectoires que l'on peut lire dans les albums du *corpus*. La *Divagation* aurait d'ailleurs une fonction très proche. Dans les milieux inconnus, elle sert majoritairement à rendre compte d'une *Visite*. Elle est à rapprocher de l'arpentage. En milieu connu, elle sert à faire le « tour du propriétaire ». Sa fonction est donc double : elle territorialise et elle témoigne d'une appropriation déjà accomplie. Il en va de même pour la *Boucle*.

Ainsi en est-il pour un album comme *Mon voyage dans la maison* de Florie Saint-Val. En effet, le récit est celui d'un jeune garçon, Hugo, 7 ans et demi, qui n'a pas la chance de pouvoir partir en vacances d'été, et qui entreprend alors un voyage « imaginaire » à travers l'espace réel de sa maison. C'est à travers l'itinéraire effectué

[339] R.D. SUTHERLAND. « Hidden Persuaders : Political Ideology in Children's Literature ». In *Children's Literature in Education*, volume 16, n°3, 1985, p.143-157.
[340] R. McGILLIS. *The Nimble Reader : Literary Theory and Children's Literature*. New York : Twayne, 1996, p.110.
[341] R.S. TRITES « The Transactionnal School of Children's Literature Criticism » dans *Children's Literature*, 2000, n°28, p.271.

par l'enfant que l'espace domestique est créé par l'album. On en découvre peu à peu les limites, les *lieux* (la chambre, la cuisine, la salle de bain et le salon) et les différentes échelles. Ce sont trois caractéristiques que je rends indexables à la notion d'espace.

Pour ce qui est du bornage de la maison, le problème est réglé dès la première de couverture. L'espace domestique y est représenté en vue verticale « écorchée », à la manière d'une maison de poupée dans laquelle les personnages, qui semblent voler dans les airs à côté, vont évoluer. La porte d'entrée de la maison est ouverte, invitant le lecteur à la visite. À la page 5, une nouvelle vue de la maison nous la montre cette-fois-ci de l'extérieur. Le lecteur est alors face à la double-page de la page titre et va s'apprêter à entrer. Régulièrement dans l'ouvrage, à chaque entrée dans un des quatre lieux annoncés de la maison, une vue bicolore de l'extérieur du bâtiment laisse découvrir la pièce dans laquelle le lecteur va entrer en reprenant la représentation qui apparaît en couverture.

Figure 104 - F. Saint-Val, *Mon voyage dans la maison* (2012), p.5

Si l'on regarde de plus près l'itinéraire emprunté par Hugo dans la maison, il a pour origine la chambre du héros, son « espace personnel[342] ». Le trajet est une *boucle* qui forme une croix à travers la maison (*cf.* figure 105) renforçant l'idée d'un parcours en vase clos, de l'enfermement à l'intérieur d'un espace approprié par l'enfant. Ainsi, les limites de ce territoire ne sont jamais franchies physiquement.

[342] *cf.* E.T.HALL, *op. cit.*, p. 150 et sq.

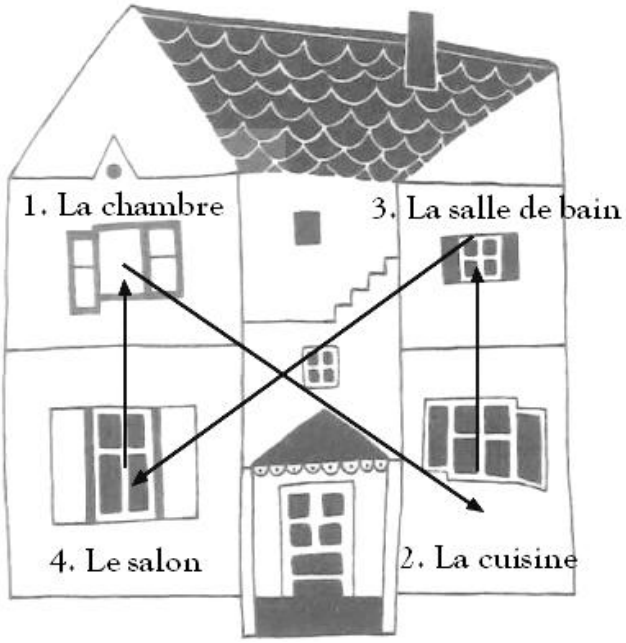


Figure 105 - Itinéraire d'Hugo dans la maison.

C'est proprement cet itinéraire, témoin d'une spatialité, celle de l'enfant avec sa maison, qui donne vie à l'espace domestique. La vue extérieure de la maison qui est donnée à la page 5 laisse planer le mystère sur cet espace : comment voyager dans une maison aussi banale que celle d'Hugo ? C'est bien là que réside toute la magie de la spatialité : rendre originale et spéciale la relation que l'individu peut avoir avec les lieux et un espace en particulier. Mais n'est-ce pas le but d'une grande partie de la littérature de jeunesse ? Proposer aux jeunes lecteurs des histoires simples où s'établissent des règles et des valeurs entre les personnages, tout comme entre les personnages et leurs espaces. Faire le pari que ces valeurs « idéologiques » ou « intentionnelles » seront portées par l'enfant et traverseront le temps pour, un jour peut-être, finir par « faire leur chemin » et inférer le comportement spatial et social de l'adulte-citoyen, c'est, par exemple, ce que Clémentine Beauvais perçoit à travers ce qu'elle appelle le « discours de latence[343] » de la littérature pour enfants.

Progressivement, la maison d'Hugo prend vie et son rapport avec les lieux, ou plus exactement les pièces de la maison, anime la vue générale de l'habitat. Ainsi doit-on comprendre la première de couverture. Toutes les pièces de la maison sont visibles par cette coupe verticale. Hugo et son lama sont placés de part et d'autre de la demeure

[343] C. BEAUVAIS, *From Authoritative Adult to Mighty Child : Adult-Child Power Dynamics in Politically Transformative Children's Literature*. Thèse de doctorat : Children's Literature, Université de Cambridge, Faculty of Education, 2013, p. 24.

comme des figurines ou des poupées que le lecteur pourrait déplacer à l'envi entre les différentes pièces. Là encore, quel intérêt aurait cet habitat sans ses habitants ? Et nous voyons dans cette première de couverture l'annonce de ce que nous ne trouverons plus par la suite au travers des planches de l'album : ce sont les relations que vivent les habitants avec leur habitat qui créent l'habitat proprement dit.

Figure 106 – F. Saint-Val, *Mon voyage dans la maison* (2012), p.7, 15, 25 et 35.

L'habiter comme le récit de l'album est *spatiogène* : il crée de l'espace. Et du même coup, l'album, en se construisant sur une spatialité vécue par le personnage principal, devient un *lieu* et un support de transaction de spatialité[344]. Sa façon d'habiter sa maison, Hugo la fait partager aux lecteurs. La question qui resterait à développer est de savoir si l'album parvient à transférer cette spatialité et si les lecteurs réussissent à l'assimiler, à s'en accommoder ou à l'intégrer pour élaborer une nouvelle spatialité[345]. On remarque, de plus, que la maison est, dans l'album pour enfants, le modèle principal de l'habiter. Qui plus est la maison-idéale, et donc l'habiter idéal, que l'on propose à l'enfant, est le pavillon, le « rêve périurbain », idéal contestable et contesté car spaciophage.

2.2.2. Le rapport type de récits et format de l'album

J'aimerais accorder mon attention maintenant à un deuxième rapport bi-dimensionnel offert par l'album, celui du récit textuel et du support. Comme il a été vu précédemment, j'ai classé les albums du *corpus* en trois tailles (petit, moyen, grand) et en quatre formats (*à la française*, *à l'italienne*, carré ou *leporello*).

[344] *cf.* Partie III
[345] *cf.* Partie IV.

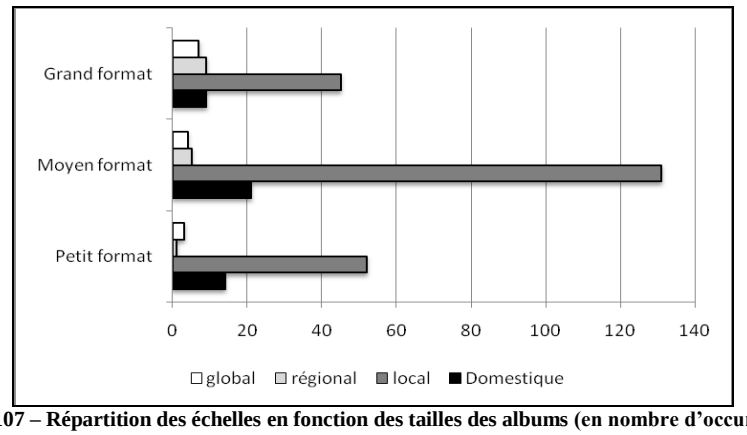


Figure 107 – Répartition des échelles en fonction des tailles des albums (en nombre d'occurrences)

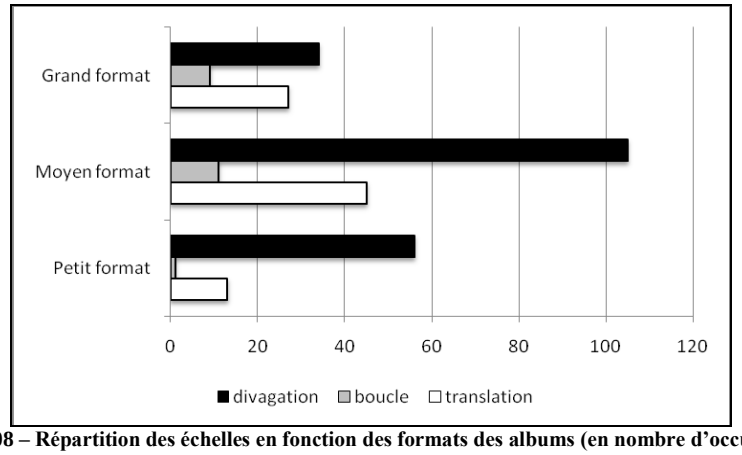


Figure 108 – Répartition des échelles en fonction des formats des albums (en nombre d'occurrences)

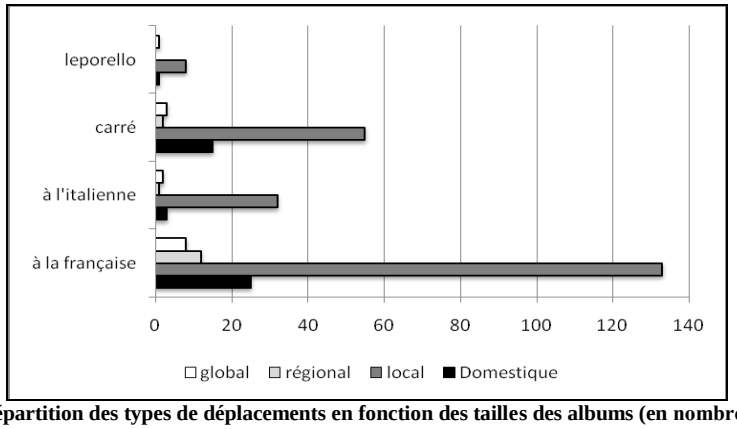


Figure 109 – Répartition des types de déplacements en fonction des tailles des albums (en nombre d'occurences)

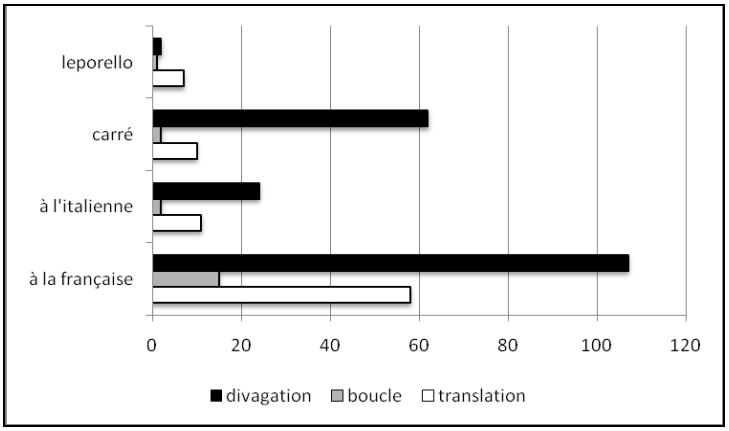


Figure 110 – Répartition des types de déplacements en fonction des formats des albums (en nombre d'occurrences)

En rapprochant, tout d'abord, la taille des albums aux échelles relatées à travers le récit des histoires, deux tendances se dégagent assez nettement (*cf.* figure 107). D'une part, les albums de petite taille sont souvent utilisés pour évoquer des échelles domestiques ou locales alors que les albums de grande taille sont davantage réservés aux échelles régionales et globales. Une correspondance aurait donc tendance à s'installer entre taille d'album et échelle : ainsi plus l'échelle est petite et plus le livre est grand.

Figure 111 – K. Crowther, *Va faire un tour* (1995), couverture.

Autre fait notable : un seul récit-trajectoire en *boucle* utilise la petite taille (*cf.* figure 108). Il s'agit d'un album de Kitty Crowther, *Va faire un tour* (1995). La couverture annonce d'emblée le projet d'écriture de l'album. Un petit garçon évolue sur le pourtour d'un quart de cercle qui représente une portion de la Terre. Au dos de la première de couverture et s'étalant sur la double page, un planisphère comporte le tracé d'une boucle fléchée. Il s'agit d'un itinéraire dont le point de départ se situe à Bruxelles, ville d'origine de l'auteure. Le projet d'écriture est ainsi confirmé : c'est à un tour du monde que nous allons participer en suivant le petit personnage. La dédicace qui suit la page de titre nous invite à mettre ce tour du monde en relation avec une formule toute faite : « à toi, qui un jour as maudit la terre entière parce que plus rien n'allait comme tu le voulais » (p. 3).

Figure 112 – K. Crowther, *Va faire un tour* (1995), p.5 et 57.

Et le format de l'album s'impose dès la page suivante. Une petite case de 7 cm sur 5, toute seule, sur le côté gauche de la double page blanche donne le départ : le petit garçon, probablement capricieux, est envoyé « faire un tour » toujours très probablement pour se calmer. Et c'est une longue bande de vignettes de taille identique que le lecteur voit défiler devant ses yeux en feuilletant une à une les pages de l'album. Nous trouvons ici la justification de la petite taille et du format *à l'italienne*. La taille intimiste, au premier abord, met le monde entier en « boîte ». Le tour que l'enfant boudeur va faire dehors ne dure qu'une demi-heure (*cf.* vignette 1 de la page 5 et la vignette 2 de la page 57, figure 112). Il a eu le temps de maudire le

monde qui a défilé autour de lui pendant qu'il boudait. Dans son petit tour, il y a l'essence du grand monde qui l'entoure. Deux spatialités qui se trouvent ainsi superposées.

Figure 113 - K. Crowther, *Va faire un tour* (1995), dos de la couverture.

Pour terminer, trois autres éléments peuvent être observés. D'une part, le *leporello* est pratiquement réservé au récit-trajectoire de *translation* (70% des *leporelli*). Sa forme en accordéon invite le lecteur à déplier l'ouvrage au fur et à mesure du cheminement du personnage. Le principe est majoritairement celui des « imageries » de Warja Lavater qui constituent la quasi-totalité des occurrences (6 « imageries » sur 7).

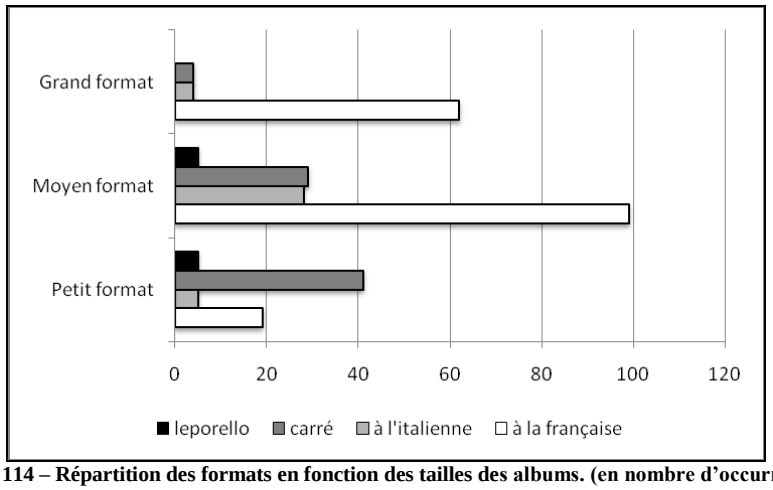


Figure 114 – Répartition des formats en fonction des tailles des albums. (en nombre d'occurrences)

D'autre part, le format carré semble être plutôt consacré aux récits qui sont de grande échelle (domestique et locale, *cf.* figure 114). Le format carré est très souvent associé à des albums de petite taille (dans 55% des cas) et convient donc parfaitement à l'expression d'espaces intimes, personnels ou proches. Enfin, le format *à la française* est le format choisi pour évoquer des échelles régionales ou locales. Cela se comprend dans la mesure où la grande majorité (89%) des albums *à la française* sont des albums de taille moyenne ou grande.

2.2.3. Le rapport images et support

Pour clore totalement la question avant de conclure sur les représentations générales des récits-trajectoires dans les albums, il nous reste à croiser les images géographiques utilisées et les formats des supports choisis pour les contenir.

Récits-trajectoires	Vues à focale normale	Plans/Cartes	Vues panoramiques	Vues obliques	Coupe d'habitat	Topogrammes
Petit format	88	157	11	45	9	0
Moyen format	415	122	91	171	27	54
Grand format	335	61	48	124	29	20
TOTAL des images géographiques	838	340	150	340	65	74

Figure 115 – Répartition des images géographiques en fonction des tailles des albums (en nombre d'occurrences)

Récits-trajectoires	Vues à focale normale	Plans/Cartes	Vues panoramiques	Vues obliques	Coupe d'habitat	Topogrammes
à la française	533	98	23	232	45	22
à l'italienne	208	40	103	19	10	30
carré	97	98	20	89	10	22
leporello	0	104	4	0	0	0
TOTAL des images géographiques	838	340	150	340	65	74

Figure 116 – Répartition des images géographiques en fonction des formats des albums (en nombre d'occurences)

La grande majorité des images (surtout des vues à focale normale, *cf.* figure 116) se trouve principalement dans des albums de taille moyenne au format *à la française*. De ce constat qui semble évident, quatre constatations majeures peuvent être formulées pourtant. La première porte sur la place des plans et des cartes qui figurent majoritairement dans des albums de petite taille (46%) et à l'intérieur de *leporelli* (30%). Là où l'on s'attendrait à trouver de grandes cartes dans de grands albums, nous sommes en face de chiffres qui vont en sens contraire. Il me faut nuancer cette observation. Le comptage qui a été fait prend en compte les six *leporelli* des « imageries » de Warja Lavater dans lesquelles j'ai scindé la carte unique de 4 mètres de long en 19 ou 21 mini-cartes disposées sur les double-pages. Ce choix relève d'un usage logique de l'album par le lecteur qui déplie rarement la totalité de l'ouvrage à la lecture. La deuxième constatation, inhérente à la première d'ailleurs, est que le *leporello* est uniquement utilisé pour représenter des cartes ou des vues à focale normale et des vues panoramiques comme dans les *Panoramas* édités par le Père Castor entre 1938 et 1939.

Dans un troisième temps, j'observe que les vues panoramiques trouvent leur place majoritairement dans des albums *à l'italienne* (68%) et jamais dans des albums de petite taille (7%). Les illustrateurs cherchent ainsi à avoir le maximum de place sur la double-page pour rendre compte d'une vue panoramique. De la même façon, dernière constatation, on ne trouve jamais de *topogramme* dans des albums de petite taille. Ce format risquerait de nuire grandement à la lecture des multiples détails fournis par les illustrateurs pour représenter symboliquement un espace. J'aimerais signaler, à ce propos, un décalage notoire entre le format original de l'album *Le mur, mon enfance derrière le rideau de fer* de Peter Sis, édité aux États-Unis par Farar, Straus & Giroux, et celui de la traduction française chez Grasset Jeunesse. L'album original de 23,5x31cm propose des topogrammes imposants qui s'étalent sur une double-page. Le format de la version française a été réduit de près de 30% et fait donc passer l'album dans la catégorie du « Moyen Format ». Il se situe juste au-dessous de la limite du « Grand Format ». L'éditeur français a sans doute voulu conserver un format, somme toute convenable, en cherchant à gagner sur le prix de revient du papier, tout en voulant se rapprocher du format de la bande dessinée pour jeune adulte et plus particulièrement du *graphic novel*[346].

2.2.4. Un point sur le « gap » : remplir les vides de la narration

Une conclusion s'impose dès lors sur les différents éléments des albums que j'ai souhaité mettre en lien. Malgré des résultats statistiques relativement peu bavards, je pense avoir montré que les auteurs-illustrateurs jouent assez bien avec les possibilités offertes par les trois dimensions de l'album. C'est d'ailleurs sur ce point que j'aimerais concentrer ma conclusion.

En effet, en me référant aux travaux de Michaël Nerlich, d'Alain Montandon et d'Isabelle Nières-Chevrel, j'avais présenté les albums de mon *corpus* comme des albums iconotextuels qui étaient construits sur l'intrication du texte et de l'image. Lorsque Michael Nerlich crée l'expression « iconotexte » c'est d'ailleurs bien de cela et uniquement de cela qu'il veut parler : de l'interdépendance entre l'image et l'écrit qui l'accompagne. Sophie Van Der Linden parle, elle, d'un « système cohérent à trois

[346] M.DEFOURNY. « L'album de jeunesse et la transversalité ». *Le Livre et l'enfant*. Bruxelles : de Boeck, 2009, p.155.

dimensions »[347] : le texte, l'image et le support. Très récemment, Isabelle Nières-Chevrel évoquait un medium dans lequel « les artistes ont peu à peu découvert la richesse des interactions entre le texte et l'image dans l'espace multi-surfaces du livre »[348]. L'album dit « iconotextuel » serait donc du texte et de l'image en interaction dans un espace paginal qu'on appelle le livre. Or, il existe bel et bien une interaction entre cet « espace multi-surface » et l'image et le texte comme j'ai pu le démontrer dans le paragraphe précédent. Je pense qu'on pourrait donc aller plus loin dans la définition de l'album.

S'il existe, comme l'a démontré Isabelle Nières-Chevrel[349] d'abord et Cécile Boulaire[350] ensuite un récit verbal porté par le texte et un récit iconique porté par l'image, il existe également un récit que je nommerai « plastique », c'est-à-dire porté par la forme et le volume de l'album.

Mais à côté de ces deux narrations, que dire des « livres à système » qui réclament, en plus du texte et de l'image, une manipulation par l'enfant. À mon sens, nous avons là une troisième narration. Prenons l'exemple de l'album *Le Livre des peurs* d'Emily Gravett. Pendant que le récit verbal, très succinct, fait l'inventaire de toutes les peurs possibles et inimaginable ; le récit iconique prend pour personnages principaux des souris, animaux généralement anxiogènes. Le support quant à lui prend la forme d'un grimoire dévoré par les rongeurs, d'un *scrapbook* dans lequel ont été collés divers objets (une carte, des extraits de journaux, des plumes, des cartes postales) chargés de recréer de multiples environnements familiers qui peuvent être générateurs d'angoisses. Cette troisième narration, plastique celle-là, prend ici une importance flagrante comme elle pouvait l'être dans les « imageries » de Lavater.

[347] S. DER LINDEN, « L'Album, entre texte, image et support ». *La Revue des livres pour Enfants*, 2004, n°214, p. 68.
[348] I. NIERES-CHEVREL, « L'Album : le nom, la chose ». *L'Album. Le parti pris des images*. Ed. par Nelly CHABROL-GAGNE, Viviane ALARY (dir.). Clermont-Ferrand : PUBP, 2012, p. 15.
[349] I. NIERES-CHEVREL. « Narrateur visuel, narrateur verbal ». *La Revue des Livres pour Enfants*, 2003, n°214, p.68.
[350] C. BOULAIRE. « Les Deux narrateurs à l'œuvre dans l'album : tentatives théoriques ». *L'Album. Le parti pris des images*. Ed. par Nelly CHABROL-GAGNE, Viviane ALARY (dir.). Clermont-Ferrand : PUBP, 2012, p. 21.

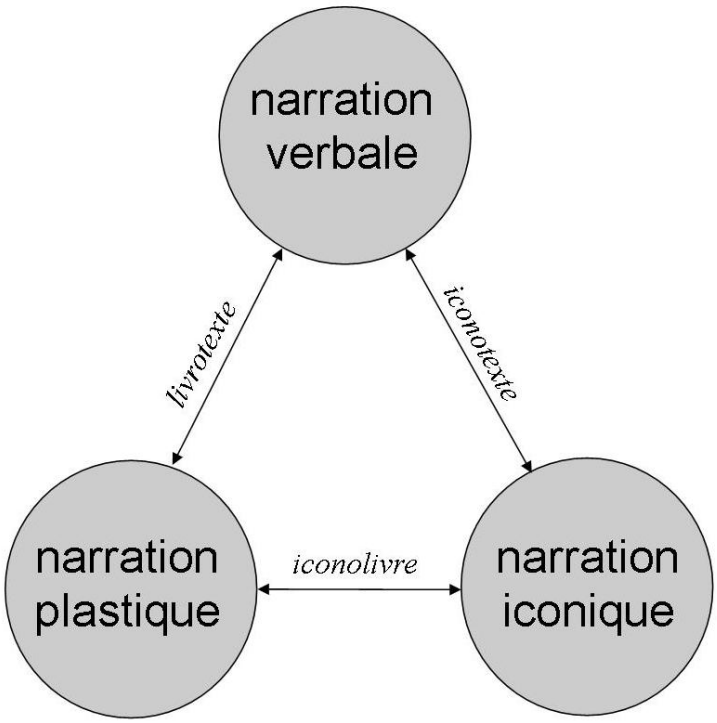


Figure 117 – système de fonctionnement de l'album

Trois relations seraient alors présentes entre les trois narrations qui composeraient l'album pour enfants. Sur le modèle de l'iconotexte (relation texte/image), on pourrait trouver l'*iconolivre* (relation livre/image) et le *livrotexte* (relation texte/livre). Ce sont ces trois relations que j'ai tenté de mettre en avant dans l'analyse précédente. Chacune des narrations peut avoir une importance relative suivant les albums. Soit l'une des trois narrations prend le pas sur les deux autres, soit deux narrations sont d'égale importance et dominent la troisième. En me référant aux albums de mon *corpus*, je peux distinguer cinq configurations que j'ai voulu représenter par des schémas.

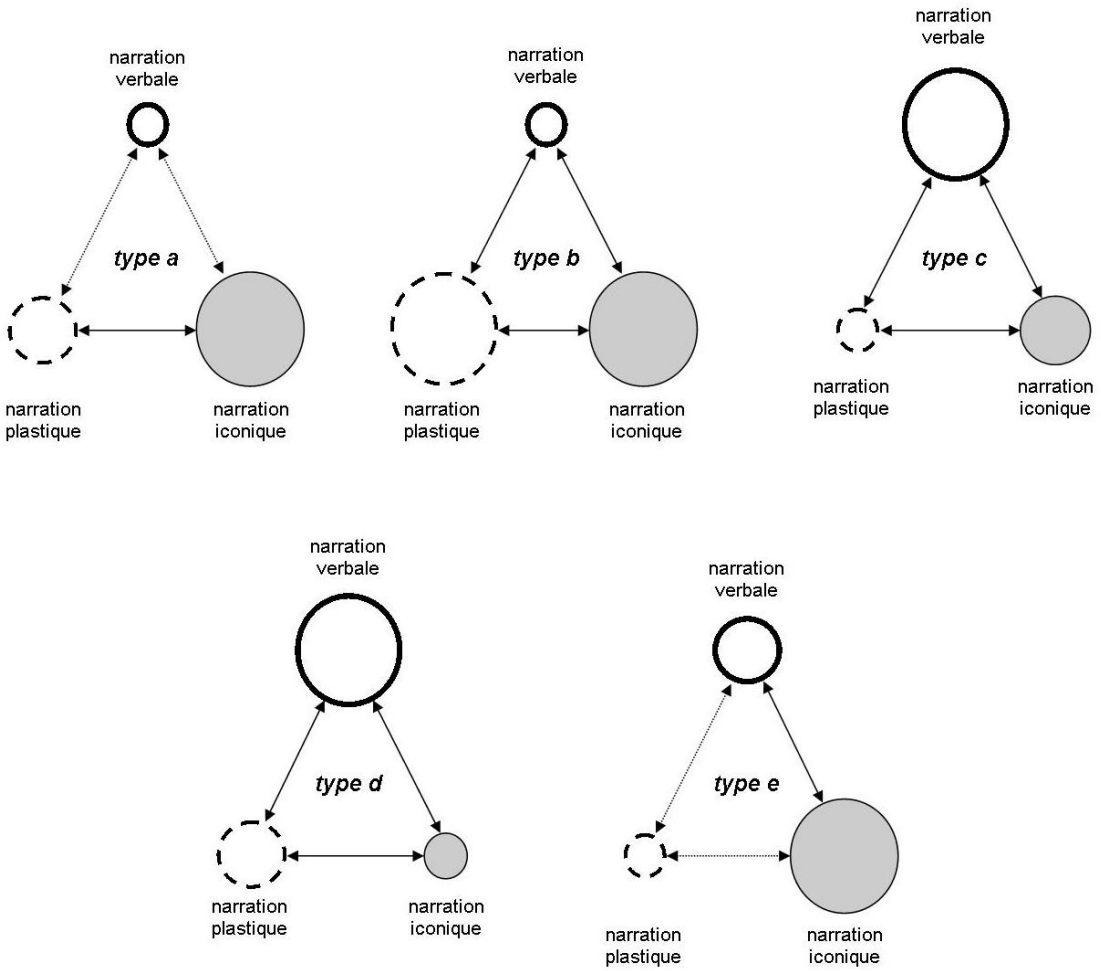


Figure 118 – Variétés de fonctionnement des albums (exemples de variations du système)

La configuration de *type a* correspond aux six « imageries » de Warja Lavater. Elle consiste en une apparente absence de la narration verbale (mais qui peut cependant être présente dans la bibliothèque mentale du lecteur), et à une légère prépondérance de la narration iconique sur la narration plastique.

La configuration de *type b*, celle du *Livre des peurs* d'Emilie Gravett, est bâtie sur un équilibre entre la narration iconique et la narration plastique. La narration verbale existe mais est légèrement en retrait.

La configuration de *type c*, dans laquelle la narration plastique est quasi absente et où la narration verbale domine la narration iconique, correspondrait aux séries des *Caroline* ou des *Martine*, par exemple.

La configuration de *type d* voit la domination de la narration verbale et plastique sur la narration iconique. C'est le cas d'un album que j'ai décrit dans la partie précédente : *Scandale au château suisse* de Benoît Jacques.

Enfin, la configuration de *type e* est celle d'albums comme ceux réalisés généralement par Peter Sis, dans lesquels la narration iconique domine la narration verbale et où la narration plastique est quasi absente.

Afin de donner une sorte de terme à mon argumentation, je serais tenté de faire un *ex cursus* avec un « album » hors corpus : je veux parler du *Secret d'Orbae* (2011) de François Place. Cet album, qui se veut être une suite à l'*Atlas des géographes d'Orbae*, se compose d'un coffret oblong dans lequel se trouvent deux romans, un jeu de planches-paysages et une carte du monde d'Orbae. J'ai eu l'occasion d'interroger l'auteur sur le projet et le concept de ce « coffret » :

> **François Place :** En fait, les deux romans sont deux histoires qui viennent de l'Atlas, mais que j'ai prolongées et complétées sous forme de roman. Elles parlent de deux personnages qui sont à l'orée de leur vie. Il y a une femme et un homme. […]
> Je voulais que les dessins ne soient pas dans les livres. J'ai d'abord réfléchi à un carnet de dessins et je me suis aperçu que le carnet formait une narration, puisque les pages sont liées. Même s'il n'y a pas de texte, la simple progression des pages, à la tourne, induit une narration et je voulais que les lecteurs aient la liberté de se perdre dans les dessins qui leur plaisent, d'en mettre un au mur si ça leur chante, de lire les deux histoires dans l'ordre ou le désordre. J'ai donc rejeté l'idée du carnet et j'ai pensé au portfolio.[…]
> **Christophe Meunier :** Le coffret qui fonctionne avec les deux récits, les dix-huit planches et la carte que vous avez ajoutée après, sont trois outils qui permettent de créer des espaces. Est-ce que vous pouvez revenir sur le fonctionnement que vous envisagiez entre ces trois objets.
> **François Place :** Les lecteurs se promènent dans le monde l'*Atlas d'Orbae*. Du coup j'ai fait une carte avec les pays traversés qui sont placés et indiqués. Le coffret a été conçu comme une partition musicale avec une voix aigüe, une voix grave et un caisson de basse. C'est comme ça que j'ai proposé le projet. Le caisson de basse, c'est les dessins.[351]

L'idée du coffret repousse assez loin les limites du support et de la narration plastique. Il fait du lecteur un explorateur, un aventurier libre de créer son propre voyage. Il a pour cela les cartes, les paysages et les récits. Les trois narrations se trouvent ainsi séparées physiquement. Il appartient alors au lecteur d'agir dans l'espace en creux, dans ce que les anglo-saxons nomment, à la suite de Wolfgang Iser, le *telling gap*. Au lecteur de construire du sens en entremêlant les trois narrations.

[351] Entretien avec François Place, le 14 décembre 2012.

C'est en remplissant ces « blancs » entre les narrations que l'enfant-lecteur crée les espaces présentés par les albums du *corpus* :

> Le texte littéraire active nos propres facultés, nous permettant de créer le monde qu'il présente. Le produit de cette activité créative est ce que nous pourrions appeler la dimension virtuelle du texte, qui le rend plus réaliste. Cette dimension virtuelle n'est pas le texte lui-même, ni même l'imagination du lecteur : c'est la réunion du texte et de l'imagination.[352]

Selon moi, les narrations iconiques et plastiques participent également de cette dimension virtuelle dont parle Iser et si l'on veut admettre que l'album est un espace, il est alors engendré par trois récits, le visuel, l'iconique et le plastique.

À ce stade de ma réflexion menée sur le récit et l'espace, j'arrive à ces conclusions. La grande majorité des albums de mon corpus obéissent à un certain nombre de « constantes » :

1. Tout album est un iconotexte à trois dimensions.

2. L'intensité accordée à chacune des dimensions de l'iconotexte définit une configuration particulière de l'album.

3. La grande majorité des albums sont des récits d'espace.

4. Chaque récit-trajectoire est *spatiogénétique*, c'est-à-dire qu'il crée une aire cartographiable.

5. Il existe trois types de parcours dans l'album : la *translation*, la *boucle* et la *divagation*.

6. Si aucun de ces trois types de parcours ne revêt une fonction particulière, ils relatent tous une appropriation de territoire réalisée, en cours de réalisation ou amorcée.

[352] W. ISER. *The Implied Reader*. Baltimore, MD : John Hopkins University Press, 1974, p.278-279.

3. De la carte au récit

> Imprimée, dessinée, peinte, œuvre d'art ou objet stratégique, [la carte] est d'emblée multifonctionnelle et multitemporelle, comme une structure arborescente non hiérarchique où le local et le central, l'art de la mémoire et les tracés d'actions existent. Elle est un percept qui organise des affects et des agencements dans et à partir d'un lieu.
>
> Christine Buci-Glucksmann,1996 : 25-26

Quelle que soit la forme que prend la carte, image géographique particulière dans la mesure où elle donne à voir ce qui ne peut être vu de nulle part, elle est à elle-seule un récit iconique d'espace. Elle est la transcription d'un œil qui serait, selon Christine Buci-Glucksmann, icarien, allégorique, tautologique ou entropique[353]. Ainsi, après avoir tracé des cartes, ou plus exactement des schémas, à partir des récits, je souhaiterais à présent me pencher sur les cartes réalisées par l'illustrateur pour accompagner le récit. Dans 69 albums de mon *corpus* (soit 22% du total), on peut trouver une ou plusieurs cartes. Narration incluse, superposée ou liée à la narration, quelles places occupe la carte, quels rôles joue-t-elle dans ces albums ?

Je ferai donc, dans un premier temps, un rapide état des lieux de la place qu'occupent les cartes à l'intérieur des albums du *corpus*. Dans un second temps, je montrerai quel usage et quelle utilité la carte peut avoir dans le récit.

3.1. Un point sur la carte

Dans les 69 albums dont j'ai parlé précédemment, la carte peut prendre plusieurs formes et peut être située à différents endroits. Suivant sa forme et sa place dans l'ouvrage, je veux croire qu'elle remplit une fonction et un emploi particuliers. Je veux ici distinguer l'usage que l'on fait de la carte seule en tant qu'image signifiante (emploi) de son affectation à l'intérieur de l'ensemble du livre (fonction). C'est ce que je vais m'attacher à démontrer ici.

[353] Dans *L'œil cartographique de l'art*, Christine Buci-Glucksmann distingue quatre regards portés sur le monde cartographié dans l'art. L'œil icarien, d'abord, voit le monde d'en haut, comme un tout panoramique dans ses détails les plus infimes à la façon d'un Dieu omnivoyant. L'œil allégorique, ensuite, fait de la carte un artefact qui veut transmettre une idée. L'œil tautologique voit le tout du monde dans un seul morceau de ce monde. Enfin, l'œil entropique explore toutes les formes possibles du déplacement, du décentrement et du lieu vide. Sa vision est en éclats induisant une transformation continue de la distance entre les différentes morceaux.

3.1.1. À chaque forme un emploi

Le plan ou la carte, définie comme une représentation symbolique « caractérisée par la construction d'une image analogique de l'espace représenté »[354], revêt quatre grandes formes dans les albums.

Parmi les plus fréquentes, on trouve la *carte analogique* (42%). Il s'agit de la carte que l'on trouve dans les atlas de géographie et qui correspond au plus près à la définition générale que j'ai empruntée au *Dictionnaire de la géographie et de l'espace des sociétés*. Elle fait le plus souvent référence à des cartes existantes ou appartenant à l'histoire de la cartographie. Cela peut aller du plan de Paris en 1910 dans *Adèle et Simon* à la carte de Prague en 1752 dans *Les Trois clés d'or* en passant par les cartes d'Ultima, de Nilandar ou autres dans *l'Atlas des géographes d'Orbae*, ou bien encore la carte Michelin ou IGN dans *Autobus N°33*. Le rôle de ce type de carte est globalement la localisation précise de l'action.

Figure 119 – B. Mc Clintock, *Adèle et Simon* (2006), p.2-3.

Le deuxième type de carte que l'on peut rencontrer est la *carte modélisée* (33%) qui utilise un symbolisme graphique poussé à l'extrême, jouant sur des formes géométriques et des couleurs primaires. Là encore, la sur-représentation de ce type de carte est due à la place importante que j'ai accordée aux cinq albums de Lavater. Si je comptabilise une seule carte par album au lieu des 103, la *carte-modélisée* n'atteint que 6% et devient un type très rare. Le rôle de cette carte est globalement de donner du sens au récit, d'en extraire la « substantifique moelle ».

Figure 120 – W. Lavater, *Blanche Neige* (1976), p.4-5

La *carte figurative* (22%) serait une carte dans laquelle le dessinateur prendrait plus de liberté avec l'échelle et le code graphique en ayant recours davantage au dessin et à des éléments plus figuratifs et moins symboliques. Ce type de carte est davantage utilisé dans l'expression d'itinéraires. On trouve ce genre de représentation graphique dans l'album *Cocorico Poulet Piga* de Véronique Vernette. Dans ce cas, le chemin

[354] M.LUSAULT, J.LEVY, *op. cit.*, p. 152.

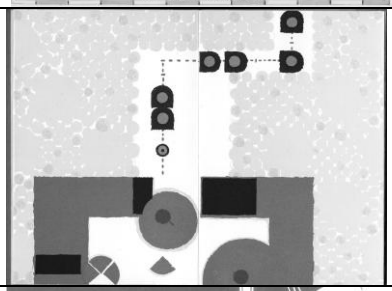
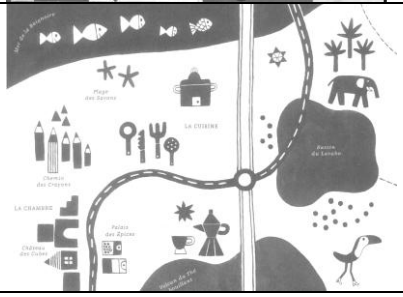
emprunté par le héros est matérialisé grossièrement. Il est moins question d'y représenter une réalité géométrique que de symboliser une réalité perçue, de fournir une explication schématique par « les grandes lignes ».

Figure 121 – V. Vernette, *Cocorico Poulet Piga* (1999), p.22.

Enfin, la carte la plus rare est la *carte allégorique* (3%), celle qui exprime une idée générale, que ce soit une idée de lieu, d'espace ou un cheminement spirituel du héros. Elle peut prendre la forme de *mandalas* chez des auteurs comme Peter Sis par exemple dans *Tibet*.

Figure 122 – P. Sis, *Tibet* (1998), p.26

Les quatre formes relevées de la carte auraient donc chacune un usage assez précis que je pourrais résumer à l'aide d'un tableau de la manière suivante :

Forme de la carte		**emploi**
Carte analogique		Localiser précisément l'action du récit
Carte modélisée		Synthétiser le récit
Carte figurative		Exprimer la perception que le personnage peut avoir de l'itinéraire.

Carte allégorique		Associer un cheminement physique à un cheminement psychique.

Tableau 123 – Emplois de la carte

3.1.2. À chaque place sa fonction

La carte occupe également plusieurs places dans l'album. J'ai pu distinguer six endroits. Sur une page ou s'étendant sur une double-page, voilà les endroits où l'on trouve le plus communément, et de très loin, les cartes (84%). Elles accompagnent subséquemment tous les types de récit-trajectoire. Dans la masse d'occurrences, on ne peut pas leur attribuer une seule et même fonction. Elles sont évidemment plus présentes dans les albums évoquant des récits de *translation* en milieu inconnu, qui constituent l'essentiel des albums du *corpus*.

Récits-trajectoires		**Carte en couverture**	**Carte au dos de la 1ère de couverture**	**Carte au dos de la 4ème de couverture**	**La même carte au dos de la 1ère ET de la 4ème de couverture**	**Carte-outil à l'intérieur de l'album**	**Carte-signe à l'intérieur de l'album**
Translation	**Milieu connu**	0	0	0	0	0	0
	Milieu inconnu	0	3	1	4	178	9
Boucle	**Milieu connu**	0	3	3	0	32	0
	Milieu inconnu	1	0	0	1	8	0
Divagation	**Milieu connu**	1	3	3	1	17	4
	Milieu inconnu	1	2	0	0	51	14
TOTAL des images géographiques		3	11	7	6	286	27

Tableau 124 – Répartition de la place de la carte en fonction des types de déplacements

La carte peut également être à l'intérieur de l'album mais y occuper une place réduite au rang de la citation graphique, à celui de motif artistique, une sorte « d'image d'image ». Ce cas représente 8% des occurrences. Il est extrêmement significatif dans l'album *Autobus n°33* où très régulièrement on trouve intégrés aux stations d'arrêt de l'autobus des fragments de cartes collées et photographiées dans les scènes en éléments naturels et personnages en terre cuite qui composent pour moitié l'ouvrage. J'ai voulu reprendre l'expression de « carte-signe » utilisée par Louis Marin en

1980[355]. La forme-même de l'image carte renvoie à l'entièreté de ce qu'elle représente. Ainsi à la page 9, au beau milieu d'une steppe, une jeune femme attend le bus. Elle se tient près d'un poteau sur lequel on peut observer un morceau de carte de la Chine. Ce morceau est là pour évoquer la Chine toute entière. L'arrêt de Bus n'est pas à Guang Zhou ou à Beijing : il est en Chine tout simplement. Nous avons là également un exemple de ce que Christine Buci-Glucksmann nomme la carte tautologique. Le « feuilleté du monde dans sa surface[356] », dans sa forme cartographiée, comme la forme de Paris ceinturée par ses boulevards périphériques à la page 14 renvoie à Paris, en tant que concept.

Figure 125 – O. Douzou, I. Simon, *Autobus numéro 33* (1996), p.9.

Une carte peut être présente soit au dos de la première de couverture (3%), soit au dos de la quatrième (2%). Dans les deux cas, elle s'étend le plus souvent sur la double-page. Que ce soit dans la carte de Londres en début d'album de Sasek ou le planisphère à la fin des albums de la série *Madlenka*, la place de cette carte invite le lecteur à se repérer dans un espace qu'il va parcourir ou qu'il a parcouru en compagnie du personnage. Elle semble être là, en quelque sorte, pour déterminer un horizon d'attente.

Le cas particulier de la même carte placée à la fois au dos de la première de couverture et au dos de la quatrième est clairement à distinguer. Son projet est me semble-t-il tout autre. Il construit une sorte d'épanadiplose qui enchâsse le récit dans une spatialité induite. En début, elle constitue un programme d'évolution spatiale ; à la fin elle en devient la trace. Elle a contribué à plonger, durant l'instant de lecture, dans l'espace imaginé par l'album. Celle qui se situe en page de garde de *Christophe Colomb*[357] en est un bon exemple. Elle montre l'écoumène occidental, ensemble des terres connues, avant 1492. C'est une représentation qui semble prendre son inspiration dans les cartes de l'organisation du monde que l'on peut trouver chez Isidore de Séville par exemple, et que l'on nomme T dans O. Le monde est tripartite, circulaire, entouré

[355] L. MARIN. « Les voies de la carte », *Cartes et figures de la terre*, Paris : Centre Georges Pompidou, 180, p.47. L. MARIN. *Utopiques jeux d'espaces*, Paris, Minuit, 1973. – L.MARIN. « La ville dans sa carte et son portrait », *De la représentation*, Paris, Gallimard-Le Seuil, 1994.
[356] C. BUCI-GLUCKSMANN, *op. cit.*, p. 25.
[357] P. SIS. *Christophe Colomb*. Paris : Grasset Jeunesse, 1991.

par les océans et centré sur la mer Méditerranée. Peter Sis y accentue le sentiment de retranchement derrière des murailles érigées par la peur de l'inconnu, de l'extraordinaire comme le suggèrent les quatre personnages (un cyclope, un monopode et deux personnages anthropomorphes) qui semblent assiéger la forteresse. C'est le monde tel qu'on le voit à l'époque de Christophe Colomb, un monde occidental fermé sur lui-même, un monde organisé et territorialisé où l'inconnu est mystérieux et appelle à la déterritorialisation. Le livre est un instant pris dans l'histoire du monde, une sorte de parenthèse. La dernière carte peut être alors à voir comme une invitation à la découverte de nouvelles terres, au franchissement de nouvelles frontières.

L'usage de la même carte en début et en fin d'album est un procédé récurrent dans l'œuvre de Peter Sis. Un autre exemple peut être évoqué dans la série des *Madlenka*. Dans les deux premiers albums, les *incipit* sont rigoureusement les mêmes, et proposent un zoom durant six pages depuis l'univers jusqu'à la maison de Madlenka : « Au cœur de l'univers, d'une planète, d'un continent, d'un pays, d'une ville, d'une maison... ». Concernant *Madlenka star de foot*, le zoom ne tient que sur trois pages (p.2-4) et montre six images circulaires correspondant aux six échelles du texte qui suit et constituant un emboîtement : Planète / ville / quartier / voisinage (*neighborhood*) / blocs / maison. L'emboîtement d'échelles est, dans les trois albums, inversé à la fin de l'album, comme si l'on rendait le lecteur à sa situation initiale d'observateur global de l'univers.

Figure 126 – P. Sis, *Madlenka star de foot* (2012), p.2-3.

De manière moins subtile sans doute, le plan de Paris vers 1910 présenté au début et à la fin de l'album *Adèle et Simon* montre le trajet des deux personnages du récit (programme/trace) et a pour objet de plonger le lecteur dans le Paris de la Belle Époque.

Dernière localisation de la carte : sur la couverture de l'album. À cette place, elle prend une fonction programmatique, suggérant le récit spatial contenu dans l'album. J'ai déjà présenté précédemment le projet contenu dans la couverture de *Va faire un tour* et j'ai déjà eu l'occasion de commenter celle de *Plus tard* de Gaëtan Dorémus.

*
**
*

De la même manière que précédemment, je peux résumer les fonctions de la carte dans l'album par l'intermédiaire d'un tableau :

Situation de la carte dans l'album	Fonction de la carte dans l'album
Sur la couverture	Programmatique
Au dos de la première de couverture	Horizon d'attente
A l'intérieur de l'album	Taille non réduite : Repérage Taille réduite : Carte-signe
Au dos de la dernière de couverture	Trace
Au dos de la première ET de la dernière de couverture	Spatialisation induite

Tableau 127 –Fonctions de la carte.

La place de la carte dans l'album fait sens. Programmatique, repère, narratrice, la carte participe du récit spatial de l'album. Dans le projet global d'écriture de l'auteur, elle remplit des fonctions aussi variées qu'organiser, s'approprier ou découvrir et rêver le monde. Elle est, selon Gilles Tiberghien, un « opérateur de construction »[358]. « Comme forme plane et cadrante, elle construit le réel et génère des formes[359] ». Je me propose donc pour clore cette partie consacrée à la carte dans les albums de présenter les différentes fonctions de la carte à travers quelques exemples de projets d'écriture et de mises en espace de la carte à l'intérieur de l'objet livre.

3.2. Des usages de la carte à l'intérieur du récit

Si je décide maintenant d'entrer dans le récit iconotextuel, l'image cartographique est porteuse de sens et va remplir une fonction plus précise et plus spatiale. Je peux ainsi distinguer trois grandes fonctions spatialisatrices, dans le sens où elles vont accompagner une *conduite spatiale* induite, une *intentionnalité embarquée* dans le récit. Ainsi la carte peut servir un personnage qui souhaiterait découvrir un espace, le conquérir ou bien l'organiser.

[358] G.TIBERGHIEN. *Land Art*. Paris, Carré, 1993, p.165.
[359] C. BUCI-GLUCKSMANN, *op. cit.*, p. 44.

3.2.1. La carte pour découvrir

Instrument du voyageur par excellence, la carte permet de partir à la découverte de nouveaux espaces ou de nouveaux territoires. Elle constitue une promesse d'aventure. *Cocorico Poulet Piga* est un album de Véronique Vernette. Il raconte l'histoire d'un poulet, Piga, qui se rend du village de Komki vers le marché de Ouagadougou pour y être vendu. Les cartes figuratives qui sont présentées à l'intérieur de l'album font passer le lecteur de l'Afrique à la brousse burkinabée, puis de la brousse à la ville et enfin de la ville au quartier du Grand Marché. La superposition de toutes ces échelles concourt à la découverte de l'Afrique, du Burkina Faso et de Ouagadougou. L'*œil icarien* du début de l'album se transforme peu à peu en *œil tautologique* de telle façon que ce qui arrive à Piga sur le marché de Ouagadougou puisse arriver à tout poulet qui s'échapperait de n'importe quel marché africain. La *carte figurative* des pages 10-11, qui conduit le bus et le lecteur de Komki à Ouagadougou superpose l'itinéraire « à la main » employant des figurés modélisés (le point pour les villes et villages) mais également des symboles empruntés aux cartes touristiques (téléphone, avion, lettre pompe à essence), à un profil de l'itinéraire où l'on passe de maisons basses aux tours de la ville.

Figure 128 – V. Vernette, *Cocorico Poulet Piga* (1999), p.10-11.

L'arrivée à Ouagadougou, pages 16-17, est une *carte allégorique* qui évoque le tourbillon de la circulation : « La route si calme jusqu'ici s'est jetée dans ce chari-vari. Le petit bus se noie dans la ville pleine de bruits[360] ». Aux pages 22-23, la carte allégorique prend des allures de *carte analogique* puis figurative. Dans tout ce désordre de la ville africaine, il y a des semblants structurels dont l'album tente de rendre compte. L'usage que Véronique Vernette fait de la carte est à rapprocher du concept de *dérive* que Christine Buci-Glucksmann emprunte à Guy Debord en 1968, cette « technique de passage à travers les ambiances variées[361] » :

> Une errance de groupe, une « psychogéographie » des villes ludiques et constructives, où il s'agit de redessiner le relief géographique et passionnel des

[360] V. VERNETTE, *op. cit.,* p. 17.
[361] C. BUCI-GLUCKSMANN, *op. cit.*, p. 137.

> quartiers dans une sorte de carte du Tendre urbaine, avec ses points fixes, ses tourbillons, ses rencontres aléatoires.

Ainsi en est-il également de cet album de Barroux, *Le Paris de Léon*. Le narrateur est Léon, un chauffeur de taxi parisien qui, avant de prendre sa retraite et de partir vers d'autres horizons, porte un regard attendri sur son métier. Il conduit le lecteur à travers les rues de Paris en jouant avec leurs noms. Le projet d'écriture est celui de la « carte du Tendre urbain[362] » imaginé par Madeleine de Scudéry au XVII[e] siècle et écrite par Buci-Glucksmann, « avec ses points fixes » (Montmartre, la Tour Eiffel, Notre-Dame), « ses tourbillons » (le dédale des rues de Paris que Léon connaît très bien), « ses rencontres aléatoires » (le diable, une momie, de mauvais garçons...).

Figure 129 – Barroux, *Le Paris de Léon* (2011), p.7-8.

La double-page 7-8 est intéressante car elle fait passer doucement le lecteur du paysage parisien au plan de la ville, du connu des « points fixes » et des lieux à la « dérive » dans l'*imbroglio* des rues à sens unique. La carte des pages 27-28 se propose de superposer temps et espace. Sur la *carte figurative* ont été placés de grands personnages sur fonds colorés bleu, vert, orange et rose. Ce sont les passages obligés de Léon durant sa semaine, faite de « rencontres aléatoires » :

> Le mardi, j'passe prendre M. Henri le bricoleur, impasse du Marteau.
> Le mercredi, Mme Ginette la coiffeuse, rue des Ciseaux.
> Le jeudi, le capitaine Scott, rue des Anglais.
> Le vendredi !!! Ah, le vendredi, c'est la jolie Suzie, rue Princesse bien sûr...[363]

C'est entre ces points fixes et ses rencontres aléatoires que Léon fait découvrir Paris au lecteur, SON Paris. La carte joue alors un rôle ambivalent : elle est à la fois cet « opérateur de construction » pour le lecteur qui découvre un espace mais également pour le narrateur qui construit-là sa territorialité propre de l'espace urbain parcouru et pratiqué depuis des années et des années. Le départ de Léon, à bord d'un bateau, à la fin de l'histoire, est une déterritorialisation, certes, mais qui laisse présager une nouvelle territorialisation :

[362] C. BUCI-GLUCKSMANN, *op. cit.*, p. 137.
[363] BARROUX, *Le Paris de Léon* , 2011, p. 28.

> Sur les flots, je pars découvrir le monde, marcher pendant des heures rue de la Liberté.
> Et même rue de la Lune si le vent est bon...[364]

La carte est bien l'outil du voyageur. Récit d'espace, elle participe de la construction de la diégèse et s'enchevêtre à elle en un tout inextricable. Le narrateur, l'auteur, l'explorateur, le voyageur agencent leurs perceptions du « monde réel » ou « idéel » :

3.2.2. La carte pour s'approprier

Dans certains albums du *corpus*, la carte vient servir un récit de « conquête ». Ce que j'entends ici par conquête n'est pas nécessairement lié à une appropriation physique, résultat d'une domination militaire et/ou économique, comme ce pourrait être le cas de certaines cartes contenues dans *Le Mur, mon enfance derrière le rideau de fer* de Peter Sis. Je pense particulièrement à celle de la page 25 qui montre l'entrée des chars soviétiques à Prague au printemps 1968. Cette carte en bichromie (noir et rouge) qui est d'ailleurs à la fois modélisée, figurative et allégorique, compare cette conquête, ou plutôt cette re-conquête, à une attaque virale sur une énorme cellule. L'horreur exprimée par le petit personnage en bas à gauche de l'image, et qui rappelle *Le Cri* d'Edward Munch (1893), est à voir à la fois comme l'expression de la crainte de l'invasion et comme celle de voir l'invasion s'étendre à tout le pays.

Figure 130 - P. Sis, *Le Mur* (2007), p.25-26.

La « conquête » peut être toute autre dans les albums et ne consister qu'en une appropriation spirituelle, intellectuelle ou sentimentale. Dans *L'Arbre de vie*, Peter Sis présente sur une double-page le trajet emprunté par le Beagle, dans son expédition autour du monde. Pendant cinq années, de 1831 à 1836, Charles Darwin fut le naturaliste qui accompagna l'expédition du capitaine Fritz-Roy dans sa mission cartographique au sud du continent américain. Peter Sis veut nous montrer combien cette découverte du monde lointain est un moment important dans la vie du naturaliste. Le planisphère est encadré par les dessins attribués à Darwin et représentant les différentes espèces rencontrées. Les quatre angles nous plongent dans des instants de

[364] BARROUX, op. cit., p. 33-36.

vie à bord (la vie avec l'équipage, les aléas de la course en haute mer, les instants de recherche en cabine, le repos au milieu des fossiles collectés). Le bord de la carte comporte une broderie de textes qui donnent sens à l'ensemble de la double page et au voyage de Darwin. À la phrase reproduite complètement à gauche : « Les livres dont je dispose ne me renseignent guère, et ce que j'y trouve, je ne peux pas l'appliquer à ce que je vois... Je suis obligé de tirer mes propres conclusions, qui sont totalement ridicules », semble répondre, en conclusion du voyage : « La carte du monde n'est pas blanche ; elle se remplit des figures les plus variées et les plus animées ».

Figure 131 – P. Sis, *L'Arbre de vie* (2003), p.14-15.

Dans le *Messager des étoiles*, la carte de l'Europe en 1608, que l'on trouve aux pages 14 et 15, est isomorphe aux cartes humoristiques et caricaturales de Reinhold Schlingmann de 1870. Chaque pays y était représenté par un personnage emblématique dans une position qui évoquait la situation du pays dans cette Europe sous tensions. Chez Peter Sis, l'Europe est une mosaïque de régions aux animaux ou aux personnages évocateurs. La Russie prend les traits d'une meute de loups affamés qui se jette vers l'est de l'Europe. L'Empire ottoman prend les traits d'un aigle enturbanné survolant des bataillons qui s'avancent sur le sud-est de l'Europe. L'Italie est dominée par un pape aux multiples tiares, l'Espagne veille sur un coffre rempli d'or lui venant du commerce avec l'Amérique, l'Angleterre est un dragon soumis à la lance de saint Georges et la France, verdoyante contrée aux richesses culinaires diffuses (pommes, vins, poulet), est aux ordres d'un roi aux allures d'Apollon (évocation anachronique de Louis XIV). Cette carte est là pour parler de l'invention de la lunette astronomique que Galilée améliore en 1609 depuis Venise à partir d'une simple description de celle inventée par le Hollandais Hans Lippenshey. Le trajet des informations concernant cette description est matérialisé par un chemin tracé entre Amsterdam et Venise. Ce chemin, bordé par un canon du côté français, renvoie explicitement au rideau de fer qui coupa l'Europe pendant cinquante ans. L'attitude menaçante des loups russes, de l'aigle ottoman et de l'énorme canon scandinave, participent également de cette allusion à l'impérialisme soviétique et au bloc communiste.

Figure 132 - P. Sis, *Le Messager des étoiles* (1996), p.6-7.

Dans ces deux exemples, la carte est la matérialisation d'un espace approprié. Par son voyage, Darwin remplit sa propre carte du monde par ce qu'il en découvre peu à peu. En dépit des rivalités politiques qui déchirent l'Europe au XVII^{e} siècle, Galilée se construit son idée de l'Europe : une Europe scientifique qui ne possède pas de frontière mais dont les chemins tracés relient les hommes et leurs idées.

Le philosophe Peter Sloterdijk, s'intéressant au processus de globalisation de l'espace[365], montre que le découvreur s'approprie un nouvel espace par l'exportation de schémas connus et ce en suivant cinq principes que Sloterdijk nomme les « *cinq baldaquins de la globalisation* ». La maîtrise de l'espace nouveau est d'une part associée à une mythologie du voyage (les explorateurs d'Orbae sont soumis, par exemple, à des croyances) ; d'autre part liée à un mythe fondateur, une religion ; puis attachée à la loyauté envers les princes du pays d'origine (on voit, par exemple, trois fois évoqué l'Empire de Jade comme État colonisateur[366]) ; puis associée à la reconnaissance scientifique de l'espace découvert (la présence de la carte) et enfin à une transposition linguistique de la toponymie. De cette façon, l'extérieur devient vivable et facile à dominer, il peut être intériorisé. Sloterdijk voit dans la cartographie un témoignage des prétentions de souveraineté d'un peuple.

Comme le fait remarquer Yvanne Chenouf[367], la couverture de *Ma Vallée* de Claude Ponti se fait l'annonciatrice des rapports d'appropriation territoriale que l'on trouvera à travers les pages de l'album. En effet, l'utilisation du possessif dans le titre et la représentation de Poutchy-Bloue volant au-dessus du paysage de la Vallée qu'il semble dominer par sa prise de hauteur sont autant de marqueurs des rapports qui s'établissent entre la société des Touim's et leur milieu. La possession est d'ailleurs reprise dans le nom même du peuple qui occupe la Vallée. Le recours au cas possessif anglo-saxon « -(e)'s » indique que les Touim's sont des possesseurs dans l'âme, regroupés dans une « identité et altérité concentrées » entre le « Toi » et le « Moi ».

[365] P. SLOTERDIJK. *Le palais de cristal. À l'intérieur du capitalisme planétaire* (*Im Weltinnenenraum des Kapitals*, Francfort, Suhrkamp, 2005). trad. franç. Olivier Mannoni, Paris, Maren Sell, 2006.
[366] Le pays es Houngalïls, Le désert des Pierreux et le pays des Xing-Li.
[367] Y. CHENOUF. *Lire Claude Ponti encore et encore*. Paris : Être, 2006, p. 25 et sq.

Les Touim's se projettent dans leur territoire, ils y inscrivent leur histoire et leur culture, ils s'approprient la Vallée jusqu'à en prendre pleinement possession.

Figure 133 – C. Ponti, *Ma Vallée* (2000), couverture.

L'habiter des Touim's se comprend comme un certain enracinement, comme une construction spatiale et temporelle, une invention de leur quotidien ; le paysage imaginé par Claude Ponti devient une représentation de cette appropriation. Augustin Berque fait de ce type d'habiter heideggerien un paradigme occidental moderne classique. Dans *Ma Vallée*, les limites de l'écoumène des Touim's sont clairement lisibles à travers la carte de la Vallée. À l'est et à l'ouest, ce sont les montagnes escarpées qui cloisonnent la Vallée ; au nord, c'est la Porte des îles, et quelques toponymes comme le « Bou du Bou », « Fin du Bou ». Au sud, la limite est le Pays-qui-est-Derrière. Manifestement, chez les Touim's, l'appropriation de l'espace est forte : il est limité, maîtrisé, défini culturellement. Les limites de l'œcoumène de la famille Souris sont quant à elle beaucoup moins nettes. On peut y voir une forêt sans limites précises.

Figure 134 – C. Ponti, *Ma Vallée* (2000), p. 7.

L'appropriation par la carte au sens où j'ai essayé de la développer dans ce chapitre est à associer à une territorialisation. Le héros du récit construit, exprime ce qui le lie au territoire qu'il habite, qu'il parcourt. Il ne le possède pas toujours physiquement mais l'aire plus ou moins vaste qu'il pratique possède des limites qu'il a fixées, une substance que l'expérience, la vie, lui prodiguent. C'est de cette « conquête » là dont la carte rend compte dans les exemples que j'ai pu prendre.

3.2.3. La carte pour organiser

Pour François Place, le projet profond de l'*Atlas des géographes d'Orbae* est une réflexion sur le temps et l'espace, « sur les grandes notions liées à la perception du monde et à son histoire, sur le rapport de l'homme avec son environnement

immédiat[368] », selon ses propres termes. Place admet que l'idée de cet album en trois parties, dont le fil rouge est un abécédaire de cartes, lui est venue en 1985 lorsqu'il a illustré le *Livre de la découverte du monde*[369] de Bernard Planche. L*'Atlas* fonctionne comme une collection d'histoires-albums, un album qui rassemble les différentes composantes d'un monde fini. Toutes les cartes-frontispice, travaillées comme autant de lettrines, constituent des citations prises dans l'histoire de la cartographie. Les 26 cartes formant un abécédaire offrent un historique de la cartographie depuis les codex postcolombiens, jusqu'à la carte d'état-major du XIX^e^ siècle en passant par les mandalas bouddhistes, les portulans du XVI^e^ siècle, les enluminures perses du XVII^e^ siècle. Elles utilisent le même vocabulaire cartographique.

Ortelius, rappelons-le, appartient à la caste dominante des Cosmographes d'Orbae. Cette caste, s'intéressant aux systèmes qui forment et animent l'univers, éclaire les cartographes. Les Cosmographes apportent donc leur vision du monde, pris comme une entité d'un univers plus large. Ainsi donc fonctionnerait la géographie à Orbae, comme une étude du monde visible : de grands découvreurs étrangers apportent leurs récits de terres nouvelles, puis les « Terres Intérieures [comme un miroir des terres extérieures] sont figurées, avec une profusion inouïe de détails[370]». Le travail du géographe est un aller-retour constant entre l'image et la réalité, entre l'image (cartographique) et le récit. Ce fonctionnement ne serait-il pas également celui d'un album ?

Dans leur conception, les histoires-albums de François Place suivent ce principe. Le lecteur est introduit dans l'histoire par la carte, elle le conduit à l'intérieur d'un autre monde que l'illustrateur explique et donne à emporter ou à méditer en fermant l'histoire par des notes du voyage que le lecteur vient de faire. C'est bel et bien la carte-frontispice qui crée le monde qu'elle renferme.

Comme pour le projet de l'*Atlas* de François Place, les cartes contenues dans *Rêveur de cartes* de Martin Jarrie semblent correspondre au schéma deleuzien de la carte, c'est-à-dire à un « plateau » réunissant strates, agencements et complexités.

[368] François Place interviewé par Brigitte Andrieux et Annick Lorant-Jolly dans *La Revue des Livres pour Enfants*, n°254, 2010, p.106.
[369] B. PLANCHE. *Le Livre de la découverte du monde.* Paris : Gallimard Jeunesse, 1985.
[370] F. PLACE, *op. cit.*, 1998, p. 98.

L'album de Martin Jarrie présente seize cartes qui n'ont *a priori* aucun lien entre elles. Les quatre pages dédiées à chaque « pays » sont toujours composées de la même façon : la première page de gauche montre la carte du « pays » aux traits noirs ; sur la page en regard un court texte présente le « pays » ; la page qui suit place une ou plusieurs illustrations légendées et la page en regard clôt le chapitre en donnant une version en couleurs de la première carte.

Figure 135 – M. Jarrie, *Rêveur de cartes* (2012), p.12-13.

Les seize cartes témoignent toutes d'une territorialisation, d'un découpage, de traces d'habitat et de pratiques spatiales par ses occupants. Ces *agencements* sont rendus manifestes par des tracés de limites sur la carte (*cf.* Archipel d'A, Territoire des Horticoles, la ville de Cenzère, la Cité d'Oh,...), par le recours à des couleurs facilitant l'identification des occupants comme dans le cas de l'Archipel des Kathalogues. Dans cette dernière carte, la couleur de chaque île de l'archipel correspond, sur la page d'en-face, à un « des êtres hybrides qui peuplent le panthéon kathalogue[371] » : Faloumih (la femme-pluie), Kalkhon (l'homme-cycle), etc. Le récit qui accompagne chaque carte insiste sur les *strates* qui ont amené à la découverte de ces pays et, donc, au dessin des cartes. Ces strates sont toujours constituées par l'historicité du territoire et son appropriation par ses habitants, tel est le cas, entre autres, de la Principauté d'Octogonie :

> La ville d'Octogonie, capitale de la principauté, doit son nom à sa forme. La principauté d'Octogonie est un minuscule territoire pris en tenaille entre l'Hexagonie et l'Heptagonie. Cette situation inconfortable a toujours rendu ses habitants coléreux et agités, leur prince Nicolas Octopus étant sans doute le plus atteint de tous.[372]

Enfin, les cartes de Jarrie jouent toujours avec le lien ténu qui associe ces « pays imaginaires » au « monde réel » dont ils se rapprochent justement par le rapport texte/image/mise en page. Tout pourrait être vrai, tout est fait pour être vrai : voilà donc la complexité de cet atlas. Le recours aux sciences de la cartographie mais

[371] M. JARRIE, *Rêveur de cartes*, 2012, p. 37.
[372] M.JARRIE, *op. cit.*, p. 43

également de l'anthropologie est récurrent comme par exemple dans l'Archipel des Kathalogues :

> Faloumih (Femme-pluie), Kalkhon (Homme-cycle), Falsih (Femme-couteau), Kalkul (Homme-ficelle), tous ces êtres étranges furent identifiés et répertoriés par trois savants suisses, les frères Christe. Leur traduction de l'épopée kathalogue fait autorité dans tous les pays francophones.[373]

*
**
*

Strates, agencements, complexités, la carte devient un modèle rhizomatique deleuzien. Intégrée à l'*iconotexte*, au *livrotexte* et à l'*iconolivre*, elle renforce la création des espaces abordés :

> La carte ne reproduit pas un inconscient fermé sur lui-même, elle le construit. Elle concourt à la connexion des champs, au déblocage des corps sans organes, à leur ouverture maximum sur un plan de consistance. Elle fait elle-même partie du rhizome. La carte est ouverte, elle est connectable dans toutes ses dimensions, démontable, renversable, susceptible de recevoir constamment des modifications.[374]

Dans tous ces exemples donnés par Deleuze et Guattari, la carte organise, cherche à relier différents éléments du rhizome à créer un sens, une logique à l'ensemble.

> Les cartes géographiques ont quelque chose qui séduit tous les enfants, même les plus petits. Lorsqu'ils sont fatigués de toute autre étude, ils apprennent encore quelque chose au moyen des cartes. Et cela est pour les enfants une excellente distraction, où leur imagination, sans s'égarer, trouve à s'arrêter sur certaines figures. On pourrait réellement les faire commencer par la géographie. On y joindrait en même temps des figures d'animaux, de plantes, etc destinées à vivifier la géographie. L'histoire ne viendrait que plus tard[375].

L'importance donnée aux cartes par Emmanuel Kant dans son *Traité de pédagogie* (1803) fait assez bien écho à ce que je viens de montrer. Les cartes occupent une place importante dans les albums pour enfants. Elles accompagnent le récit, voire le conduisent. Elles sont parties prenantes du processus idéologique en cherchant à porter un message spatial fort de territorialisation, de domination d'une

[373] M. JARRIE, *op. cit.*, p. 37.
[374] G.DELEUZE, F.GUATTARI, *op. cit.*, p. 20.
[375] E.KANT. *Traité de pédagogie*. Paris : Auguste Durand, 1855 (traduction Jules Barni d'après la version originale de 1803), p.223-224.

aire circonscrite. Même si elles peuvent constituer « une excellente distraction, où leur imagination, sans s'égarer, trouve à s'arrêter sur certaines figures », les cartes géographiques créent chez l'enfant de véritables horizons d'attente. Elles invitent au départ, mais jamais à un départ incontrôlé. Si la part d'aventure demeure, si les rencontres et les paysages restent inattendus, l'itinéraire, lui, est souvent planifié.

Lorsque dans le fil d'une conversation électronique que j'entretins avec Peter Sis au cours du mois d'août 2012, je lui demandai ce qui avait pu motiver son amour immodéré pour les cartes et leur omniprésence dans son œuvre, il me répondit qu'il fallait très certainement remonter à son adolescence. Il se souvenait avoir lu avec avidité les aventures estivales des Blackett et des Walker dans la région britannique des lacs, racontées par Arthur Ransome. Il se souvenait avec nostalgie de la couverture originale de *Swallows and Amazons*[376], celle sur laquelle figurait la carte des joutes nautiques des deux bandes de gamins. L'édition ne comportait aucune autre illustration. Juste cette carte, aux allures de carte au trésor, sur la jaquette qui enveloppait l'ouvrage.

Figure 136 - A. Ransome, *Swallows and Amazons* (1930), jaquette de couverture originale.

[376] A.RANSOME. *Swallow and Amazons*. Londres : Jonathan Cape, 1930, 353 p.

4. Se déplacer dans l'album : entre voyage et pérégrination

> Le touriste n'est pas un pèlerin errant. Il a en tête une image toujours assez précise de son périple : non pas seulement un programme, mais une carte. Ce n'est pas le cas du voyageur de la Renaissance, époque où « cartes et routes s'ignorent » si bien que le « voyageur ne peut tout à fait se figurer l'espace dans lequel il se déplace ». À l'incertitude de la durée du voyage s'ajoutait aussi celle de sa topographie.
>
> Jean-Didier Urbain. *L'idiot du voyage. Histoires de touristes*. Paris : Payot, 2002 (1991), p.182.

Deux conceptions différentes du « voyage » semblent se dégager des albums, deux conceptions que Jean-Didier Urbain a pu distinguer en faisant remonter cette dichotomie à la Renaissance dans *l'Ars apodemica* (l'art de voyager). En effet, une distinction est clairement faite au XVI^{e} siècle entre *peregrinari* et *vagari*. Dans le premier cas, derrière le sens propre de « partir en pays étranger », se cache le sens figuré du voyage organisé dans lequel l'aventure a peu de place ou si peu. Jean-Didier Urbain en fait le prototype du *touriste*. Dans le second cas, *vagari* possède le sens « d'errer », « d'aller à l'aventure sans ordre ni but précis ». Il s'agit-là de l'archétype du *voyageur*. Les relations à l'espace, les buts qui poussent l'un et l'autre à quitter leur territoire d'origine sont donc différents.

J'aimerais clore cette deuxième partie consacrée à la *spatiogenèse* et aux récits de parcours et d'espaces en m'intéressant à une petite partie du *corpus* composée d'albums conçus et pensés « à la manière » de carnets de voyage. Dix-huit titres, dont la parution s'est étalée entre 1992 et 2007 pour le plus récent, correspondent peu ou prou à cette description succincte, à cela près, et le détail a son importance, que le voyage relaté dans ces albums est fictif. Soit toutes les pages prennent l'aspect du carnet, à l'instar d'*Escales* de Rascal et Louis Joos (1992), soit seulement quelques pages comme les « attrape-lecteurs » des vingt-six histoires de l'*Atlas des géographes d'Orbae* de François Place (1996,1998 et 2000).

Le recours au type « carnet de voyage » est pour les auteurs de jeunesse une invitation au voyage mais il s'agit également de réunir dans un même objet des récits plastique, iconique et verbal pour créer de l'espace et le rendre encore plus réel. L'intention des auteurs et des éditeurs est manifeste : donner vie à de l'imaginaire, faire du virtuel une réalité… possible. J'aborderai donc, après avoir défini et décrit,

dans un premier temps, les contours de ce type d'albums un peu particuliers, de montrer qu'ils sont porteurs de deux spatialités sensiblement différentes, de deux modes singuliers de création d'espace. C'est ainsi que le héros de ces pseudo-carnets de voyage peut être *touriste* ou *voyageur*.

4.1. L'invitation au voyage : quand l'album se fait « carnet de voyage »

> Tu noteras des signes brefs sur un petit carnet que tu dois, sans cesse, porter sur toi ; et qu'il soit de papier teinté afin que tu ne puisses faire du neuf avec du vieux, car ces choses ne peuvent pas être effacées, elles doivent au contraire être préservées avec grand soin, car les formes sont en nombre si infini que la mémoire n'est pas capable de toutes les retenir.
>
> Léonard de Vinci, *Carnets*, tome 1 (trad. Edward McCurdy). Paris : Gallimard (coll. TEL), 1987, p.6.

Le « carnet de voyage » est devenu un « genre » éditorial qui a connu un véritable engouement depuis le début des années 1990 avec notamment la collection « Carnets du Monde » chez Albin-Michel et l'album-pionnier d'Yvon Le Corre, *Antarctide, journal de bord d'un peintre dans les glaces*, paru en 1992 chez Gallimard ou encore la revue *Carnets de Voyage* lancée en 1994 par l'éditeur PEMF, pour ne citer que ces quelques exemples. En 2008, Anne-Marie Quéruel et Pierre Gallo définissaient le *carnet de voyage* de la manière suivante :

> Le carnet de voyage est un genre littéraire et plastique qui évoque un voyage réel ou imaginaire : une exploration d'une terre inconnue pendant un temps déterminé, voyage intérieur, voyage autour d'un thème (découverte d'œuvres littéraires, d'œuvres d'art, d'un patrimoine de proximité...). Tout à la fois journal intime, recueil de souvenirs et livre d'artiste, c'est un espace de mémoire matérialisé par un assemblage très libre mais pensé de mots, d'images, de croquis, de photographies et de collages, incitation à confronter le rêve et l'expérience, le réel et l'imaginaire […].[377]

Le carnet de voyage serait donc à distinguer du récit de voyage qui serait, quant à lui, une reformulation *a posteriori* et qui se rapprocherait davantage des formes texte seul ou texte illustré. Dans la mesure où le carnet de voyage rend compte d'un déplacement dans l'espace, des impressions provoquées par la perception de cet espace

[377] A.-M.QUERUEL et P. GALLO. *50 activités autour des carnets de voyage*. CRDP de Basse-Normandie, 2008.

mais également de la perception des pratiques de cet espace, il devient, au même titre que l'album, un *objet culturel géographique*.

Dans sa thèse soutenue en 2009, *Le carnet de voyage : Approches historique et sémiologique*, Pascale Argod[378] voit dans le carnet de voyage l'expression d'un « genre intermédiatique et hybride », issu d'une « interaction esthétique entre les arts et les médias ». Si je m'arrête momentanément sur les deux termes relevés chez cette auteure, à savoir « hybride » et « interaction », je peux dire que le carnet de voyage et l'album sont deux objets très proches. L'hybridité, nous la retrouvons dans ce qui fait de l'album un système cohérent à trois dimensions : texte, image et support. Cependant, les deux mediums semblent se distinguer sur deux points : la réalité du voyage et l'expression de l'intime.

4.1.1. Carnet et album : deux hybridations

Là où les deux mediums se rencontrent, c'est bien sur le terrain de l'intermédialité et de l'hybridation. Les pages collectent et rassemblent pêle-mêle des éléments pris ici et là pendant le voyage. Cette non-organisation des double-pages produit deux effets. D'un côté, elle aurait tendance à substituer à la vérité générale, qui pourrait être énoncée dans un récit « construit » après coup, l'authenticité d'expériences vécues par un individu en particulier[379]. D'un autre côté la juxtaposition de ces différents éléments fait sens et tente de recréer l'atmosphère du voyage.

Si je prends comme pièce maîtresse du carnet de voyage type celui qu'Eugène Delacroix tint en 1832 pendant son séjour au Maroc, répertorié sous le titre *d'Album d'Afrique du nord et d'Espagne*, nous y trouvons les principaux éléments constitutifs du carnet de voyage. Il s'agit d'abord d'un objet de petite taille (19,3 x 12,7 cm), au format *à la française* et non *à l'italienne* comme c'était le cas, à cette époque, des *albums amicorum*. Il s'agit également d'un carnet multifonction : carnet de recherches artistiques, de notes visuelles, de mémoire. Carnet de notes ethnographiques et géographiques, il propose une déambulation dans les paysages à travers les croquis réalisés sur le vif (technique du *rough*). Dans l'espace de la double page, on voyage

[378] P. ARGOD. *Le Carnet de voyage : approches historique et sémiologique*. Sous la direction de T. Lancien, Université de Bordeaux III, 2009, 790p.
[379] *cf.* J.C.BERCHET. « La préface des récits de voyage au XIX[e] siècle » dans J. Tverdo. *Écrire le voyage.* Paris : Presse de la Sorbonne Nouvelle, 1994, pp.3-16.

visuellement du plan général au plan particulier jusqu'au détail, multipliant ainsi les échelles, notion éminemment géographique ! Pascale Argod note que « l'insertion du texte dans l'image est primordiale : dans une rapidité du geste et du mouvement, Delacroix saisit l'instant[380] ». En même temps, l'artiste compose sa double-page de carnet. L'espace y est pensé autant que l'espace observé et perçu y est traduit.

Pour le poète Alphonse de Lamartine, dans la préface de ses carnets de *Voyage en Orient* en 1835, le carnet est un récit de voyage particulier : il ne possède aucune organisation préalable, l'écriture s'y fait au fil des idées, des sensations, des sentiments:

> Ceci n'est ni un livre, ni un voyage ; je n'ai jamais pensé à écrire l'un ou l'autre. […] Rentré en Europe, j'aurais pu sans doute revoir ces fragments d'impressions, les réunir, les proportionner, les composer, et faire un voyage comme un autre. Mais, je l'ai déjà dit, un voyage à écrire n'était pas dans ma pensée.[381]

Les dix-huit albums, s'accommodant un tant soit peu de la forme « carnet de voyage », sont en fait de faux carnets. L'objet-album est le résultat d'un dispositif préalable pensée pour toucher un public. Je pense que l'album de Peter Sis, *Tibet, les secrets d'une boîte rouge* peut constituer un bon exemple pour illustrer mes propos. Un premier niveau de lecture de l'album est celui du carnet de voyage laissé par un père à son fils et qui constitue le niveau de base de l'ensemble. C'est à partir des notes retrouvées dans le carnet que le passé remonte à la surface et que le souvenir se construit en récit. Les pages qui sont censées reproduire celles du carnet d'origine prennent l'apparence du papier jauni et reviennent à un rythme régulier à l'intérieur de l'album. En deux double-pages, elles introduisent à chaque fois une histoire dans laquelle la réalité et la fiction s'entremêlent : d'abord celle de l'enfant aux clochettes, puis celle du Yéti, ensuite celle des poissons du lac bleu et enfin celle du Potala.

Figure 137 – P. Sis, *Tibet* (1998), p.6-7.

Les deux premières double-pages (p.6-7) donnent le ton. La page de gauche qui sert de fond perdu à la boîte rouge ouverte prend l'aspect d'un vieux papier jauni,

[380] P.ARGOD. « Le carnet de voyage au fil du temps et du trait » dans *Revue 303*, n°112, p.6.
[381] A. (de) LAMARTINE. *Souvenirs, impressions, pensées et paysages pendant un voyage en Orient*, 1832-1833 ou Notes d'un voyageur, Paris : Gallimard, coll. « Folio classique », 2011, 1177 p.

oxydé à certains endroits. D'emblée, le lecteur est invité à remonter le temps. Avec le narrateur, il a ouvert la boîte « avec une clé rouillée », cette « tombe de souvenirs enfouis dans une odeur sucrée de miel, de colophane et de bois de santal... ». Le texte qui accompagne cette page ajoute à l'image du temps qui vieillit tout, l'odeur des voyages passés. À la page suivante, les pages du carnet, « comme des feuilles d'automne desséchées[382] » et dont on nous dit qu'elles tiennent à peine ensemble, sont disposées de façon à former un quadrillage. À travers les notes et dessins de ces pages, on devine en surimpression ou en sous-impression quelques objets à l'encre rouge (rose des vents, labyrinthe, roues, échafaudages...). Le papier jauni qui sert de fond prend alors l'aspect d'un palimpseste insistant sur l'idée du temps qui a fait s'ajouter et se superposer les traces les plus diverses. Les objets représentés concourent eux-mêmes à cette idée (la roue de la vie, le labyrinthe).

Ces pages, qui prennent la forme du *carnet de voyage*, propulsent le lecteur à la fois dans le temps et hors du temps. Dans le fil de l'album tout entier, ces césures créent des instants où le temps semble s'arrêter sur des moments du passé renvoyant aux moments de la prise de notes du propriétaire du carnet. La rédaction fractionnée du carnet de voyage demande à son auteur des moments d'isolement, de retour sur soi, sur les moments vécus. Tout se passe comme si pendant ces moments, ponctuels, l'auteur s'affranchissait de l'espace et du temps. Tout se passe également comme si Peter Sis, pendant ces pages-carnets, s'affranchissait également des règles du livre-album qu'il débute par l'histoire du carnet et de sa propre histoire.

Comme on peut le constater à la page 7, en avant-propos, puis dans toutes les pages qui suivent, les textes écrits à la main, les ratures (p.45), les notes manuscrites ou marginales, tapées à la machine, les croquis, les dessins soignés, les photographies sépia collées sur le mode du *scrapbooking*, tous ces éléments éparpillés qui donnent à l'ensemble un sentiment de non-organisation semblent vouloir dire : « Ceci est vrai. C'est du vécu ».

Il en est de même pour *Escales. Carnet de croquis.* L'album se présente comme un carnet de type « Annonay », à la taille d'un carton à dessin. Quelques représentations d'autocollants évoquent le voyage en bateau, et le nom des compagnies

[382] P. SIS, *op. cit.*, p. 6

(White Star Line, Lloyd). Des ports d'escales (Southampton et New York) suggèrent qu'il sera question d'un voyage à bord du Titanic dont le nom ne sera jamais précisé par ailleurs. L'auteur du carnet est un artiste qui vient d'être engagé par la White Star Line pour peindre 1500 répliques en bois, offertes aux passagers en souvenir « du voyage inaugural de plus grand paquebot du monde[383] ». Les images multiplient les portraits des divers occupants du paquebot (passagers, équipage, mécaniciens, musiciens).

On trouve quelques scènes de la vie à bord ou sur le quai : l'embarquement, l'entretien des ponts, la promenade des chiens, la soirée inaugurale des premières classes, l'activité des cuisines, etc. Ces scènes rendent compte du microcosme qui s'est créé à bord, image de la société hiérarchisée (pour ne pas dire de « classes ») qui existe « à terre ». Certains décors extérieurs et intérieurs sont traités comme des paysages.

Figure 138 – Rascal et P. Joos, *Escales* (1992), p.18-19.

Escales est une hybridation artistique. Différentes techniques graphiques sont utilisées : le *rough*, le fusain, l'aquarelle, le pastel, le lavis, l'encre de Chine. Tout est là pour faire penser que les dessins ont été réalisés sur le vif. De la même manière, le texte manuscrit semble remplir graphiquement les vides. Les notes au crayon de papier prises sur l'instant se différencient des notes à l'encre ajoutées ultérieurement. L'objet album prend la forme d'un cahier dont les pages ont été grignotées.

Dans les années 1970, l'artiste-voyageur Peter Beard, pour rendre-compte de ses nombreux voyages en Afrique, avait été le précurseur du carnet de voyage au croisement de la photographie, du collage, du photomontage et du journal intime. Les albums de type « carnets de voyage » se situent donc au croisement du livre-objet apparu dans les années 1960 et du *scrapbook* des années 1980. Pour Pascale Argod, ces procédés techniques poussent le carnet de voyage au paroxysme de ce que Jürgen Müller[384] nomme l'***intermédialité***, mettant en interaction le maximum de medias différents.

[383] RASCAL, P.JOOS. *Escales*. 1992, p. 4

[384] J.E.MÜLLER. « Vers l'intermédialité. Histoires, positions et options d'un axe de pertinence » dans *Médiamorophoses*, INA, n°16, 2006, p.99-110.

> [L'intermédialité est le] fait qu'un media recèle en soi des structures et des possibilités d'un ou de plusieurs autres médias et qu'il intègre à son propre contexte des questions, des concepts et des principes qui se sont développés au cours de l'histoire sociale et technologique des médias et de l'art figuratif occidental.[385]

Certains auteurs, tout comme Emily Gravett, jouent avec les techniques du *scrapbooking* (collimage ou créacollage en français). Sur des fonds de pages de cahier, on y trouve du crayonné (*rough*), des tâches d'encre et de graphite, mais surtout beaucoup de collages ou d'agrafages de publicités, d'extraits de journaux, de photographies, de partitions, d'extraits de magasines. Ces différents collages réunissent dans le même espace de l'album-carnet intime, des medias très divers : la carte postale, l'affiche et le catalogue publicitaire, la presse, le polaroïd, la musique, la carte.

L'iconotextualité des deux mediums est incontestable. Mais si le carnet se veut être affranchi de tout cadre, l'expression d'un discours libre, basé sur des observations, des impressions, sur la perception d'un espace que l'on découvre avec des yeux « neufs », l'album est un artefact pensé, organisé, qui transcrit souvent une perception du monde étranger à travers ses propres codes.

4.1.2. Carnet et album : de la réalité à la fiction

L'album est un récit spatial fictif. Dans les exemples qui m'intéressent ici, il prend la forme du carnet de voyage pour relater un voyage imaginaire en s'appuyant parfois sur des repères spatiaux et/ou temporels réels. Cette accroche à la réalité peut prendre plusieurs aspects : soit le récit s'appuie sur des repères géographiques partagés, soit sur des repères historiques, soit encore sur des repères picturaux.

a- Les « albums-carnets géographiques »

En 2001, Anne-Laure Witschger réalise chez Seuil Jeunesse un album intitulé *Voyage au Sénégal* qui est censé retracer le voyage de Corinne, une jeune parisienne, qui rencontre Marie, standardiste à Dakar, une « femme moderne sénégalaise ». Cette nouvelle amitié lui permet de découvrir le pays de l'intérieur, et d'en transmettre une image qui se veut fidèle.

[385] J.E.MÜLLER. « L'intermédialité, une nouvelle approche interdisciplinaire : perspectives théoriques et pratiques à l'exemple de la vision de la télévision » in *Cinémas* 10, n°2-3, printemps 2000, p.105-134.

Figure 139 - A.-L. Witschger, *Voyage au Sénégal* (2001), p.6-7.

Dans un style graphique qui rappelle les dessins d'enseignes africaines, Anne-Laure Witscher incorpore dans son carnet des cartes, des personnages, des scènes de la vie quotidienne, des collages qui apportent une touche de réalisme. L'album semble séduire un lectorat important puisque Seuil Jeunesse exploite le « filon » en demandant à Anne-Laure Witschger de renouveler le même travail en 2002 avec *Voyage au Portugal*, en 2004 avec *Voyage à la Réunion* et *en Grèce* et en 2005 avec *Voyage en Islande*.

b- Les « albums-carnets historiques »

L'album d'Albert Lemant, *Lettres des Isles Girafines*[386], paru en 2003, est censé reproduire une série de lettres, « accompagnées de cartes postales et de photographies moisies[387] » découvertes dans une malle en cuir ayant appartenu à Lord Marmaduke Lovingstone, un légendaire explorateur qui aurait découvert au tout début du XX^{e} siècle, le Girafawaland. La correspondance entre Lovingstone et une certaine Lady Emma Pawlette a été, nous dit-on, replacée dans « un souci d'exactitude chronologique, scientifique et historique » (p.6). L'expédition Lovingstone débute en avril 1912 et se terminer tragiquement en novembre 1917. Même s'il s'agit d'une correspondance, l'album prend l'aspect d'un carnet de voyage dont la couverture imite un marocain marron. Une carte du Girafawaland est dressée sur les deux premières pages sur lesquelles l'itinéraire de l'expédition Lovingstone a été tracé. La double-page 4-5 nous fait entrer dans le concept de l'album-carnet de voyage. Sur la page titre et sur fond de papier jauni, le titre est accompagné de la reproduction d'une vraie lettre manuscrite, de la photographie d'un officier et d'un timbre du Congo belge (datant de 1931). Les illustrations qui accompagnent les lettres rendent compte d'une exploration où découvertes botaniques, zoologiques, ethnologiques se mêlent. Au fil des lettres, les difficultés de l'expédition se font jour et l'attitude de plus en plus colonisatrice des explorateurs rencontre la résistance grandissante des Girafawas.

Figure 140 – A. Lemant, *Lettres des Isles Girafines* (2003), p.4-5.

[386] A. LEMANT. *Lettres des Isles Girafines*. Paris : Seuil Jeunesse, 2003.
[387] A. LEMANT, *op. cit.*, p. 4.

c- Les « albums-carnets picturaux »

Le travail de François Place mené sur quatre années (de 1996 à 2000) dans *l'Atlas des géographes d'Orbae* fait régulièrement référence au genre « récit de voyage » (4 sur les 26 histoires que compte la globalité des trois volumes[388]), réitérant avec la démarche de son premier album *Les Derniers Géants* (1992). Dans sa macrostructure, *l'Atlas des géographes d'Orbae* est conçu comme une architecture géopoétique[389] qui permet de penser un monde élaboré, fini et descriptible, bâti autour des lettres de l'alphabet, renouant ainsi avec le voyage odysséen. Certes, François Place ne met pas en scène le périple d'un héros, mais il donne à parcourir un monde mythique, un monde constitué de territoires clos et poreux tout à la fois, au sein duquel le poète démiurge fait parfois entendre sa voix. Optant pour le modèle de l'encyclopédie, Place s'engage par ailleurs sur le plan de l'élaboration littéraire non seulement dans le sillage d'Homère mais encore dans celui des écrivains des Lumières, concepteurs d'utopies et d'apologues. Dans sa microstructure, chaque histoire relatant un territoire particulier est élaborée selon des principes réguliers. Le récit s'ouvre sur une lettrine cartographique, le nom du pays et un avertissement au lecteur.

Suit un *incipit* qui laisse une large part à l'image puisque le texte, lancé par la représentation isolée d'un élément repère, se lit en écho avec le grand panoramique qui l'accompagne dans lequel le lecteur va s'aventurer et retrouver en espace les éléments mis en scène par les mots. Le récit se clôt enfin, après une alternance régulière du texte et de l'image, sur une double-page de croquis légendés, sorte de « carnet de voyage » du monde qui se ferme, reprenant des éléments présents dans le récit ou le complétant. Cette double-page constitue pour François Place un élément facilitateur et incitateur, au même titre que la carte en début de l'histoire. C'est ce qu'il appelle lui-même un « attrape-lecteurs »[390] de ces récits d'espace « en kits ». Il appartient donc aux lecteurs de remettre du sens dans les notes disposées sur cette double-page pour finalement re-créer ou re-construire l'espace parcouru.

[388] L'île des Géants, Le Pays des Lotus, le Pays des Troglodytes, le Pays des Zizotls.
[389] *cf*. Kenneth White et l'Institut de géopoétique
[390] *Dans l'atelier de l'Atlas. Genèse et création de l'Atlas des géographes d'Orbae*. Journées d'étude Bibliothèque de Valenciennes, mai 2007 (« Si loin, si proche... Voyages imaginaires en littérature de jeunesse et alentour »).

Figure 141 – F. Place, *Atlas des géographes d'Orbae* (1996), p.76-77.

*
**
*

Pour conclure, ces trois grandes tendances, historique, géographique et picturale de l'album-carnet, peuvent se retrouver mélanger au sein d'un même album. C'est d'ailleurs le cas pour *Escales. Carnets de croquis*, que j'ai déjà présenté et qui suit géographiquement et historiquement le trajet du Titanic. Le lecteur est invité à embarquer avec le narrateur et à investir des espaces tridimensionnels de différentes échelles. D'une part, nous entamons une traversée de l'Atlantique qui s'achève brutalement dans les eaux glacées nordiques. Au fil du journal, nous appareillons de Southampton le mercredi 10 avril 1912 à 12h00, nous faisons escale à Cherbourg vers 18h30, nous atteignons Queenstown en Irlande le jeudi 11 à 13h30. Le dimanche 14, nous entrons « dans le vent glacial de l'Atlantique Nord ».

Mais d'autre part, nous sommes amenés à nous déplacer dans le paquebot entre les ponts de première classe, de deuxième classe et de troisième classe, des cuisines, aux différents salons, aux promenades. Cette visite des lieux n'est plus localisée sur un plan horizontal mais vertical. De cette façon, le récit nous permet d'investir le bâtiment de la cale au pont supérieur, de la poupe à la proue et de bâbord à tribord. Nous en faisons en quelques sortes le « tour du propriétaire ». Le Titanic prend forme et prend vie au fil du récit iconotextuel.

Tous ces récits fictifs ont en commun d'utiliser la première personne. Ce regard du « Je », promené à travers des espaces inconnus, cherche à la fois à livrer l'intimité des perceptions de l'Extérieur mais également à extérioriser des sentiments les plus intimes.

4.1.2. Carnet et album : de l'intimité à l'extimité

Les notes du carnet ne s'adressent à personne en particulier. Elles sont, selon Lamartine, « le regard écrit », « le coup d'œil d'un passager assis sur son chameau ou sur le pont de son navire, qui voit fuir des paysages devant lui, et qui, pour s'en souvenir le lendemain, jette quelques coups de crayon sans couleur sur les pages de

son journal[391] ». Cependant, dans le cas de l'album, il existe bel et bien un interlocuteur : le lecteur à qui l'on adresse un message.

Dans l'album *Escales*[392], les auteurs s'attachent au cheminement intime du narrateur. Le récit est descriptif mais également intime. Il donne des précisions sur ce que le narrateur a vécu au cours des journées passées parmi les passagers. Il livre certaines impressions, quelques sentiments :

> Je n'ai jamais gagné la sagesse promise au fil des ans.
> Cette prudence de vieillards.
> L'après-midi, je suis allé souhaiter le bonjour à Elia et son oncle (il supporte assez mal la traversée).
> J'ai promis à Elia une balade sur la proue du navire.[393]

Ce voyage inaugural lui donne l'occasion, à différents moments, de revenir sur sa vie et de tenter une réconciliation intérieure et intime avec son père. Dans les premières pages du « carnet », le narrateur écrit, page 5 : « Cela fait bien longtemps que je ne t'ai écrit, papa. Je ne t'ai jamais vraiment oublié. Tu as toujours eu ta place au fond de mon cœur. » Avant de partir, entraîné vers les fonds abyssaux par le naufrage, sa dernière pensée est encore pour son père : « Et l'eau froide viendra me chercher jusqu'au ventre du navire et éteindra bientôt mon cœur de cendre. Tu te rappelles papa ce que tu me disais quand j'étais petit... "À tout donner, tu vas brûler comme les étoiles, petit, tu finiras comme les étoiles" ». Le carnet devient ici un « journal extime[394] » : les pensées les plus intimes, tout ce qu'il n'a très probablement jamais pu dire, se trouvent notées dans l'espoir sans doute d'être lues... un jour… par quelqu'un. L'extimité, dont parle Jacques Lacan[395], définie par Serge Tisseron comme étant un « mouvement qui pousse chacun à mettre en avant une partie de sa vie intime, autant physique que psychologique[396] », semble constitutive du genre « carnet de voyage » conçu pour la publication.

En se référant toujours aux travaux de Pascale Argod, le principe même de l'album *Lettres des Isles Girafines*, qui juxtapose sur des double-pages lettres, cartes

[391] A. LAMARTINE. *Souvenirs, impressions, pensées et paysages pendant un Voyage en Orient*. Paris : Ador, 1836, p.8.
[392] RASCAL, L. JOOS. *Escales*. Paris : Pastel, 1992.
[393] RASCAL, L. JOOS, *op. cit*., p. 34.
[394] *cf.* M. TOURNIER. *Journal extime*, Paris : Gallimard, 2002.
[395] J. LACAN. *Le séminaire.* Livre VII, *L'éthique de la psychanalyse*, Paris, Seuil, 1986, p. 167.
[396] S. TISSERON. *L'intimité surexposée*. Paris, Éditions Ramsay, 2001, p. 52.

postales, images, entre dans le genre *carnet de voyage* d'autant plus que les procédés graphiques font penser aux techniques du mouvement Fluxus et du Mail Art. Dans les années 1970, des artistes comme Ken Friedman décident de puiser dans le registre postal pour nourrir leur imagination et réaliser leurs compositions. Ils n'hésitent pas, par exemple, comme le fait d'ailleurs Albert Lemant, à jouer avec le timbre et à l'intégrer dans leur composition. À l'enthousiasme de la découverte, fait suite une angoisse qui saisit Lovingstone. Il finit par exprimer les sentiments qu'il éprouve secrètement depuis longtemps pour Lady Spawlette. De lettre en lettre, les adresses changent : à « Très chère lady Pawlette », « Ma bien chère lady Pawlette », pour finir par « Ma très chère Emma », voire « Mon Emma » ou encore « Emma ». Le cheminement spatial est pour le narrateur l'occasion d'un cheminement intime. Le mode épistolaire choisi donne l'illusion d'une histoire vraie et rend compte d'un cheminement croisé : plus le narrateur s'éloigne physiquement de l'être aimé, plus il tente de s'en rapprocher sentimentalement. C'est d'ailleurs ce chassé-croisé qui donne toute la saveur au récit et qui rend l'extimité nécessaire.

L'extimité n'est jamais gratuite. Elle permet d'ajouter de l'authenticité au récit en lui donnant de la substance psychologique, du vécu. Elle fait entrer le lecteur dans une sorte de connivence avec le narrateur. L'exposition de l'intime, la subjectivation du narrateur sont des invitations à l'échange avec le lecteur qui se trouve ainsi convié à partager les espaces parcourus et vécus par le héros.

4.2. Quand le héros devient touriste

Les seize albums-carnets rassemblent 39 récits d'espaces correspondant à deux *motivations* principales : la *Tâche* (22 occurrences) et la *Visite* (17 occurrences). C'est à cette dernière motivation que je veux m'intéresser tout d'abord. Le Visiteur serait donc pour moi un personnage qui errerait sans but précis dans une aire donnée, guidé le plus souvent par la curiosité. À quelque chose près, cette définition du Visiteur semble coïncider avec celle que j'ai donnée du *Voyageur* au chapitre 4 et que j'ai opposée au *Touriste*. Le touriste, lui, est un visiteur qui ne fait que circuler dans un

espace. Il n'est pas un « observateur supérieur, un découvreur, un *révélateur du réel* [397]», mais un simple « spectateur ».

4.2.1. Errer sans but apparent

L'album qu'Emily Gravett, auteure britannique, fait paraître aux éditions Mac Millan, puis Kaléidoscope pour sa traduction, peut sembler s'éloigner de la géographie pourtant il propose une relation d'une excursion dans un univers psychologique, celui des peurs. En effet, dans *Le Grand Livre des peurs* (*Big Book of Fears*), la narratrice est une souris. Elle fait l'inventaire de toutes les peurs que son espèce peut rencontrer. Il s'agit d'un « album-carnet » de type « pictural ».

Aux pages 22-23, Gravett offre à ses lecteurs une carte correspondant à ce que l'auteure nomme la « *whereamIphobia* » (la peur d'être perdu), mise en regard, sur la page d'en-face, avec l'*acrophobia*, la peur des hauteurs. Le lecteur est tout de suite placé au cœur de dimensions multiples : l'horizontal de l'album et de la carte qui permet de retrouver son chemin, avec la verticale des hauteurs qui peuvent donner le vertige et de la vue qui a permis la réalisation de la carte. Cette dernière, qui se trouve collée, est pliée à la manière d'une carte routière. Son sous-titre évoque la dimension scientifique avec lequel elle a été réalisée : « plans détaillés des choses ; lieux d'intérêt ; éléments majeurs et mineurs ; échelles graphiques légendées ». Une fois dépliée par le lecteur-visiteur, elle donne une vision générale de l'île des Peurs. Différents symptômes y sont cartographiés sur un territoire qui prend la forme d'une souris debout : Cœur-qui-bat, Gorge-Sèche, Chair-de-Poule. Ces différents lieux (villes, hameaux) sont reliés par un réseau hiérarchisé de sentiers, chemins et routes légendé représentant différentes phobies.

Figure 142 – E. Gravett, *Le Grand Livre des peurs* (2007), p.23 (carte).

La carte joue elle-même avec les trois dimensions dans la mesure où les repères topologiques du plan horizontal sont mêlés à ceux, topographiques, du plan vertical. Au nord de la carte correspond par exemple des altitudes élevées mentionnées sur le

[397] J.D.URBAIN. *L'Idiot du voyage. Histoires de touristes*. Paris : Payot, 1991, p. 77.

rebord de la carte : la latitude correspond au niveau par rapport à celui du sol, les différents parallèles correspondent à des altitudes de plus en plus élevées (*un peu plus haut, grand, point d'inconfort, j'veux descendre !, Aaaaaah, Trop haut, trop haut, collé*). Les aplats de couleur de la légende proposent un gradient correspondant à l'intensité des peurs possibles, allant du « fébrile » au « pétrifié ».

Figure 143 – E. Gravett, *Le Grand Livre des peurs* (2007), p.23 (dos de la carte).

Au dos de la carte, la narratrice a tracé à la main un plan et noté quelques indications. Sur cette carte mentale, des flèches ont été ajoutées dans tous les sens ainsi qu'un certain nombre de mises en garde : « Rappelle-toi, le rouge veut dire arrête-toi ! », « Si tu arrives jusqu'ici c'est que tu es allé trop loin ! »... De manière évidente, la carte réalisée « scientifiquement » tout comme le plan crayonné au dos n'ont qu'un seul et même objectif : maîtriser les peurs, les dominer en les cartographiant, les juguler en les disposant selon un quadrillage et des échelles, en les mesurant et en les comparant.

La visite qu'Emily Gravett faire faire à son lecteur et qui peut paraître sans but en possède un, majeur, celui de vaincre ses peurs, comme l'exprime très clairement le contenu d'un morceau de papier épinglé sur la page de titre :

> Le Grand Livre des Peurs
> D'Emily Gravett
> Est le livre essentiel pour t'aider à surmonter tes phobies.
> Il a été realisé par une experte en crainte, qui passe une bonne partie de sa vie à gérer ses peurs au moyen de grifonnages.
> […]
> SOUVENEZ-VOUS !
> UNE PEUR AFFRONTEE EST UNE PEUR DEFAITE.

La carte de l'Île des Peurs joue le rôle d'une carte touristique. Elle n'est pas là pour tenter l'aventure mais bien davantage pour préparer un voyage éventuel en prévenant la mesure de ce qui l'attend. Elle est là pour circonscrire l'errance, faciliter la circulation en toute sécurité. La forme que Gravett donne à cette carte rappelle tous les attributs d'une carte touristique : son aspect général, sa légende, son titre.

4.2.2. Se (re-)construire des images

Dans la série des carnets-albums « géographiques » réalisés par Anne-Laure Witshger, le récit est de la fiction mais les destinations sont telles que l'on pourrait qualifier de « touristiques ». La question est donc de savoir ce qui est montré et comment il est montré ? Le genre *carnet de voyage* qui concerne, par définition pourrais-je dire, des relations d'explorations, de découvertes, ne glisserait-il pas vers le guide touristique. Dans *Voyage au Sénégal*, l'auteure montre les différents modes de transports, les différents petits métiers, évoque les secrets de beauté des femmes sénégalaises, s'intéresse à la faune, à l'architecture, aux musiques et aux recettes de cuisine. Ce qui est montré ce sont alors des objets culturels stéréotypés qui renvoient à l'exotisme recherché par un lecteur-touriste. Ce que celui-ci trouve dans l'album ce sur lequel des formes rassurantes, « euphorisantes » dirait Yves Winkin[398], d'un pays étranger dont on a déjà quelques idées préconçues. Il n'est pas question de montrer les dures réalités économiques de l'Afrique, d'analyser les impacts écologiques de la pollution entraînée par un trafic urbain composé de véhicules déclassés en provenance de l'Europe... La série des albums *Voyage* d'Anne-Laure Witschger est là pour produire de l'*enchantement* en se rapportant à des lieux et des paysages aux couleurs vives « dans l'intention de créer chez ceux qui les fréquentent un état de permanente euphorie[399] ». Tout se passe comme si tout n'était que « *fun, fantasy and food* »[400]. La forme « carnet de voyage » apporte alors à cet album la touche d'exotisme, l'incitation au voyage, elle n'en retire pas moins son côté « guide touristique ».

Il devient alors difficile de distinguer ce qui fait la différence entre le voyageur et le touriste ? le *carnet de voyage* et le guide touristique ? Le plus souvent, les *Visites* que l'on peut rencontrer dans ces albums balades possèdent un objectif caché : faire découvrir une région, un pays, un monde ; maîtriser ce monde, se l'approprier. Ainsi, mon hypothèse de départ selon laquelle la différenciation se situerait au niveau des *Motivations* du héros semble s'infirmer et la distinction serait davantage à situer au niveau de la conduite spatiale globale (Motivation+Trajectoire). Les récits dits « touristiques » correspondent également à des *Divagations* ou à des *Boucles*.

[398] Y. WINKIN. *Anthropologie de la communication. De la théorie au terrain*. Paris : De Boeck Université, 1996, pp. 206-224.
[399] Y. WINKIN, *op. cit*., p. 216.
[400] G. RITZER. *The McDonaldization of Society*. Newbury Park : Pine Forge Press, 1993.

4.3. Quand le héros devient voyageur

Vingt-deux récits d'albums-carnets sont motivés par une *Tâche*. Elle est confiée au héros au début de l'aventure par un autre personnage et elle se change en un investissement personnel du héros, en sa réalisation même. Le héros se transforme parfois ou est déjà le plus souvent ce que Jean-Didier Urbain nomme un « Grand Témoin », un « découvreur », atteint du « syndrome d'Armstrong », c'est-à-dire du fantasme du premier piéton lunaire[401]. Peter Sis, par exemple, aime ces grands récits d'exploration dans lesquels ses héros sont atteints de ce syndrome : Vladimir Sis est le premier Tchèque à atteindre le Potala ; Welz, le premier Tchèque au Pôle Nord ; Colomb, le premier à atteindre l'Amérique… La *Tâche* de ces Voyageurs est à la fois une conquête spatiale et un dépassement de soi.

4.3.1. La conquête d'espace

Lorsqu'en 1835, Lamartine dans ses carnets d'Orient indiquait qu'il ne s'agissait pas d'un « voyage », il entendait par là ne pas vouloir marcher sur les traces de voyageurs précédents. Il se présentait alors comme un « explorateur » découvrant de nouveaux espaces. C'est d'ailleurs ainsi que se présente Vladimir Sis :

> D'après la carte que le garçon a laissée, nous sommes au « *Tibett* ». Si c'est cela le Tibet, c'est extraordinaire. Je me souviens vaguement d'histoires que j'ai lues dans les magazines illustrés, à propos d'un pays interdit et de ses monastères à l'allure de châteaux cachés dans les montagnes. À ma connaissance, jamais un Tchèque n'est encore venu ici[402].

Son regard l'amène à découvrir des espaces qu'il n'a jamais vus ailleurs. En quelques lignes, le pays montagneux de l'Himalaya qu'il a sous les yeux se transforme en une succession de paysages qu'il décrit.

> Où que l'on regarde, on voit des montagnes. Elles ressemblent aux tuyaux d'orgue des églises d'Europe – d'interminables tuyaux d'orgue.[403]

À l'instar du philosophe Alain Roger, je serais tenté de dire que Vladimir Sis, en pénétrant sur des espaces qui n'ont pas encore été médiatisés, est plus

[401] J.D. URBAIN, *op. cit.*, p. 77.
[402] P. SIS, *op. cit.*, p. 23.
[403] P. SIS, *op. cit.*, p. 23.

« dépaysagisé[404] » que dépaysé. La perception qu'il a du pays ne trouve aucune référence à des paysages qui lui sont familiers, en revanche elle se réfère immédiatement à sa culture artistique : le massif himalayen le renvoie à l'image des orgues des églises d'Europe. Alain Roger, en citant Montaigne[405], parle d'*artialisation* de la nature. Par ce processus, le pays devient paysage et peu à peu l'observateur « s'empayse », faisant peu à peu partie du décor qui lui était initialement étranger. Cette situation fait immanquablement écho avec cette particularité que possède le voyageur sur le touriste et à laquelle fait référence Jean-Didier Urbain :

> Ce qui fait le voyageur, ce qui fonde socialement son mythe, c'est la croyance en l'inaliénable privilège d'un regard contemplant un monde inconnu qu'il s'approprie, puis qu'il révèle au plus grand nombre afin d'asseoir sa différence.[406]

Dans *L'Arbre de la Vie*, Peter Sis a encore recours aux procédés du carnet de voyage dans quatorze pages (p.12 à 25) de son album, dédié entièrement à la vie et l'œuvre de Charles Darwin. Ces pages lui servent à présenter l'expédition autour du monde à bord du Beagle qui se déroula entre le 27 décembre 1831 et le 2 octobre 1836. La première double-page, sur un papier quadrillé jauni, est consacrée aux préparatifs du départ : Charles Darwin vient de recevoir du botaniste, le professeur John Henslow, son mentor, la proposition d'accompagner le capitaine Fitz-Roy « que le gouvernement a chargé d'une mission cartographique au sud du continent américain[407] ». La principale préoccupation de Darwin est alors de convaincre son père de le laisser partir. Les blocs de texte et les images gravitent autour de l'image du Beagle sans une réelle logique de lecture. Le lecteur se laisse aller à la divagation dans la double-page ce qui exprime assez bien le temps relativement long de tergiversation avant que le Docteur Darwin ne donne son autorisation.

Figure 144 – P. Sis, *L'Arbre de Vie* (2003), p.14-15.

[404] A. ROGER. *La Théorie du paysage*. Paris : Champ Vallon, 1995, p.445..
[405] MONTAIGNE. *Essais*, III, 5, 1595 : « Je ne reconnais chez Aristote, la plupart de mes mouvements ordinaires. On les a couverts et revêtus d'une autre robe pour l'usage de l'école. Dieu leur doit bien faire : si j'étais du métier, je naturaliserais l'art, autant qu'ils artialiseront la nature. »
[406] J.D. URBAIN, *op. cit.*, p. 78.
[407] P. SIS. *L'Arbre de la Vie*. 2003, p. 12

La double-page suivante rend compte du voyage depuis l'Angleterre jusqu'au Brésil et de la vie à bord. Six paysages montrent le Beagle approchant les côtes des différents ports d'escale : Madère et le Cap-Vert, d'un côté de l'Atlantique sur la page de gauche ; les Rochers de Saint-Paul et Bahia, de l'autre côté de l'Atlantique, sur la page de droite. La dernière vignette de la page de gauche évoque la haute mer et le passage de l'équateur ; la dernière de la page de droite, l'expédition en terres fermes. L'ensemble de ces images gravitent cette fois-ci autour de deux plans du Beagle faisant ainsi référence à la vie à bord pendant cette première partie du trajet.

Dans les deux double-pages qui suivent, Sis reproduit les pages du pseudo-carnet du naturaliste. Faune, flore, comportements ethniques, notes journalières : tout ici renvoie à ce que nous avons déjà dit du carnet de voyage. Huit pages extraites du carnet flottent au-dessus d'une ligne d'horizon tirée entre ciel et mer. Avec la tourne de page, les notes semblent s'intensifier et se diversifier. Nous passons de huit à trente-deux pages qui occupent l'espace entier de la double-planche. Inspiré par l'exemplaire de *Voyages* d'Alexander Von Humboldt que Henslow lui a fourni avant de partir, Darwin diversifie ses notes et y inclut des croquis de paysages, des observations ethnologiques.

Comme une transition, le planisphère qui occupe les pages 20-21(*cf.* figure 34) accélère le rythme de la narration. Nous quittons le Brésil et nous voyons d'un seul coup tout le périple effectué par le Beagle. Le voyage que vient déjà de réaliser Darwin est en train de l'éclairer sur le monde. Comment un géographe pourrait-il interpréter cela ? C'est bien d'une part la pratique de l'espace qui permet à cet espace découvert d'exister, et pour le lecteur, d'autre part, c'est bien le récit iconotextuel qui nous permet de le rendre réel.

4.3.2. Le dépassement du héros

En se reportant à la définition que j'ai pu donner précédemment de la *Tâche*, le conquérant, l'explorateur suit également un cheminement intérieur qui le fait se réaliser à travers son aventure. Dans *Tibet, les secrets d'une boîte rouge*, Peter Sis montre combien le voyage vers Lhassa a transformé son père, l'a en quelque sorte

transcendé. Ainsi, à la page 12, le peuple tibétain et la construction de la route par les Chinois sont présentés de la manière suivante :

> La grande route donnera accès à une région du fin fond de la Chine, habitée par un peuple primitif que dirigent des « Moines Noirs ». Cette région s'appelle « La Montagne Obscure »... La route amènera des médicaments, l'information et la civilisation, et va ouvrir ce monde au vingtième siècle. […] On entend parler sans cesse de bandes de brigands dans ces montagnes.[408]

Quelques pages plus loin et après plusieurs jours de marche dans l'Himalaya et la rencontre du peuple qui l'habite, Vladimir Sis écrit ceci :

> Nous continuons notre périple dans les montagnes vers Lhassa... Les gens que nous rencontrons sont doux et serviables... Grand sens de l'humour. [...] Nous n'avons toujours pas rencontré de moines tyranniques ni de brigands.[409]
> J'éprouve la nécessité urgente d'arriver au Potala pour prévenir le Dalaï-Lama. La construction de la route est vraiment un exploit. Mais, même si elle apporte des hôpitaux, l'électricité et la technique, de petites routes conduiront au lac, à la vallée des yétis, aux grottes et aux monastères. Que va-t-elle enlever ? Elle risque de prendre plus de choses qu'elle n'en apporte. Je dois expliquer tout cela à l'Enfant-Roi pour qu'il comprenne ce que ça signifie. Je dois le faire comprendre à mes étudiants.[410]

On le voit, le « voyage » à la rencontre du peuple tibétain a provoqué une prise de conscience chez le « voyageur ». Vladimir Sis qui, au début de son périple, était guidé par ce que le régime chinois lui avait dit des moines tibétains, du Dalaï-Lama et du bienfait que les Communistes souhaitaient apporter aux Tibétains contre leur gré, change progressivement. Cet éveil face à un endoctrinement insidieux est l'aboutissement d'un parcours spatial et d'un cheminement intérieur.

La dernière page consacrée au pseudo-carnet de voyage tenu par Charles Darwin dans son expédition autour du monde montre le retour en Angleterre. Ce sont d'ailleurs les pages du carnet disposées en quinconce, et de plus en plus petites, qui reconduisent le narrateur à Falmouth en Cornouailles. La dernière note manuscrite de la page 25 indique :

[408] P. SIS, *op. cit.*, p. 12.
[409] P. SIS, *op. cit.*, p. 33.
[410] P. SIS, *op. cit.*, p. 43.

> L'expédition du Beagle fut de loin l'événement le plus important de ma vie, et s'avéra déterminante pour l'ensemble de ma carrière. C'est à ce voyage que je dois ma première éducation, ma première véritable formation intellectuelle.[411]

Peter Sis utilise l'insertion de ces pages du type « carnet » pour mettre en exergue cet épisode qui va bouleverser le cours de la vie de Charles Darwin : il ne sera pas médecin comme papa, il deviendra géologue puis le naturaliste que l'on sait dont les principales théories (l'origine des espèces) sont issues de cette expédition. Sis a recours au même procédé dans *Petit Conte du Grand-Nord*, paru en 1993, pour raconter d'une part la territorialisation au départ quasi-coloniale de son personnage, Jan Welzl, dans les terres du Grand Nord canadien (pages 14-15) ; puis la découverte des Esquimaux, les nombreux échanges entre eux et Welzl (pages 26-27). Là encore il est question de rendre compte d'une prise de conscience : Jan Welzl est un anti-Christophe Colomb. Si, comme son lointain prédécesseur, Welzl est venu chercher de l'or dans le Klondike, il ne réduira pas les populations indigènes en esclavage, ni ne colonisera leur territoire. Au contraire, il deviendra un des leurs et prendra même leur défense contre d'autres étrangers mal intentionnés.

Dans tous ces albums-carnets d'exploration, l'extimité est importante. Tout ce que j'ai pu écrire à propos d'*Escales* est évidemment à relier avec l'idée d'un parcours intérieur. Le héros d'*Escales* n'est pas à proprement parler un *explorateur*. Les espaces qu'il traverse sont connus et il n'est pas un *découvreur*. Cependant, il n'en demeure pas moins un Grand Témoin : il participe à la traversée inaugurale du Titanic (symbole d'un tourisme de luxe) dont on connaît l'issue fatale. Il observe un environnement social qui lui était étranger. Tout comme Lovingston dans les *Isles Girafines*, l'éloignement géographique le rapproche un peu plus de ceux qu'il aime et de lui-même.

*
**
*

Hybride et intermédiatique, l'album-carnet de voyage est aussi à envisager comme « l'album d'une Odyssée personnelle », selon les mots de Pascale Argod. Mêlant des observations ethnographiques et géographiques. J'aimerais, pour conclure

[411] P. SIS, *op. cit.*, p. 25.

ce dernier chapitre, étendre mon analyse aux deux albums évoqués en début : *Un Rhinocéros Arc-en-Ciel* et *Le Voyage de l'Âne*.

Dans le premier, l'animal éponyme et les oiseaux Arc-en-ciel se plaisent dans leur territoire originel et c'est poussés par le hasard et la curiosité qu'ils se retrouvent dehors. Les différents lieux traversés, après une première phase de fascination, finissent par effrayer et provoquent la volonté de rentrer, car, comme il est écrit dans le monument culturel de la littérature américaine, *Le Magicien d'Oz* : « *There's no place like home* ». Le récit du *Rhinocéros Arc-en-ciel* est donc celui d'un *voyage*, d'une errance, d'une aventure au sens étymologique du terme, dans laquelle les personnages sont au plus près de la nature, de ses dangers, d'un espace qu'ils appréhendent avec un regard neuf et unique qui les amène d'ailleurs à changer leur perception des lieux traversés.

Afin de fournir des éléments pour une comparaison synthétique, je proposerais donc de schématiser de la manière suivante le récit spatiogénétique du *Rhinocéros Arc-en-ciel* : une déterritorialisation inopinée du *locus amoenus* initial conduisant à des territorisations potentielles au plus près de lieux-étapes s'avérant vite de véritables *loci ingrati* et conduisant à un retour inévitable.

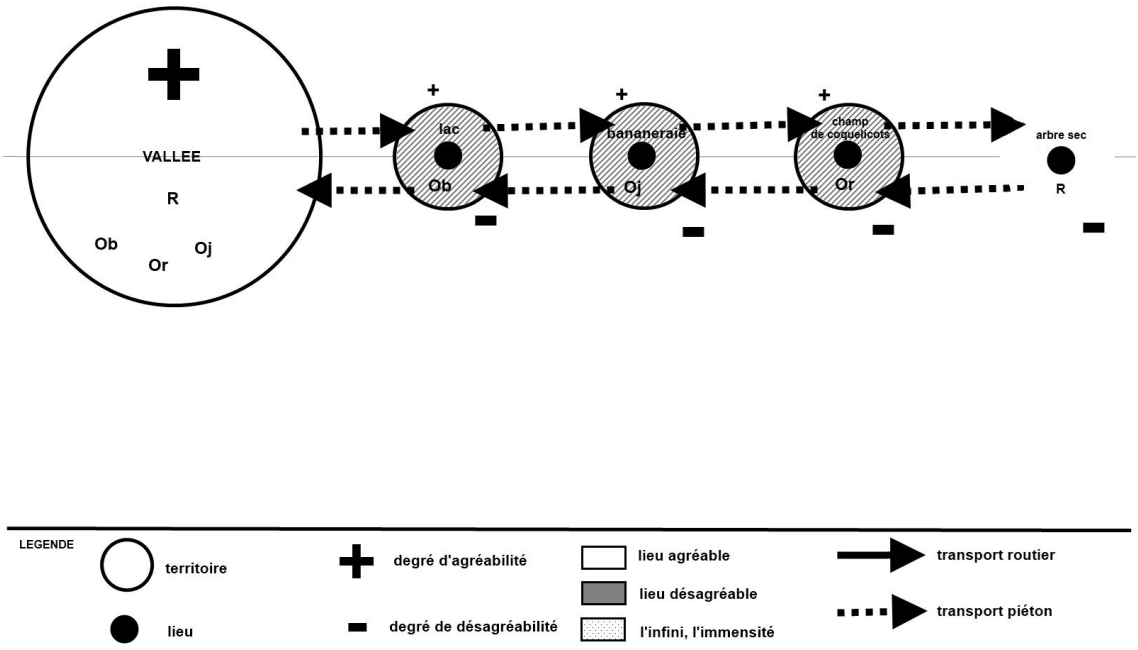


Figure 145 - Schéma spatiogénétique de l'album *Un Rhinocéros Arc-en-ciel* (1987)

Le voyage de l'Âne n'est pas, quant à lui, un voyage. Il possède la triade de la *peregrinatio* : *praeparatio*, *opus ipse* et *terminus*. Ce qui pousse l'Âne et ses amis de la ferme à partir c'est l'ennui, le besoin d'exotisme, d'aller voir si le bonheur est ailleurs. Son départ n'est pas soudain ni hasardeux, il est préparé. Les dix premières pages de l'album décrivent d'ailleurs toute cette première phase de préparation : quatre double-pages sont centrées sur la camionnette qui est réparée, aménagée et remplie. Si les quatre compères sont acceptés par l'Âne dans son périple c'est qu'ils vont devoir jouer un rôle dans l'*opus* : le coq sait lire les cartes, le cochon est fort et pourra aider aux diverses installations, le lapin est un as du volant et la chèvre, qui sait chanter, distraira la compagnie lors des longs mouvements interstitiels. Le « syndrome d'Armstrong » serait donc un révélateur du réel. Chez tous ces explorateurs, le voyage et la découverte d'un espace nouveau transforment leur vision du monde mais également leur vision d'eux-mêmes. L'explorateur sort transformé de son voyage, il révèle une réalité qui dormait en lui jusque là.

Figure 146 – I. Grelet, I. Bonacina, *Le Voyage de l'Âne* (2012), p. 5-6

De la page 15 à la page 26, a lieu l'exécution même de la *peregrinatio*. Les étapes semblent toutes avoir été fixées à l'avance en fonction du but final, Gibraltar. Ces étapes correspondent toute à une ville qui apparaît alors comme une « île accueillante dans l'univers de ce voyageur. » Elle est « rassurante. Elle est structure, concentration et sécurité[412] ». Pendant son trajet, l'Âne endosse de manière claire toutes les caractéristiques du touriste même si son livre de chevet est *Robinson Crusoé* de Daniel Defoe (*cf.* page 26).

La page 26 est significative. Elle représente l'intérieur de la camionnette. L'Âne est maintenant seul au volant et est entouré par un nombre de détails révélateurs. À ses côtés, on trouve une carte dépliée qui rappelle la planification du « voyage ». Sur les parois de la camionnette, on peut observer différentes marques d'impatience (un calendrier, des traces de jeux du morpion). Le temps n'est pas à l'errance de toute évidence. Ce qui est important, ici, c'est le but à atteindre dans un temps record (le lapin, rappelons-le, a été choisi car c'est un as du volant, nous apprenons plus loin

[412] J.D.URBAIN, 1991 : 182-183.

qu'il aime la vitesse). À l'arrière du conducteur, autour du livre *Robinson Crusoé* qui semble trôner sur un guéridon, on remarque ce qui peut passer pour un guide ouvert, des jumelles et une boule-de-neige, stéréotype − s'il en est − du « touriste de base ».

Figure 147 - I. Grelet, I. Bonacina, *Le Voyage de l'Âne* (2012), p. 26.

Enfin, la dernière étape, l'évaluation, le *terminus*, occupe les dernières pages de l'album. Finalement arrivé seul à destination, l'Âne s'ennuie. Le but qu'il s'était fixé (atteindre Gibraltar pour y trouver la sérénité) n'a pas rempli son office. Mais c'est dans une seconde *peregrinatio* organisée par une jolie Ânesse et dont il sera, cette fois-ci, le passager que l'Âne trouve le bonheur. En guise de conclusion (p.33), les deux auteures font une nouvelle fois un clin d'œil à l'aspect touristique qu'a pris ce « *road trip* » : l'Âne adresse des cartes postales à ses amis. Il a atteint l'île déserte, toute ronde, sur laquelle il semble avoir trouvé le paradis (référence encore explicite à Robinson Crusoé).

Le récit spatiogénétique du *Voyage de l'Âne* pourrait donc être schématisé de la sorte : une déterritorialisation volontaire et préparée d'un *locus ingratus* initial conduisant à des territorisations partielles au plus près de lieux-étapes perçus comme attractifs, conduisant à une territorialisation dans un *locus amoenus* idéalisé.

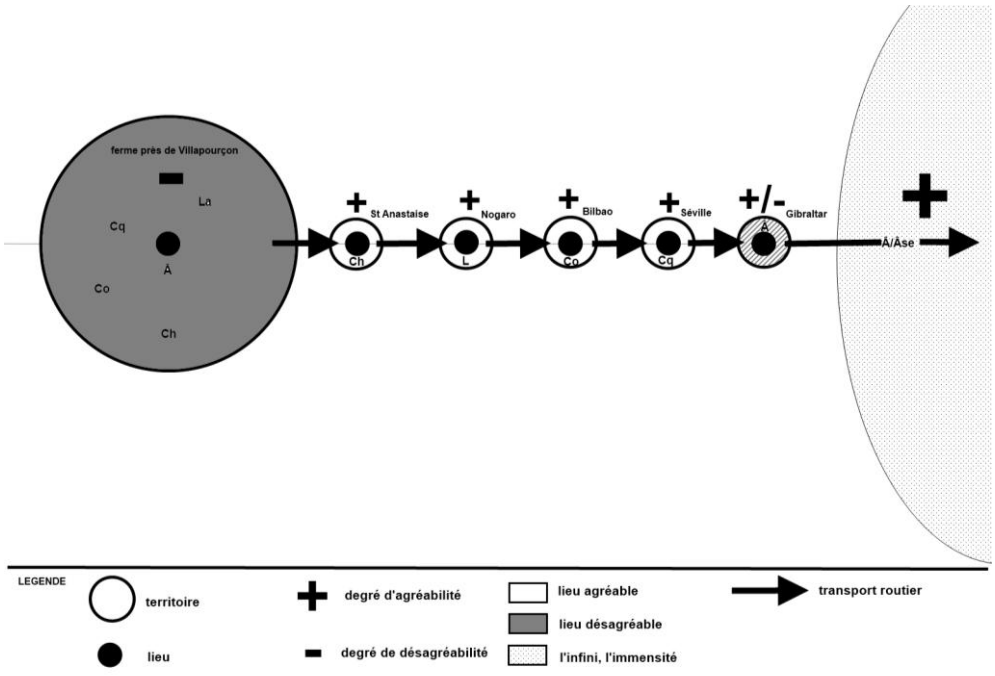


Figure 148 - Schéma spatiogénétique du *Voyage de l'Âne* (2012).

Conclusion de la Deuxième Partie

> Toute distance est un obstacle, *op*-posé à un désir, une ambition, un projet. Pour le réaliser il faut franchir la distance, ce qui se dit aussi *vaincre* la distance, donc la réduire jusqu'à l'annuler, quels qu'aient été les obstacles. De sorte que, dès que la distance existe et prend corps à la faveur de ce projet, la réalisation du projet tend à la faire aussitôt disparaître. Sans projet la distance n'a aucun sens, elle n'existe pas. Elle n'*est* que si elle implique une relation ; mais c'est aussitôt s'annuler. Dès que le projet se dirige vers l'action, la distance prend du sens : elle se révèle.
>
> Roger Brunet, « Les sens de la distance » dans *Atala* n°12, *La distance, objet géographique*, 2009, p.15-16.

Pour le géographe, sans projet, sans action, la distance n'est rien. Par conséquent, l'espace qui est le résultat d'une gestion de la distance n'existe pas non plus. J'ai pu montrer, au travers de cette deuxième partie, que les récits des albums étaient des récits d'espace. Soit ils décrivent les mutations d'un environnement, soit ils créent de l'espace par le déplacement qu'ils font subir aux personnages. J'ai ainsi accordé toute mon attention à ce que j'ai appelé la spatiogenèse, c'est-à-dire aux procédés et aux opérations diverses qui conduisent les auteurs d'albums pour enfants à *imaginer* des espaces.

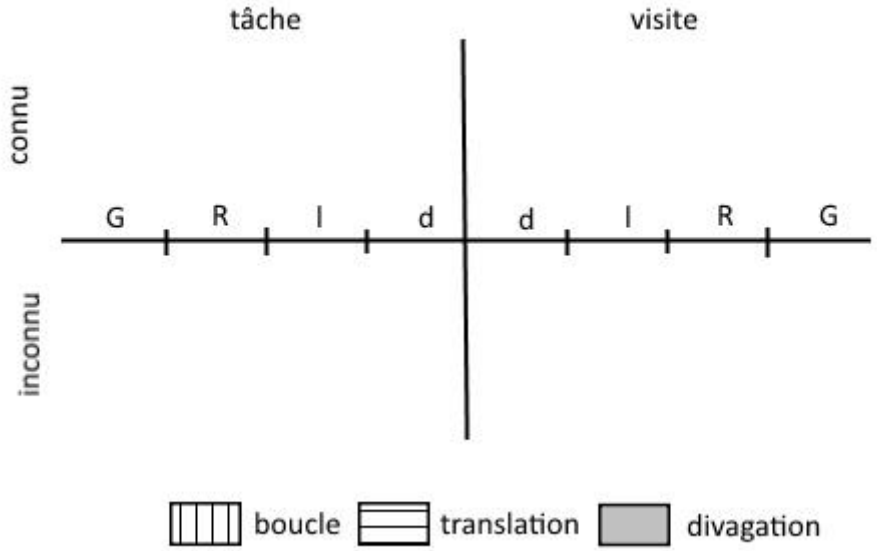
En m'intéressant aux récits de parcours (84% des récits du corpus), j'ai ainsi pu montrer qu'il existait une formule, une sorte de loi, qui pouvait définir les différentes *Conduites Spatiales* (CS). Celles-ci sont la conjonction de différentes variables : *Motivations* (M), *Qualité* de l'espace parcouru (Qs), *Échelle* (É). J'ai également montré que l'on devait ajouter à ces trois variables une quatrième, le *Déplacement* (D^t), qui était fonction du héros en tant qu'*acteur* principal mais également des *lieux* reliés par un *itinéraire*. La formule sommaire à laquelle on pourrait arriver se résumerait de la sorte :

$$\mathbf{CS} = \{M + Qs + E + D^t\}$$

En intégrant toutes les composantes de chaque variable et en réduisant les motivations à deux types majeurs[413], on pourrait arriver à une formule complexe de ce type :

> **CS** : <M = "tache" or "visite"> <Qs ="connu" or "inconnu"> <E ="domestique" or "local" or "regional" or "global"> <D^t ="translation" or "boucle" or "divagation">

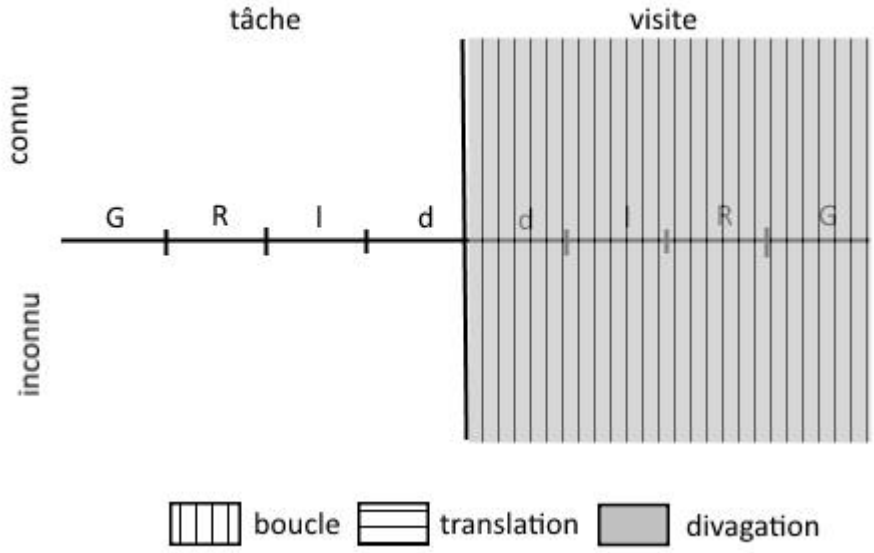
Cette formule pourrait se traduire par le diagramme-type suivant :



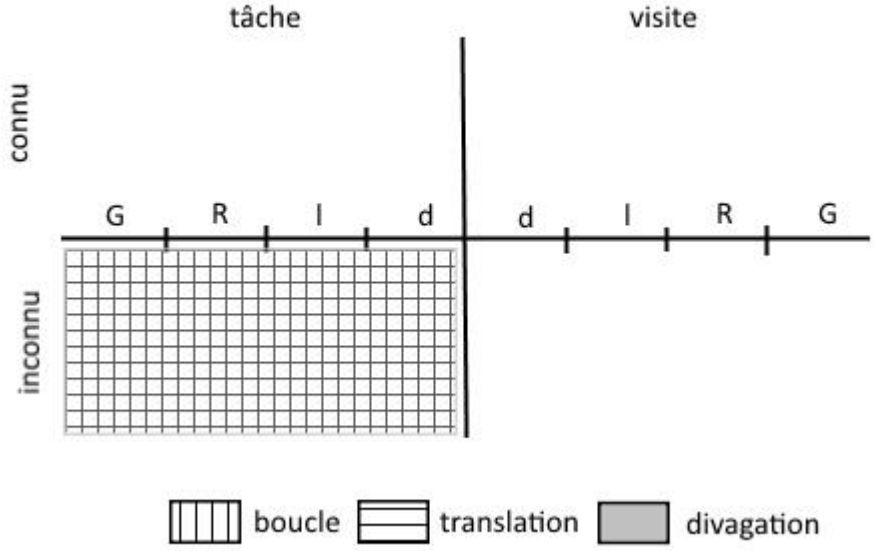
La combinaison à laquelle j'arrive et à laquelle je donne volontairement la forme d'une ligne de commande informatique offre cent-vingt combinaisons possibles de conduites spatiales (CS) parmi lesquelles, cependant, semblent ne se dégager que deux grands types de « voyageurs » : le *touriste* et l'*explorateur*. Le premier emmène le lecteur dans une Visite d'un espace, le plus souvent stéréotypé. Le second embarque le lecteur dans une exploration d'espaces extérieurs et intérieurs. Pour ces deux conduites les lignes de commande pourraient prendre cette forme :

[413] Je simplifierai ici l'équation en postulant que le retour à la maison ou le trajet vers l'école sont deux « tâches » à accomplir par le personnage.

Pour le *touriste* :
CS^t : <M = "visite"> <Qs ="connu" or "inconnu"> <E ="domestique" or "local" or "regional" or "global"> <D^t = "boucle" or "divagation">



Pour l'*explorateur* :
CS^e : <M = "tache"> <Qs = "inconnu"> <E ="domestique" or "local" or "regional" or "global"> <D^t ="translation" or "boucle">



L'équation de base permet la combinaison de 96 *conduites spatiales* différentes, 48 si l'on regroupe les motivations en deux familles. Convenons que la récurrence de seulement deux conduites sur 96 ou 48 est un puissant révélateur idéologique qui conviendrait d'être analysé avec plus de rigueur et sur une plus grande échelle.

La *spatiogenèse* et avec elle la *conduite spatiale* sont portées par le récit verbal et iconique. J'ai pu montrer, par exemple, que l'emploi et la fonction des cartes pouvaient représenter différents intérêts dans le récit iconique et pouvaient également induire différentes pratiques de l'espace. J'ai également élargi le champ d'explication en mettant en exergue l'existence, dans certains albums, d'un « *récit plastique* » comme cela peut être le cas des albums qui prennent la « forme » du carnet de voyage ou du carnet de croquis. La trame plus ou moins ténue entre ces trois récits est porteuse, immanquablement, d'une *intentionnalité spatiale*, d'un message sur la pratique d'espace.

Pour Joëlle Turin il existerait deux types de personnages, de héros dans la littérature pour enfants :

> […] les personnages « culinaires », ingrédients d'un produit de consommation courante et les personnages « littéraires » qui déçoivent, voire transforment les goûts du lecteur. Alors que le lecteur va attribuer au personnage convenu ses pensées et ses sentiments, il va incorporer les sentiments et les pensées du personnage original. Les pensées et les sentiments du personnage romanesque vont donc nourrir les siens, les enrichir et lui permettre de les expérimenter[414].

Il me semble que dans tous les albums du *corpus*, « culinaire » ou « littéraire », il existe une intentionnalité voire une idéologie embarquée, une spatialité implicite ou explicite, une manière de faire avec de l'espace expliquée, proposée ou enseignée aux enfants. Pour ma part, j'éviterais d'opposer le personnage « culinaire » au « personnage littéraire ». S'il existe une différence fondamentale, elle ne se situe pas dans une neutralité pour l'un et une interactivité pour l'autre. Elle serait plutôt à chercher dans le moyen de transmission, dans le rapport entre narration iconique, visuelle et plastique. L'idéologie spatiale existe pour les deux et c'est ce que je veux démontrer dans la partie qui va suivre.

[414] J. TURIN. « Danger : lecture ! » dans *Voix au Chapitre, actes des rencontres autour de la littérature jeunesse contemporaine*, Vendôme : CRL – Région Centre, octobre 1999, p.92.

Troisième partie : L’album pour enfants, passeur de spatialités

> [...] Il me semble que les livres pour enfants font partie des choses qui influencent le plus leurs vies et leurs goûts. Dans ce sens, ces livres sont des moyens importants pour accéder à un monde meilleur […]. Les livres, créés prioritairement pour nous distraire, peuvent faire beaucoup pour former les normes, les pensées et les actions futures.
>
> Virginia Lee Burton, « Making Picture Books », 1943, p. 232[415].

Ces quelques lignes mises en exergue sont extraites du discours prononcé par Virginia Lee Burton lors de la remise de sa *Caldecott Medal of Honor*, qui récompensait le travail accompli pour son album *La Petite maison*[416]. Il y apparaît très clairement que l'album pour enfants contient une idéologie, remplit une mission auprès des enfants à qui il s'adresse : donner des codes, des clés, des normes à de futurs citoyens qui auront à cœur de rendre le monde meilleur lorsque, devenus adultes, ils seront les acteurs majeurs de leurs villes et de leurs campagnes.

J'ai déjà eu l'occasion d'évoquer dans la partie précédente la présence d'une intentionnalité qui traverserait toute la littérature pour enfants. Les albums de mon *corpus*, grâce à la *spatiogenèse*, créent des espaces aussi divers que la maison, la ville, la campagne, la montagne ou le littoral. Mais les personnages qui se meuvent dans ces espaces les pratiquent et les habitent. Les représentations iconotextuelles sont le résultat d'une perception des espaces par chaque auteur/illustrateur. De manière plus profonde sans doute, plus que des espaces, les albums transmettent des spatialités. Les représentations des espaces habités rendent compte de la « mise en forme réfléchie des pensées humaines, abstraction, représentation et valeurs comprises[417] », ce qu'Olivier Lazarotti appelle tout simplement « l'espace habité ».

Je fais donc le pari que les albums traduisent en langage iconotextuel les informations contenues dans l'espace habité, telles qu'elles sont perçues par les auteurs. Je propose d'appeler ce processus de *traduction*, le ***transfert***. Ce concept de transfert a donc tout à voir avec une idéologie : c'est un discours spatial tenu aux enfants, il est porteur de normes, d'idéaux, d'idées tout simplement concernant la façon d'habiter.

---

[415] V. LEE BURTON, « Making Picture Books » dans *Horn Book Magazine*, vol.19, n°4, juillet-août 1943, p.232.
[416] V. LEE BURTON. *La Petite maison*. Paris : Circonflexe, 1971 (édition originale américaine : 1972).
[417] O. LAZAROTTI, *op. cit*., p. 29.

Je vais donc m'employer, dans cette troisième partie, à montrer que cette notion de ***transfert*** est bien réelle. Je présenterai donc, tout d'abord, le processus par lequel les albums peuvent transmettre des informations spatiales aux jeunes lecteurs. Puis, je m'attacherai à démontrer que pour chaque espace abordé dans les albums (à savoir la maison, le littoral, la montagne, la ville et la campagne), il existe différentes spatialités qui varient en fonction du temps. Ainsi, j'étudierai, dans un premier temps, ce qui peut constituer un point de départ : les différentes manières d'habiter l'espace domestique. Dans un deuxième temps, j'étudierai les évolutions comparées des spatialités liées à la ville et à la campagne. Dans un troisième temps, je comparerai les deux espaces que sont la mer et la montagne, si différents et pourtant si semblables. Enfin, dans un dernier temps, je montrerai combien les passages dans ces différents espaces engendrent dans les albums une extrême mobilité qui demande souvent à savoir franchir un certain nombre de frontières.

1. Transfert de spatialité : de la perception à la représentation

Il existerait donc, dans les albums de mon *corpus*, un processus qui utiliserait le système complexe texte/image/support proposé par l'album lui-même et qui traduirait la perception qu'un binôme auteur/illustrateur aurait d'un espace et de sa pratique. C'est ce processus même que je propose de nommer *transfert* et que je décomposerai en deux phases opératoires : la *perception* et la *représentation*.

1.1. Comment les auteurs perçoivent-ils les espaces habités ?

Pour Roger M. Downs le comportement spatial est lié à l'image que l'individu a de son espace. Cette image « représente le lien entre l'homme et son environnement[418] ». L'image d'un espace est donc l'expression d'une spatialité, résultat de ce qu'Augustin Berque nomme la *trajection* :

> Ce terme exprime la conjonction dynamique, dans l'espace-temps, de transferts matériels et immatériels ; des transports (par la technique), comme des métaphores (par le symbole) ; et c'est la convergence de tout cela vers un même foyer qui fait la réalité de la chose. Sa concrétude.[419]

Or ce qu'Augustin Berque nomme la « réalité de la chose » semble n'être qu'un « modèle simplifié du réel » pour Antoine S. Bailly[420]. La question est de savoir de quoi ce « modèle simplifié du réel » ou cette « réalité de la chose » est la résultante. Si l'on se reporte au schéma de la construction d'une image proposé par James M. Doherty[421], cette dernière est le résultat d'informations émanant de la réalité spatiale, influencées par la culture et la psychologie de celui qui perçoit la réalité. Je proposerai, pour ma part, comme définition de l'image d'un espace ou d'une spatialité une perception filtrée et partielle de la réalité. Il s'agirait d'une image *partielle* dans la mesure où la réalité subjective serait perçue par un individu ou par un groupe d'individus à un moment donné et d'un endroit donné ; *filtrée* dans la mesure où cette

[418] R. M. DOWNS. « Geographic space perception: past approaches and future prospects » in C. Board, R. Choley, P. Haggett, P. Stoddard (dir.). *Progress in Human Geography*. London : Ed. Arnold, vol.2, 1970, p.65-108.
[419] A. BERQUE. *Écoumène. Introduction à l'étude des milieux humains*. Paris : Belin, 1999, p.150.
[420] A. S. BAILLY. *La Perception de l'espace urbain*. 1977, p. 29.
[421] J. M. DOHERTY. *Developments in Behavioural Geography*. London : London School of Economics and Political Science, Discussion Paper n°35, 1969 [34p]

perception est dépendante d'un certain nombre de facteurs qui peuvent la moduler selon qui regarde, quand il regarde et d'où il regarde.

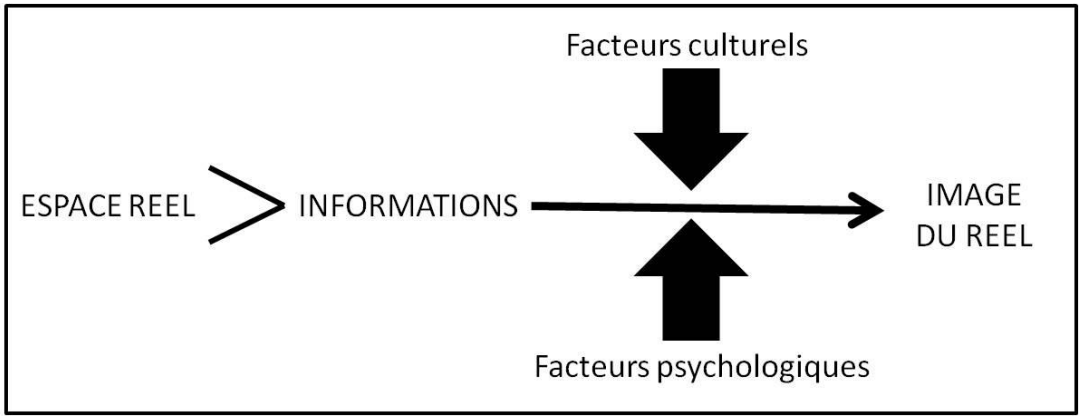


Figure 149 - Schéma de la formation d'une image selon James M. Doherty

Les filtres qui viennent s'interposer entre la réalité spatiale vécue et/ou regardée sont donc autant de variables qui ne modifient pas la réalité mais qui en donnent une perception plus ou moins partielle. Les auteurs d'albums pour enfants mettent donc en images des espaces. Ils les *imaginent*, au sens étymologique, à partir de filtres qui les séparent de l'espace réel. Il me semble exister cinq filtres fondamentaux qui, pour véritablement fonctionner comme des filtres, subiraient des variations diaphragmatiques en fonction du temps, des apprentissages, des expériences et de l'éducation.

Pour tout observateur, le premier filtre serait corporel et dépendant de la nature et du degré de développement des aptitudes physiques (auditives, tactiles, visuelles). Le deuxième serait psychologique et dépendrait de l'état d'esprit dans lequel se trouve le sujet qui perçoit l'espace. Le troisième serait socioprofessionnel et lié à l'environnement social dans lequel grandit, a grandi et/ou évolue l'auteur, spectateur et habitant, de l'espace-réel. Le quatrième serait culturel et lié à tout un bagage enrichi par de multiples expériences, par l'éducation scientifique et/ou religieuse et morale. Enfin, un cinquième filtre pourrait être esthétique. Mu par un système de valeurs et de références, il sélectionne l'agréable et le beau subjectivés. Comme tous les autres filtres, ce dernier serait soumis à la loi de variabilité en fonction des références, de la formation, de l'éducation et du développement intellectuel de l'observateur-auteur. L'ensemble de ces filtres fonctionnerait en interaction.

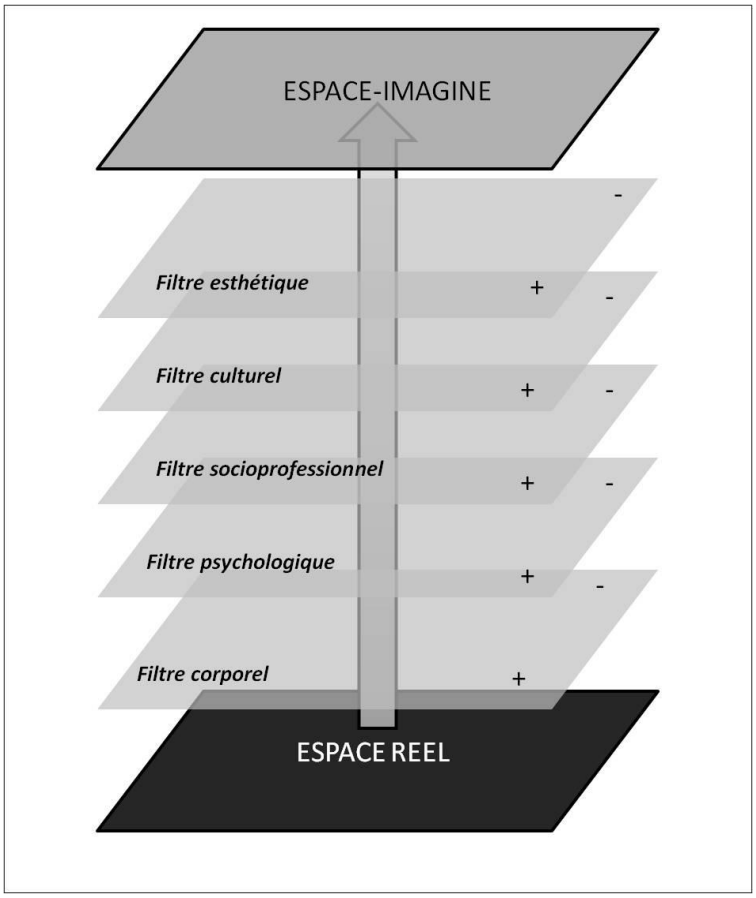
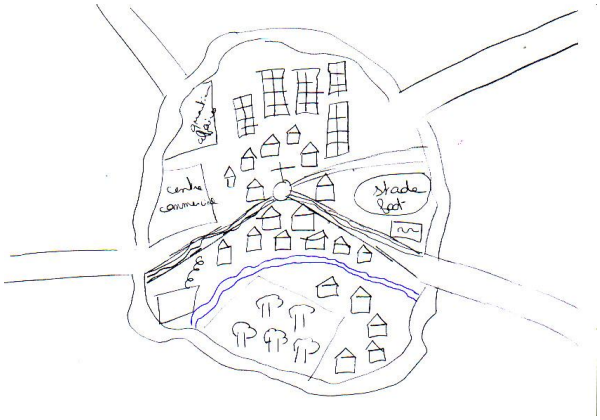


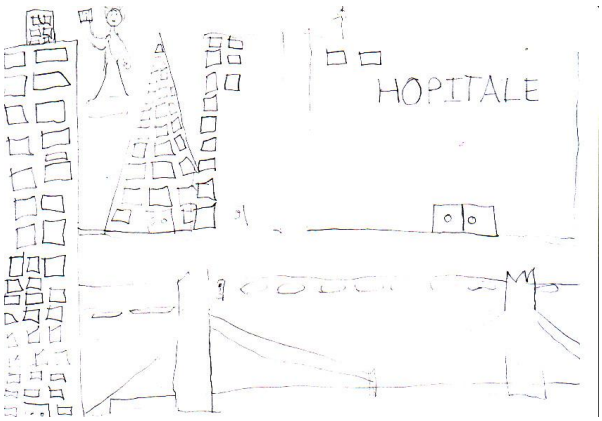
Figure 150 - Schéma de la formation de l'espace-imaginé

Je vais prendre quelques exemples pour étayer mes propos. J'ai demandé à plusieurs personnes, enfants et adultes, de me représenter sur une feuille ce qu'était une ville pour eux, puis lors d'un entretien, je leur ai demandé de commenter leur production. Dans les exemples qui suivent, j'ai essayé de donner tant que faire se peut des précisions concernant chacune des personnes interrogées afin de déterminer la qualité des filtres perceptifs.



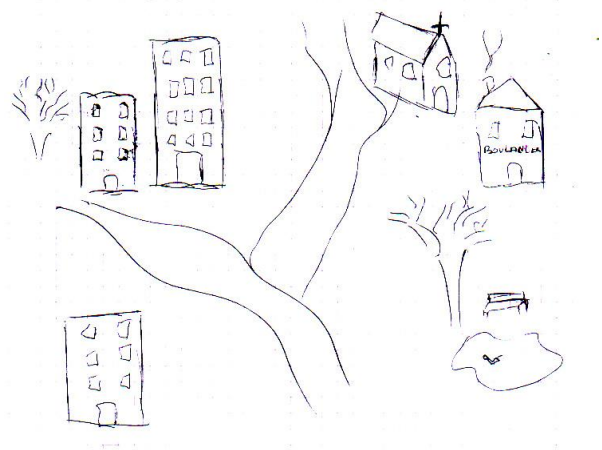
Simon (22 ans, étudiant de M1 en master MEEF, préparant le CRPE)

La ville vécue par Simon réunit tous les éléments qui serviraient à décrire une ville (densité, altérité, extension horizontale et verticale). Le plan radioconcentrique pointé sur le symbole de l'église renvoie à la fois à une familiarisation avec les cartes et avec les schémas usuels de la ville que l'on trouve dans tout bon manuel préparant au concours de professeur des écoles (*filtre socioprofessionnel*). La ville est également bâtie sur le modèle parisien (quartier des affaires excentré comme à La Défense, le boulevard périphérique). Simon y a ajouté son vécu personnel : le stade de foot (*filtre culturel*).



Gaëtan (11 ans, 6ème, collège de Tours)

La ville que représente Gaëtan est un patchwork de villes américaines. On y trouve juxtaposés des *topoi* glanés au hasard des séries suivies quotidiennement, sans doute, par Gaëtan (*filtre culturel*). On y remarque pêle-mêle : la statue de la Liberté, un gratte-ciel, le pont de Brooklyn ou le Golden Gate et la Transamerica Pyramid de San Francisco. L'hôpital, qui occupe un bon quart de l'image, est sans doute là en référence aux nombreuses séries américaines se déroulant dans le milieu hospitalier (*Grey's Anatomy*, *Urgences*, *Docteur House*…).



Maryvonne (47 ans, employée, Chambray)

Maryvonne habite dans une ville de la banlieue de Tours et travaille dans une entreprise rurale (*filtre sociprofessionnel*). Elle n'emprunte jamais les transports en commun et n'utilise son automobile que pour la navette quotidienne foyer/travail ce qui explique sans doute la maigre place du réseau de voirie. Maryvonne vit sa ville essentiellement à pied entre son foyer près d'habitats collectifs et le centre-bourg de Chambray où elle va faire quelques courses (*filtre corporel*). La place de l'église renvoie très probablement à son éducation religieuse, étant issue d'une famille catholique pratiquante (*filtre culturel*).

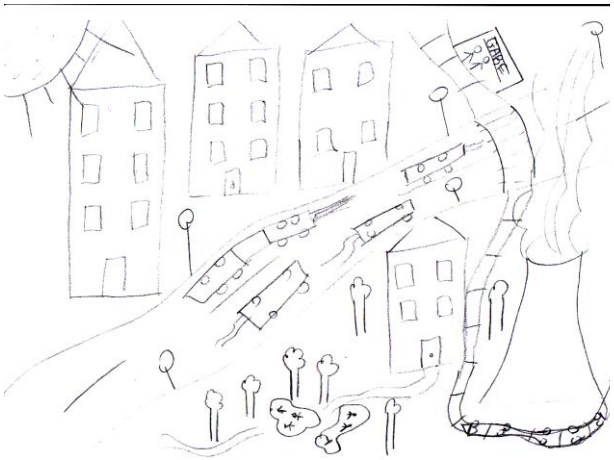
Lucie (9 ans, CM1, école de Fondettes, périphérie de Tours)

Pour Lucie, la ville se résume à l'environnement proche de son école : on observe un plan détaillé de toutes les classes. La ville de Lucie est le centre-bourg de Fondettes avec sa mairie, ses quelques magasins et ses maisons d'habitation avec cour fermée.

Le centre de l'image est occupé par le vaste parking et l'école Gérard-Philippe de Fondettes qui occupent réellement cette place. Lucie habite le centre-bourg de Fondettes (*filtre corporel*).

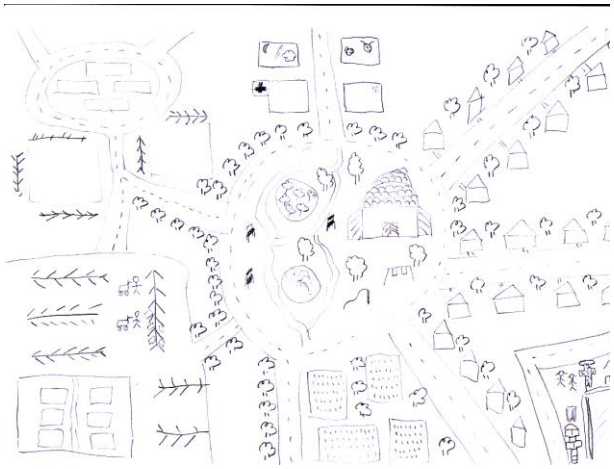
Arthur (9 ans, CM1, école de Fondettes)

Pour Arthur, la ville est structurée autour du centre commercial de Fondettes et sa galerie commerçante. On y retrouve satellisés une zone pavillonnaire (probablement habitée par Arthur et sa famille), l'école, la zone de parking, un jardin public, un cirque, une église et son mariage. Ces différents éléments topographiques font très probablement références à des moments de l'histoire récente d'Arthur (*filtre psychologique*).



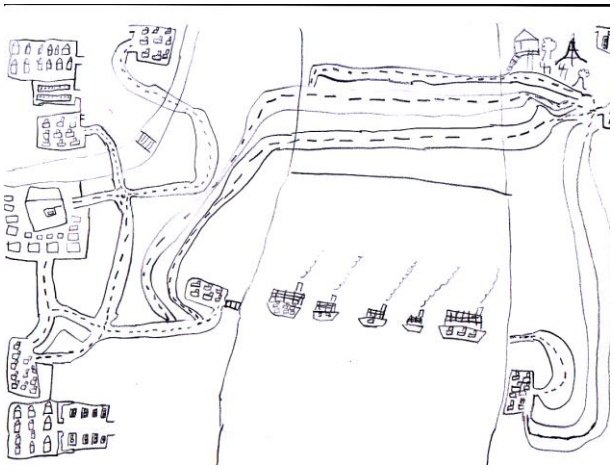
Jordane (20 ans, employé, Tours)

Jordane est un jeune adulte déjà plongé dans le monde du travail (*filtre socioprofessionnel*) qui vit et travaille en ville. Pour lui, la ville est un espace où le bâti est dense et élevé mais surtout où la circulation est importante (*filtre esthétique*) et multimodale (route, chemin, voie ferrée). La seule activité qui y est notoirement représentée est une industrie fumante aux allures de cheminée de centrale nucléaire (*filtre culturel*). Cette cheminée semble d'ailleurs faire écho au quart de soleil luisant, les deux éléments étant séparés par une route qui coupe la page en deux parties égales.



Virginie (35 ans, employée, Genillé)

Virginie habite la campagne mais travaille dans un espace péri-urbain (*filtre socioprofessionnel*). Elle vit en couple et élève avec son compagnon deux enfants qui vont à l'école primaire. La ville de Virginie reflète certains lieux vécus (*filtre psychologique*). Dans l'angle inférieur droit, on observe une école et dans le coin supérieur gauche ce qu'elle décrit comme une zone d'activités ressemblant à l'endroit où elle travaille. Ces deux lieux sont situés dans la périphérie d'une ville dont le centre est occupé par un espace vert et un « monument historique » (*sic*) (*filtre culturel*). La ville possède des lotissements pavillonnaires et collectifs. Une place prépondérante est laissée au centre commercial.



Noah (7 ans, CE1, école municipale de Genillé)

Noah est un petit garçon qui vit en milieu rural (*filtres corporel et culturel*) mais qui a déjà beaucoup voyagé dans plusieurs villes (on reconnaîtra sans doute, en haut à droite, la tour Eiffel). La ville de Noah est marquée par l'enchevêtrement des axes routiers (mode majeur de découverte de l'espace urbain pour lui) et la multiplicité des aires de parking (*filtre psychologique*). Il est à noter que le dessin de Noah a débuté en haut à gauche en se référant au modèle de construction d'un village croisé dans un jeu vidéo (*Le Village des Schtroumpfs*). Mais très vite des éléments nouveaux se sont ajoutés à ceux du jeu vidéo : les routes, les aires de parking, l'aire de jeu, le gigantesque plan d'eau qui partage la ville et qui est traversé par un trafic de bateaux ferry (*filtre esthétique*).

Dans toutes ces représentations, les personnes qui se sont prêtées à l'exercice ont eu le souci de faire un « beau dessin » : les éléments sont disposés sur la feuille en respectant un certain équilibre. Tout l'espace de la feuille est utilisé et rien n'est laissé au hasard. Pour certains, comme Simon ou Noah, le dessin fait référence à d'autres représentations de ville (*intericonicité*). C'est ici que nous pouvons juger de l'effet du filtre esthétique. Il existe pour chacun des sujets, du plus petit ou plus grand, une

sensibilité graphique, un sens de l'harmonie qui vient s'ajouter et/ou modifier la perception de la ville. Mais, comme j'ai pu le souligner à chaque fois que cela m'était possible, d'autres filtres (corporel, socioprofessionnel, psychologique, culturel) sont entrés en interaction dans la réalisation de cette image mentale de « leur » ou de « la » ville.

1.2. Quelles sont les propriétés de l'album qui peuvent permettre une représentation des espaces habités ?

Les auteurs d'albums pour enfants, comme les personnes qui ont répondu à ma petite expérience, perçoivent l'espace dans lequel ils vivent et le représentent en le mettant en images. Cependant le *medium* qu'ils utilisent pour exprimer l'espace est particulier. Car grâce à l'album, objet cognitif jouant avec l'image, le texte et le support, les auteurs ont un outil qui leur permet d'exprimer à la fois l'espace et leurs rapports à l'espace. L'album représente alors un *medium* qui rend compte des spatialités.

Le ***transfert***[422] peut donc se présenter comme un processus complexe car en plus d'être une *traduction*[423] par le texte, l'image et l'objet-livre de perceptions spatiales, il est également une sorte de message, une bouteille jetée à la mer que le lecteur aurait la possibilité de saisir, d'ouvrir pour entrer dans la communication qui lui est offerte. Les conditions de cette communication seront l'objet de la quatrième et dernière partie de cette étude.

L'album pour enfants possède des qualités qui rendent possible le *transfert*, c'est-à-dire le codage et le décodage des informations transportées. Je distinguerai ici principalement deux qualités : la qualité cognitive et la qualité ludique .

[422] Pris dans son acception étymologique, *tranférer* vient de *trans* (au-delà de)/*ferre* (porter), c'est-à-dire « porter au-delà ». Le *transfert* consisterait donc à « embarquer » dans l'objet-livre des informations spatiales, à les « coder » en langage iconotextuel. La forme nominale de *transferre* est *translatum* en latin, elle a donné translation en français mais également *translation* en anglais, qui a le sens de traduction.

[423] *Traduire* est le fait de conduire (*ducere*, en latin) au-delà ou à travers (*trans*-). La traduction appelle une *trans-formation*, un changement de la « forme » du message émis, un codage.

1.2.1. Qualité cognitive

Pour l'auteure américaine Virginia Lee Burton, c'est d'abord l'**image** servie par le **texte** et mise en espace sur la double-page qui constitue un support cognitif. C'est par l'album que les enfants peuvent avoir accès aux connaissances :

> Souvenez-vous que le gout commence avec les premières impressions. Souvenez-vous également que les enfants apprennent à lire en regardant, c'est-à-dire, en associant une image à un mot. Si l'image est bien dessinée et exécutée avec précision ils apprennent mieux qu'avec une définition littérale.[424]

Afin d'assurer sa fonction cognitive, l'album doit remplir trois conditions que Virginia Lee Burton a érigées en règles absolues :

> En premier lieu, on ne doit jamais écrire de manière puérile aux enfants. Ils sentent en un instant la condescendance des adultes et ils s'en détournent. De plus, leur perception est claire et aiguisée, peut-être bien plus que la notre. Le moindre détail les intéresse. […]
> En deuxième lieu, le texte et les images doivent être en parfaite corrélation et il est largement préférable de les avoir sur la même page ou sur des double-pages du livre. […]
> En troisième lieu, les enfants ont un appétit avide de connaissance. Ils aiment apprendre à condition que le sujet leur soit présenté d'une façon amusante. [425]

L'auteure Elzbieta fait en 2005 un constat assez similaire en accordant au livre pour enfants une fonction de « passation de connaissance » :

> Le livre pour enfants, tel que je le perçois depuis un certain temps, à défaut de pouvoir, sauf exception, être innovant sur le plan artistique, est un lieu de passation de connaissance, de transmission de patrimoine, entièrement référé.[426]

1.2.2. Qualité ludique

La « passation de connaissance » dont parle Elzbieta est ainsi facilitée dans l'album par le jeu que ce dernier implique entre le lecteur, le support, l'auteur et parfois le second lecteur, médiateur celui-là, qui accompagne l'enfant dans sa lecture. J'ai déjà eu l'occasion d'évoquer, dans la première partie de ce travail, le

[424] V. LEE BURTON, *op. cit.*, p. 232.
[425] V. LEE BURTON, *op. cit.*, p. 229.
[426] ELZBIETA, *op. cit.*, p. 69-70.

fonctionnement du jeu de la lecture pour Michel Picard[427] et Donald W. Winnicott[428], pour qui la mise en place d'un *espace potentiel* dans lequel un tissu de liens socio-affectifs et cognitifs facilite la « passation de connaissance[429] ».

Il me semble que lorsque Walter Benjamin parle de porosité de l'album il veut parler du formidable espace d'échanges qu'offre le *medium*. Le lecteur-enfant est plongé dans un univers de mots et d'images qui lui permet de produire ou de construire des images nouvelles, des images arrangées :

> Dans un tel monde tendu de couleurs, poreux, où à chaque pas tout va se déplacer, l'enfant est accueilli comme un partenaire de jeu. Drapé de toutes les couleurs qu'il saisit dans sa lecture et dans sa vision, il est là au beau milieu d'une mascarade et y participe.[430]

L'album, ce produit culturel géographique, est un espace multidimensionnel grâce auquel les auteurs *transfèrent* de la spatialité. En représentant, par le biais de l'iconotexte, de l'espace et les parcours des personnages diégétiques, l'album transmet de la spatialité. Cette dernière a été perçue par un auteur et parfois un illustrateur à travers une succession de filtres (j'en ai distingué clairement cinq).

Le « jeu », voire « l'espace de jeu », offert par l'album permet une sorte d'échange entre l'auteur et l'enfant-lecteur. Donald W. Winnicott parle « d'espace transitionnel culturel » dans lequel l'enfant reprend, modifie l'idéologie embarquée dans chaque jeu. Dans le cas présent des albums de mon corpus, je devrais plutôt parler de spatialité embarquée, d'*intentionnalité spatiale*, que l'enfant interprète d'une façon qui lui est propre. Car comme je le verrai dans la dernière partie, l'identification de l'enfant aux héros des albums n'est pas absolue. Elle est souvent mise à distance et c'est justement cette mise à distance qui permet de laisser libre cours à l'interprétation.

Le premier des espaces dans lequel les auteurs aiment à plonger leur héros est la maison. Ce n'est sans doute pas un hasard quand on sait que Bachelard en faisait le « premier lieu spatialisé » qui conduit la spatialisation de tous les autres.

---

[427] M.PICARD. *La Lecture comme jeu*. Paris : Éd. de Minuit, 1986 [328p.]
[428] D.W.WINNICOTT. *Jeu et réalité, l'espace potentiel*. Paris : Gallimard, 1975 [218p.]
[429] M. PICARD. *La Lecture comme jeu*. Paris : editions de Minuit, 1986, p. 294-295.
[430] W. BENJAMIN, *op. cit.*, p. 66.

2. Là où tout commence : l'espace domestique

> Tout espace vraiment habité porte l'essence de la notion de maison.
> Gaston Bachelard, *La Poétique de l'espace*, 1955, p. 24

Comme le faisait remarquer Jean-François Staszak dans un article déjà ancien : « la géographie ne s'est guère intéressée à l'espace domestique. La rareté des travaux dédiés à la vie privée et à l'espace domestique contraste avec l'abondance de la littérature consacrée à la vie sociale et à l'espace public. Pourtant, les sciences sociales et particulièrement la géographie peuvent-elles ignorer le lieu où nous passons tant de temps, auquel nous consacrons un tel investissement affectif et financier, dans lequel se déroulent les événements parmi les plus essentiels de notre vie, où nous sommes vraiment nous-mêmes ?[431]». À travers ces lignes, Staszak rendait légitime l'étude d'un espace intime pour « décrire une société et comprendre comment elle se reproduit ».

Selon une étude menée par le psychanalyste Alberto Eiguer[432], la maison révèlerait notre être le plus profond et notamment un *modus habitandi* personnalisé que nous porterions en nous et qui nous permettrait d'emménager dans des lieux nouveaux, ce qu'Alberto Eiguer propose de nommer « l'habitat intérieur » et que je pourrais traduire en « habiter intérieur ». C'est cet *habiter intérieur* qui permettrait de surmonter le déchirement du déménagement ou de la perte du domicile.

Cet *habiter intérieur* est une construction sociale, dans la mesure où il se construit dans la relation qu'on a avec les membres de la famille en premier lieu ; et historique, dans la mesure où il se construit dans la durée. Il a à voir avec le concept bourdeusien de *capital* et que je pourrais associer à l'idée d'un *capital spatial*, idée que je développerai ultérieurement (*cf*. partie IV).

La maison, comme l'évoquait déjà en 1955 Bachelard, est le premier monde de l'être humain :

> La maison, dans la vie de l'homme, évince des contingences, elle multiplie ses conseils de continuité. Sans elle, l'homme serait un être dispersé. Elle

[431] J.-F. STASZAK. « L'Espace domestique : pour une géographie de l'intérieur » dans *Annales de Géographie*.2001, t. 110, n°620, pp. 339-363.
[432] A. EIGUER. « L'Inconscient de la maison et la famille », *Cahiers critiques de thérapie familiale et de pratiques de réseaux*. 2006/2 n°37, pp.24-25.

> maintient l'homme à travers les orages du ciel et les orages de la vie. Elle est corps et âme. Elle est le premier monde de l'être humain. Avant d'être « jeté au monde » comme le professent les métaphysiques rapides, l'homme est déposé dans le berceau de la maison. Et toujours en nos rêveries, la maison est un grand berceau.[433]

Soixante-sept albums, soit 21% du corpus, décrivent l'espace domestique. Dans 67% des cas, l'action se déroule entièrement dans la maison. Huit albums, parmi ceux qui traitent de l'espace domestique, évoquent le déménagement et l'emménagement. La maison apparaît donc comme un espace important, un *lieu* dans le périple chronologique et spatial d'un personnage, comme un début de l'aventure de la vie des enfants. On leur donne ainsi à voir un espace qui leur est proche, voire le plus proche, pour de toute évidence construire plus facilement du sens autour de la notion d'habiter. Quand je dis « on », je veux parler des auteurs, des illustrateurs mais également des éditeurs.

Dans ce deuxième chapitre, je montrerai donc ce que représente la maison pour les auteurs : tout d'abord le refuge idéal, ensuite un idéal-type de manière plus générale, l'idéal-type de la « machine à habiter » comme a pu la définir Le Corbusier[434]. Enfin, je montrerai que cet idéal-type construit un « habiter intérieur » et qui permet à tout enfant d'investir tout nouvel espace, ce que je nommerai le « syndrome de l'escargot ».

2.1. Hutte, maisonnette, tanières et autres refuges

À l'image de la maison symbolisée sur la couverture de *Lundi*, album d'Anne Herbauts, existerait-il une seule représentation stéréotypée de la maison : un carré pour s'y réfugier, un toit pentu pour se protéger des intempéries et une cheminée pour s'y réchauffer ? Je voudrais montrer, au contraire, que cette image a pu changer dans le temps même si l'on retrouve les trois fonctions fondamentales auxquelles je viens de faire allusion.

Figure 151 – A. Herbauts, *Lundi* (2004), couverture

[433] G. BACHELARD, *op. cit*., p. 26.
[434] LE CORBUSIER. *Urbanisme*. Paris : Flammarion (coll. Champs), 1994 (1ère éd. 1925), p. 219.

2.1.1. Avant 1950, le "terrier"

Le *medium* album ne semble pas s'être intéressé, dans ses premières années, à l'espace domestique. On trouve bien quelques vues intérieures de la maison déjà dans *l'Histoire de Babar, le petit éléphant*[435] de Jean de Brunhoff en 1931. Cependant il s'agit essentiellement d'une seule pièce : un salon de famille bourgeoise[436], véritable espace public de l'espace privé.

Si l'espace intime, les relations que les occupants entretiennent avec leur intérieur et le *modus habitandi* ne sont que très rarement figurés, en revanche, la maison, vue de l'extérieur, est très présente. Il s'agit de la maison des Trois Ours dans *Boucle d'Or et les Trois Ours*[437] ou de celle de *Trois petits cochons*[438], pour prendre quelques exemples dans la collection des albums du Père Castor. Dans toutes ces histoires, il s'agit de chaumières, de maisonnettes, de cabanes voire de huttes primitives. Les protagonistes de ces histoires sont des animaux et la maison renvoie davantage à l'image du terrier que l'on trouve déjà maintes fois représenté au début du XX^{e} siècle dans l'œuvre de Béatrix Potter[439] par exemple, ou plus tardivement dans le travail de Ruth Krauss, *Par une journée d'hiver*[440]. La maison prend alors la forme d'un terrier, anthropisé réunissant toutes les caractéristiques fondamentales du terrier à la fois lieu d'enfermement et de protection.

Figure 152 – R. Celli, G. Müller, *Boucle d'Or et les Trois Ours* (1956), p.7

La maison a souvent un toit pentu et épais, des murs larges et peu ouverts. Une cheminée, souvent fumante, s'échappe de la maison soulignant que le « terrier » humain est un lieu chaleureux où se prépare la nourriture qui permet la survie de ses occupants. Lors d'une conférence tenue à Tours en mars 2010, Cécile Boulaire[441]

[435] J. de BRUNHFF. *Histoire de Babar, le petit éléphant*. Paris : 1931 [48p.].
[436] J. de BRUNHOFF, *op. cit*., p. 23
[437] R. CELLI, G. MÜLLER. *Boucle d'or et les trois ours*. Paris : Flammarion, (coll. Album du Père Castor), 1956.
[438] P. FRANCOIS, G. MÜLLER. *Les Trois petits cochons*. Paris : Flammarion, (coll. Album du Père Castor), 1949.
[439] B. POTTER. *The Tale of Peter Rabbit*. London : F. Wane, 1903 [59p.].
[440] R. KRAUSS, M. SIMONT. *Par une journée d'hiver*. Paris : Kaléidoscope, 1991 – traduction de : *The Happy Day*, New York : Harper, 1949 [30p.].
[441] C. BOULAIRE. « Visions de l'architecture dans l'album pour enfants » conférence donné à La Laverie (Tours) le 31 mars 2010 : http://album50.hypotheses.org/189#more-189

rappelait l'importance de la fenêtre dans les albums que je viens de citer. Elle matérialise la tension qui existe entre l'intérieur de la maison, protégé, confortable, sécurisé et l'extérieur où commencent l'inconnu et l'aventure.

Avant les années 1970 donc, les géographes, comme le fait remarquer Jean-François Staszak[442], ne s'intéressent que très peu au concept d'espace et encore moins à celui d'espace domestique. Que ce soit Jean Brunhes[443] en 1910 ou Albert Demangeon[444] en 1937, les géographes ne s'intéressent alors qu'à l'extérieur de la maison :

> La forme de la maison intéresse le géographe, non point tant par ses détails que par son ensemble, ou si l'on veut, plus exactement, dans la mesure réelle où les matériaux de construction entraînent une certaine forme et où l'adaptation aux conditions géographiques se révèle par des dispositions constructives.[445]

2.1.2. Les années 50 : "lieu naturel de la fonction d'habiter"

Au début des années 50, les philosophes, les psychologues commencent à s'intéresser à la maison et aux représentations que s'en font les enfants. Françoise Minkowska[446], Sylvia Markham[447] qui ont étudié les productions graphiques enfantines, aboutissent à la conclusion que les dessins révèlent « un état d'âme ». La maison est l'image de l'intime, le « lieu naturel de la fonction d'habiter ». En entrant dans l'intimité de la maison, les auteurs d'album pour enfant vont pouvoir montrer l'intimité de leurs personnages, tout autant que la leur d'une certaine manière. Dans les études qui sont menées, les dessins d'enfants donnent tous l'image de la maison individuelle comme idéal de l'espace domestique. Pourtant, au moment où le logement collectif se développe, où les tours et les barres sortent de terre dans les périphéries urbaines, les illustrateurs commencent à représenter des personnages évoluant dans l'appartement. Ainsi en est-il, en 1969, dans *Nicole au quinzième étage*[448] d'Andrée

---

[442] J.-F.STASZAK, 2001 : 342.
[443] J.BRUNHES. *Géographie humaine. Essai de classification positive. Principes et exemples*. Paris : Alcan, 1910, 3 vol. [844p.].
[444] A.DEMANGEON, A.WEILER. *Les Maisons des hommes de la hutte au gratte-ciel*. Paris : Bourrelier, 1937 [127p.].
[445] J.BRUNHES, 1910 : 101.
[446] F.MINKOWSKA, Guide-catalogue de l'exposition « De Van Gogh et Seurat aux dessins d'enfants. À la recherche du monde des formes », Exposition au musée pédagogique du 20 avril au 14 mai 1949.
[447] S.MARHAM. "An item analysis of children's drawings of a house" in *Journal of Clinical Psychology*, n°10, 1954, pp.185-187.
[448] A.CLAIR, B.DESPRES. *Nicole au quinzième étage*. Paris : La Farandole, 1969 [16p.].

Clair et Bernadette Després où nous trouvons une vue cavalière de l'appartement dans lequel Nicole vient d'emménager. Situé au quinzième étage, le Type 4 des parents de Nicole est caractéristique des logements collectifs de la reconstruction et du boum du logement : construire à l'économie et rapidement. Sur quoi s'arrête l'album de Clair et Després ? L'appartement-type. Ce dernier est un espace autonome, dédié à la cellule familiale. Les pièces dites de « longs séjours » (chambres, salle de séjour cuisine), donnant toutes sur l'espace public par des fenêtres, s'organisent autour de pièces dites de « courts séjours », aveugles (salle de bain, toilettes, buanderie). On retrouve dans cette distinction et dans l'agencement des pièces les principes qui ont conduit à la réalisation du logement idéal de la Reconstruction, imaginé par Auguste Perret en 1946 pour le chantier du Havre[449]. L'appartement répond aux exigences du moment : confort (ensoleillement, chambres des enfants et des parents séparés), modernité (cuisine équipée, sanitaires) et flexibilité (cloisons fines permettant un réaménagement et une appropriation par l'occupant). L'immeuble, quant à lui, est situé au pied des principaux réseaux de transport (route, voie ferrée). Sa conception apporte des solutions économiques du fait de la standardisation des logements empilés sur plusieurs étages. Cependant l'album de Clair et Després, assez enthousiaste à propos de cette nouvelle façon d'habiter, pourrait passer pour une exception.

Figure 153 – B. Després, C. André, *Nicole au Quinzième étage* (1969), p.5.

Prenons pour exemple la maison des trois ours dans *Boucle d'Or et les Trois Ours*[450] de Rose Celli, illustré par Gerda en 1956. Située au cœur de la forêt, à proximité d'un point d'eau, la maison est faite de pierres, de bois et de chaume. Les quelques petites fenêtres qui percent les murs protègent des intrusions extérieures dans l'espace intime et constituent des ouvertures timides sur l'extérieur. Cette maison-là tient à la fois de la maison-nid, potentiellement ouverte aux aléas du monde extérieur, que de la maison-terrier, essentiellement lieu d'enfermement. En effet, elle correspond en tout point à la description que Bachelard fait des chaumières de Van Gogh :

[449] G. JACONO. « Ré-habiter Le Havre reconstruit » dans B. Collignon et J.-F. Staszak (dir.), *Espaces domestiques. Construire, habiter, représenter*. Paris : Bréal, 2004, pp. 109-124.
[450] R. CELLI, G. MÜLLER, *op. cit.*, p. 5-6.

> Une paille épaisse, grossièrement tressée souligne la volonté d'abriter en débordant les murs. De toutes les vertus d'abri, le toit est ici le témoin dominant. Sous la couverture du toit les murs sont de la terre maçonnée. Les ouvertures sont basses. La chaumière est posée sur la terre comme un nid sur le champ.[451]

Les maisons-nids des premiers albums pour enfants ont souvent été construites par les personnages de l'histoire. Elles paraissent toujours un peu hors du temps, suggérant ainsi une certaine intemporalité. Le nid, pour l'oiseau, rappelait Bachelard, « *est une maison de vie : il continue de couver l'oiseau qui sort de l'œuf*[452] ». Il est le lieu où l'on revient. On s'y nourrit, s'y réchauffe, s'y repose. On vient y retrouver ses racines et s'y régénérer.

2.1.3. Le tournant des années 70 : "maison-nid et lieu de sociabilité"

En 1972, la famille Barbapapa[453], chassée de son pavillon de banlieue, se voit un temps relogée dans une cité « moderne » de logements collectifs (p. 14-15), la Résidence des Jardins suspendus. De l'équipement des appartements, rien ne nous est dit. En revanche, l'illustrateur s'attache à nous montrer des immeubles identiques sans ornementations, sans espaces verts. Par les fenêtres, on devine des appartements tristes où règne la monotonie. La télévision, omniprésente, semble avoir remplacé la fenêtre dans son rôle de « lucarne » vers le monde extérieur. Il faudra attendre les années 1990 pour voir les auteurs d'albums iconotextuels accorder des bienfaits au logement collectif. Que ce soit dans la bien nommée *Maison du Pontour*[454] de Pirkko Vainio ou dans *Frigo Vide*[455] de Gaëtan Dorémus, la tour devient le lieu de sociabilité par excellence : elle permet de construire des ponts entre les individus et de faire se mélanger des familles de tous horizons.

Cependant, les représentations « archétypales » que j'ai décrites plus haut restent bien vivantes à l'image de *La maison de Caroline*[456] que Pierre Probst publie

[451] G. BACHELARD, *op. cit*., p. 98-99.
[452] En 1933, Paul Faucher, Guite Deffontaines et Chem avaient publié un album-jeu qui offrait une comparaison entre les différentes habitations des animaux suggérant un parallèle avec la maison de l'humain qui rassemble les mêmes premières caractéristiques : Paul Faucher, Guite Deffontaines, Chem, *Chacun sa maison*, Paris : Flammarion, (coll. Album du Père Castor), 1933 [20p.].
[453] A. TISON et T. TAYLOR. *La Maison de Barbapapa*. Paris : Les Livres du Dragon d'Or, 1972 [36 p.].
[454] P. VAINIO. *La Maison du Pontour*. Paris : Nord-Sud, 1997 [32 p.].
[455] G. DOREMUS. *Frigo Vide*. Paris : Seuil Jeunesse, 2009 [36 p.].
[456] P. PROBST. *La Maison de Caroline*. Paris : Hachette, 1956. Ce titre devient, en 1985, *Caroline et sa maison*.

en 1956. Si Caroline ne construit pas sa maison, elle et ses amis « s'approprient » une vieille bâtisse achetée à la campagne. En effet, les héros commencent tout d'abord par consolider le toit (p. 7-8), protection première de la maison, puis c'est au tour de la cheminée d'être remise en état (p. 9-11). Les fonctions de base de la « maison-nid » sont alors restaurées. La phase d'appropriation, à proprement parler, peut alors commencer. De la page 12 à 20, Caroline et ses amis décorent, peignent, posent du papier et installent les meubles. Pour achever le processus, on voit tous les protagonistes planter des pieux autour de la maison afin d'en limiter le territoire (p. 21-22).

Figure 154 – P. Probst, *Caroline et sa maison* (1985), p.7-8

Se protéger, s'approprier, territorialiser, Caroline et ses amis arrangent et aménagent leur espace propre pour pouvoir y vivre, c'est-à-dire s'y restaurer, s'y détendre et s'y reposer (p. 23-26). L'appropriation de la maison-nid par Caroline est ainsi la forme la plus « simple » d'habiter si l'on se reporte à ce que dit Bachelard du nid :

> Le nid comme toute image de repos, de tranquillité, s'associe immédiatement à l'image de la maison simple.[457]

Mais alors, cette perception de l'espace domestique que l'on trouve dans toute la littérature pour enfants antérieure aux années 1970 et que l'on continue à rencontrer dans les années 1980 est-elle archétypale ou plus simplement archaïsante ? Les transformations de la société dans les années 1970-1980 et l'ouverture aux sciences socio-psychologiques bouleversent-elles la perception de l'espace domestique dans les albums pour enfants ?

2.2. Archétype, stéréotype ou prototype ?

À certains égards, le lecteur-adulte pourrait penser que les albums pour enfants véhiculent un nombre de clichés, d'archaïsmes dépassés. Je propose, pour ma part, d'y voir objectivement des formes archétypales, stéréotypales voire protoypales. Pourquoi jouer sur les mots ? Le cliché et l'archaïsme renvoient à une vision péjorative de

[457] G. BACHELARD, *op. cit.*, p. 98.

l'objet-album et tendraient à faire croire que les perceptions des illustrateurs, voire des éditeurs, sont elles-mêmes vieillottes. Je pense que les choses sont plus complexes et que les représentations, en tant qu'actes voulus et pensés émanant de perceptions, sont soit calquées sur un modèle représentatif d'un espace donné (archétype), soit un modèle général représentatif d'un espace donné pour une société donnée (stéréotype), soit enfin un modèle original d'un espace donné destiné à être généralisé (prototype).

2.2.1. La perception archétypale

Lorsqu'Anne Herbauts[458], dans *Lundi,* représente la maison de son personnage principal éponyme, elle utilise les caractéristiques archétypales de l'espace domestique : deux murs, un sol, un toit et une cheminée. Pendant les premières pages de l'album, c'est à l'intérieur de cette forme simplifiée, découpée sur la couverture, que l'on découvre la vie de Lundi. L'intérieur de cette forme change en fonction de ce que vit le personnage et peut être tout à la fois chambre, cuisine ou salon. Lorsque la maison est vue de l'extérieur, une fenêtre et une porte y sont ajoutées. La maison de Lundi s'oppose stylistiquement aux pastels qui figurent les aléas du monde extérieur. La forme de la maison est un espace blanc dans la double-page, limité par une ligne claire, un espace que Lundi habite : il y vit et les éléments qui lui permettent d'y vivre y sont dessinés quand le besoin du récit s'en fait sentir. Quand l'ensemble de la double-page voit ses couleurs, ses paysages changer en fonction des saisons, l'espace de la maison reste en dehors du temps, faisant écho à une perception bachelardienne de la maison :

> La maison est un corps d'images qui donnent à l'homme des raisons ou des illusions de stabilité. Sans cesse on réimagine sa réalité : distinguer toutes ces images serait dire l'âme de la maison ; ce serait développer une véritable psychologie de la maison.[459]

2.2.2. La perception stéréotypale

Certains albums, souvent d'origine étrangère et parus récemment en France, ont pour objectif de montrer les *modi vivandi* et *habitandi* d'autres sociétés. Il ne s'agit

[458] A. HERBAUTS. *Lundi*. Paris : Casterman-Les albums Duculot, 2004 [38p.].
[459] G. BACHELARD, *op. cit*., p. 34.

plus alors de s'appuyer sur un archétype d'habitat mais de généraliser un stéréotype qui vaudrait pour l'ensemble de la société considérée. Ainsi en est-il pour l'album *Ma maison en Corée* de Kwon Yoon-duck paru originalement en Corée en 1995[460] et publié en 2008[461] par les éditions du Sorbier. Il est question dans cet album d'un changement de domicile annoncé par une carte (pp. 3-4) : Man-hee et sa famille doivent quitter un petit appartement pour aller vivre dans une autre ville, dans la maison des grands-parents. On retrouve ici l'idée de la fuite du logement collectif pour retrouver la maison individuelle, portion d'espace rural dans la ville. Il s'agit d'ailleurs d'un pavillon moderne à deux étages avec toit terrasse. L'enfant fait visiter au lecteur sa nouvelle maison. Le parcours proposé est révélateur des valeurs accordées à l'espace domestique en Corée et intéresse de ce fait le géographe. Le format *à l'italienne* des images sur double-page permet de donner à la visite une dimension panoramique facilitant un ***transfert*** de spatialité du narrateur vers le lecteur.

Figure 155 – K. Yoon-Duck*, Ma maison en Corée* (2008), p. 33-34.

La visite de la nouvelle maison de Man-hee commence par la vue depuis la rue (p. 5-6). La maison est ceinte de murs assez hauts coiffés de barbelés. Des fleurs multicolores, grimpantes et rasantes, tentent de faire écran et d'égayer une demeure qui pourrait faire penser, pour des lecteurs occidentaux, à un bunker. L'espace domestique coréen contemporain semble être un lieu hautement protégé de la rue. À la double-page suivante, nous pénétrons dans la chambre des grands-parents, sorte de sanctuaire dédié à l'histoire de la famille, aux ancêtres et aux traditions. On y trouve de vieilles photographies, des meubles laqués, des porcelaines. Puis de la page 9 à 16, l'enfant nous fait traverser la cuisine et les multiples réserves alimentaires de la maison : le cellier pour les fruits, les céréales et les alcools ; la terrasse du cellier pour les jarres dans lesquelles sont stockées le soja, le sel, les poissons séchés ; la cour où se tient le four à bois. Lorsque Man-hee nous fait entrer dans la maison, c'est pour y découvrir sa chambre (p. 21-22), la salle de bain (p. 23-24) ou le bureau de son papa (p. 29-30). La présence de cadres très larges offrant des accès modulables sur les

[460] K. YOON-DUCK. *Ma maison en Corée*. Paris : Le Sorbier, 2008 [34p.].
[461] K. YOON-DUCK. *Man-hee's house*. Séoul : Gilbut Children's Book Publishers, 1995 [34p.].

pièces voisines laisse penser que l'espace intérieur est très ouvert. Le plan de la maison (p. 33-34) montre pourtant un espace intérieur compartimenté dans lequel les portes sont cependant toujours ouvertes. La modularité semble être une caractéristique de cet habitat. Man-hee ne dit-il pas, page 21 : « *À droite quand on entre, c'est ma chambre. Même si elle est très grande, quand j'invite tous mes amis, on joue jusque sur le palier.* » Le lecteur peut également être frappé par l'importance prise par le jardin et les espaces extérieurs dans la présentation de la maison : le jardin et la terrasse recouvrent à peu près les deux-tiers de l'espace domestique (sept double-pages sur les dix-sept que compte l'album). Il s'agit d'espaces extérieurs très fleuris, pleinement habités, puisqu'on y joue, on y travaille, y entrepose et y transforme des aliments.

En tant que stéréotype, *Ma maison en Corée* rend compte d'une perception intéressante de l'espace domestique, à la fois généralisatrice et originale pour l'œil du lecteur occidental. Cet album participe également de l'*enchantement* que nous avons décrit précédemment et qui peut être celui d'un lecteur potentiel. À travers cet exemple, il ressort que la spatialité domestique coréenne chercherait dans son habitat à la fois une triple fonction protectrice (importance de l'enceinte), identitaire (accroche profonde aux ancêtres) et nourricière (importance des espaces de stockage et de préparation). La relation importante avec des extérieurs intimes, la modularité des espaces intérieurs sont d'autres caractéristiques qu'il conviendrait d'ajouter pour définir ce type de spatialité.

Le discours tenu à la fois par l'auteur mais également par les éditeurs français qui ont souhaité traduire cet ouvrage et le proposer à un jeune lectorat français a quelque chose qui tient du discours idéologique. En effet, à un moment où la demande de réintégrer les centres-villes n'a jamais été forte dans la population, cet album, comme tant d'autres, propose la vision idéale du pavillon de banlieu ou périurbain, accessible à certaines conditions de revenu. Une sorte de tension apparaît alors entre une société rêvée et la société réelle.

2.2.3. La perception prototypale

Stéréotypale, archétypale, la perception de l'espace domestique dans les albums pour enfants peut également être prototypale. En effet, que dire de la maison de Barbapapa[462] qui nous est présentée par Annette Tison et Talus Taylor en 1972 ? Certes le prototype de la maison qui apparaît aux pages 19-20 participe de l'image de la maison-nid définie par Bachelard ou plus exactement de la maison-cocon ou *chrysalide* :

> À lui seul le mot chrysalide est une touche qui ne trompe pas. Deux rêves s'y conjoignent qui disent le repos de l'être et son essor, la cristallisation du soir et les ailes qui s'ouvrent au jour.[463]

Chaque pièce alvéolaire de la maison des Barbapapa a été conçue à l'image de son occupant. Elle a même, comme on le voit à la page 20, été façonnée à la forme de ce dernier : « *Ils recouvrent Barbapapa de plastique. Quand le plastique est sec, la maison est finie.* » Cette maison-cocon reprend le prototype de la maison-bulles imaginée par l'architecture alternative née en 1955 avec Antti Lovag. L'album tout entier d'ailleurs s'inscrit dans ce mouvement qui avait pour but de contrebalancer le conformisme de la construction immobilière de la Reconstruction, tributaire de règles administratives rigides. La maison des Barbapapa semble directement s'inspirer du motel vosgien « L'Eau Vive »[464] bâti par Pascal Haüsermann en 1967. La « maison-bulles », aux formes organiques et sculpturales en béton projeté, est basée sur la modularité et la libre expression de l'individu. C'est à une autre façon d'habiter que réfléchissait Haüsermann, en réaction au Corbusier, à Perret et autres mouvements hérités du *Bauhaus* :

> L'habitant aura un autre statut. Libre, actif et responsable, son logement sera le reflet de son nouveau mode de vie et non la soumission aux contraintes et aux réglementations imposées par l'administration. La nouvelle « société de l'Esprit » sera basée sur l'échange. La machine aidant l'homme dans ses activités physiques, […] [celui-ci] se tournera vers des occupations

[462] A. TISON, T. TAILOR. *La Maison de Barbapapa*. Paris : Les livres du Dragon d'or, 1972 [36p.].
[463] G. BACHELARD, *op. cit.*, p. 71.
[464] Le motel, situé à Raon-l'Étape dans le département des Vosges sur une île de la rivière La Plaine, est devenu depuis 2006 un musée. Le projet a été lancé en 1966 et terminé en 1967. Il se compose d'un bâtiment principal et de neuf bulles.

> intellectuelles […] de plus en plus orientées vers les loisirs et la liberté intérieure.[465]

En tant que prototype d'un habiter autre, l'album d'Annette Tison et Talus Taylor prend des allures de *médiateur* d'un « enchantement prototypal ». C'est finalement à cette spatialité *médiée* que le géographe doit s'intéresser. Arché-, stéréo- ou prototypaux, les albums pour enfants sont des objets culturels qui produisent donc bien de l'habiter. Les tensions qui peuvent exister entre stéréotypes et prototypes sont révélatrices des enjeux idéologiques et des choix de sociétés propres aux auteurs et/ou aux éditeurs.

2.3. La maison, première « machine à habiter » l'espace.

J'aimerais ici m'arrêter sur deux albums qui, d'une manière sans doute plus manifeste, témoignent du fonctionnement de la maison comme « machine à territorialiser ». Je veux parler de *Devine qui fait quoi*[466] de Gerda Müller et de *Mon Voyage dans la maison* de Florie Saint-Val et que j'ai précédemment eu l'occasion de présenter (*cf.* Partie II).

2.3.1. Devine qui fait quoi *: emboîtement de coquilles et élasticité des limites*

Le premier de ces albums est le travail de Gerda Müller. Dans cet album sans texte, le héros, un petit garçon que l'on entrevoit endormi sous ses couvertures sur l'illustration de la page de titre, se réveille, joue avec une caisse en bois qu'il entreprend de transformer en bateau. S'apercevant alors qu'il lui manque un mât, il part affronter la neige qui a recouvert la campagne environnante. C'est de l'autre côté d'une rivière qu'il va trouver une branche lui permettant de compléter son jouet dès son retour dans la chambre. Le récit est à lire non pas page par page mais par doubles pages, ce qui permet de proposer au lecteur une série de vues panoramiques séquentielles des lieux traversés par l'enfant. Le lecteur est invité à suivre le personnage depuis son espace intime (son lit à la page de titre), en passant par sa chambre, sa maison, la cour de sa maison (matérialisée par une clôture de fils

[465] H. HOFFERT. « Haüsermann – Habiter aujourd'hui et demain » sur le site *Urbamedia*, 26 mai 2011[consulté le 30 mars 2012] : http://www.urbamedia.com/su1-hausermann-habiter-aujourd%E2%80%99hui-et-demain
[466] G. MÜLLER. *Devine qui fait quoi. Une promenade invisible*. L'Ecole des Loisirs, 1999.

barbelés), les abords immédiats de la maison (enclos, remise), l'au-delà des confins connus matérialisés par le cours d'eau que l'enfant brave en fabriquant un pont de fortune.

La spatialité proposée par Gerda Müller pourrait être qualifiée de *psychologique* au sens où l'entend Abraham Moles dans ses travaux menés sur la *proxémique*[467]. En effet, on peut y voir les différentes « coquilles » que l'homme se construit autour de lui. Ainsi, le parcours du petit garçon peut-il se lire comme l'expression de ce que Moles nomme « l'élasticité des limites » dans un champ de libertés que l'être humain entretient avec l'espace topologique. Gerda Müller nous montre, pour commencer, l'enfant dans son lit (p. 2), sous ses couvertures, avec son nounours (objet de transferts affectifs). Cette première *coquille* correspond à ce qu'Edward T. Hall[468] appelle la « sphère intime » du garçon. À la page 3, nous découvrons l'ensemble de la chambre de l'enfant composée d'objets personnalisés : le dessin que l'enfant a réalisé et qui orne son lit, sa chaise, sa table de travail, la fenêtre de sa chambre aux rideaux à pois clairement distincts de ceux de la cuisine (unis et impersonnels). Nous entrons alors dans la « sphère personnelle » de l'enfant, ce qu'Irwin Altman[469] nomme aussi le « territoire primaire » : espace cloisonné, personnalisé où toute intrusion peut être vécue comme une violation. La salle de bain, en retrait et dans l'ombre, est un autre espace personnel partagé, très probablement, avec le petit frère du garçon tout comme doit l'être la chambre : deux gants pendent près du lavabo, on découvrira pendu également sur le porte-manteau dans l'entrée un anorak plus petit au-dessus de petites bottes vertes.

[467] La proxémique se propose d'analyser les rapports culturels qui existent entre l'homme et l'espace. Nous devons le terme à l'anthropologue américain Edward T. Hall dans « A System for the Notation of Proxemic Behavior » dans *American Anthropologist*, vol. 68, n°5, octobre 1963, pp. 1003-1026.

[468] E.T. HALL. *La Dimension cachée*. Paris : éditions du Seuil, 1978 [traduction *The Hidden Dimension*, 1977]. Pour E.T. Hall, l'espace privé de chaque individu peut être décomposé en trois sphères : la sphère intime (de 15 à 45 cm de la peau), la sphère personnelle (de 45cm à 1,2m) et la sphère sociale (de 1,2 à 3,6m). Au-delà, il s'agit de la sphère publique. Pour lui, la sphère personnelle est le premier espace géographique.

[469] I. ALTMAN. *Environment and Social Behaviour : Privacy, Personal Space, Territory and Crowding*, Monterey : Brooks & Cole, 1975. Dans sa théorie de la pénétration sociale, Altman évoque l'image de la « pelure d'oignon » pour parler des différents territoires de l'individu.

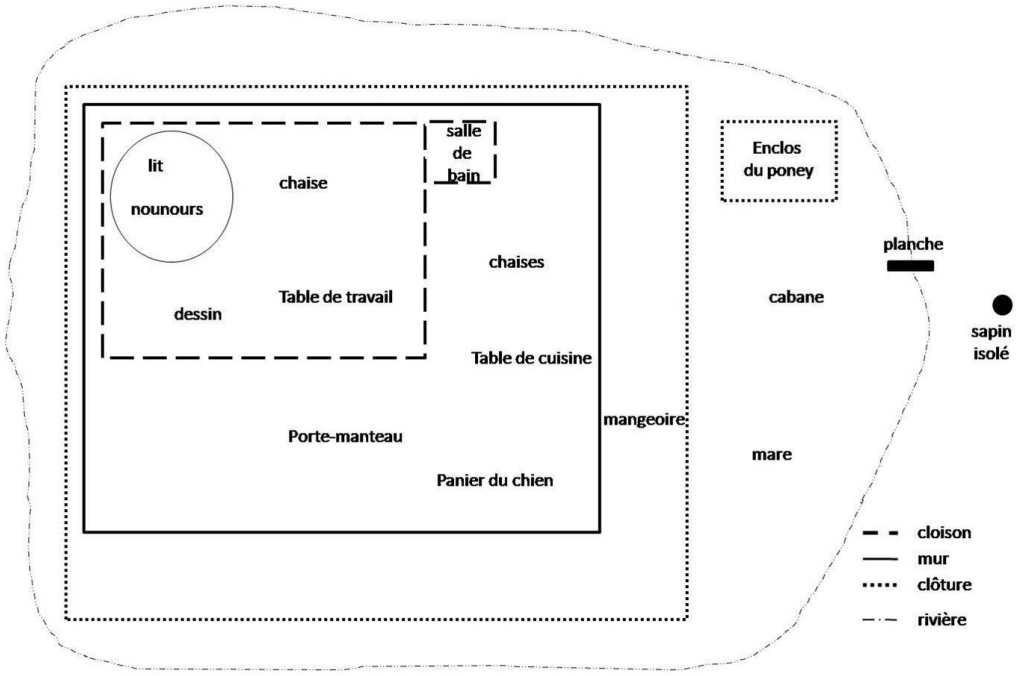


Figure 156 – Rapports proxémiques dans *Devine qui fait quoi* (1999)

Les pages 5, 6 et 7 nous amènent dans un espace partagé par tous les occupants de la maison : il s'agit de la cuisine. On y trouve des objets qui nous font sentir la présence des divers occupants de la maison : les deux parents, le garçon et son frère, le chien. Cette troisième *coquille* est protégée par un épais mur qui laisse entrevoir l'extérieur enneigé. Il s'agit ici de la « sphère sociale », ou encore du « territoire secondaire » pour Altman : l'occupation y est relative, passagère, définie par des règles plus ou moins explicites. On pourrait étendre cette troisième *coquille* à la cour de la maison, « sas » protégé par une clôture et un portillon. Au-delà s'étend une quatrième *coquille*, espace connu de l'enfant, limité très clairement par l'obstacle quasi infranchissable constitué par la rivière. Cette « sphère publique » est un espace interstitiel de contacts avec les sphères sociales d'autres individus. Pour Moles, c'est dans cet espace interstitiel que l'individu réalise ses projets, ses rêves. L'idée du bateau est née dans la « sphère personnelle » de l'enfant mais c'est ailleurs qu'elle va se réaliser, à la marge, au-delà des limites mêmes.

Le parcours effectué par l'enfant est un franchissement successif de limites, d'abord autorisées et régulées, puis nouvelles et imprévues. Pour Moles, seule la liberté marginale est intéressante pour l'individu. La construction de l'enfant ne serait-elle finalement qu'une succession de limites topographiques que l'enfant est invité à

franchir ? Le livre n'aurait-il pas pour ambition de montrer à l'enfant l'importance des projets, des idées ou des sentiments nés dans l'espace intime et de leur réalisation grâce à l'affrontement nécessaire avec les autres espaces ?

2.3.2. Mon voyage dans la maison *: itinéraire fermé de l'appropriation et hyperspatialité*

L'ouvrage de Florie Saint-Val, *Mon voyage dans la maison* est un album qui témoigne également de la territorialisation. Hugo, le petit garçon de 7 ans qui n'a pas la chance de partir en vacances en dehors de son espace domestique, voyage dans sa maison et grâce à sa maison. À travers les différentes pièces, à partir de son parcours intérieur, Hugo « fait du tourisme ». Il s'évade du lieu clos de l'espace domestique pour créer d'autres espaces, extérieurs, variés, imaginant de fait un « monde total ». Que faut-il comprendre par cette expression de « monde total » ? Tout simplement, les paysages re-créés par Hugo sont en quelque sorte un inventaire de tous les types de paysages (mer, montagne, campagne) mais également de tous les lieux (château, palais, discothèque) qui peuvent attirer la curiosité d'un touriste comme Hugo. À l'instar de ce dernier, l'enfant, tour à tour, visite, se balade, escalade, pagaie, s'aventure, fait du ski, se restaure, bouge, danse, campe et se repose. Le foyer d'Hugo se transforme en « commutateur spatial » qui permet à l'enfant d'investir d'autres espaces à la manière d'un lien hypertexte. On peut voir ici encore l'expression de ce que Michel Lussault nomme l'*hyperspatialité*[470].

Heureux qui comme Hugo a fait un long voyage car il ressort grandi de ses multiples expériences. C'est en arpentant ces différents lieux qu'Hugo se construit un nouvel espace, plus grand que l'espace domestique, mis en images, et qu'il finit par s'approprier. La carte qui constitue le motif de la couette du petit garçon aux pages 43-44, devient « réalité » au dos de la quatrième de couverture. Phase ultime de la territorialisation, cette carte resitue les différents lieux visités par Hugo dans son imagination. On pourrait d'ailleurs boucler les deux routes qui figurent sur chacune des deux pages afin de réaliser le parcours d'Hugo à travers la maison-monde. Et ce monde, comme la maison d'Hugo, serait alors une unité, un monde fermé, mais ce

[470] M. LUSSAULT, *op. cit.*, 2013, p. 154-155

n'est pas le cas. Les deux routes ne forment pas une vaste boucle, elles laissent des possibilités multiples de divagations et une ouverture sur des rêveries futures.

Figure 157 – F. Saint-Val, *Mon voyage dans la maison* (2011), p.23-24.

Cependant le voyage d'Hugo dans sa maison est bien réel. Il participe des mêmes schémas mis en jeu par les voyageurs du bout du monde ou les voyageurs de proximité. Hugo cherche le *dépaysement*. Ce dernier est produit d'une part par la production de paysages, et d'autre part en faisant appel à ses cinq sens. Dans la chambre, le jeu des formes et des couleurs mis en place avec les cubes et les crayons s'adresse à la vue. La cuisine est le lieu d'où s'échappent un certain nombre de parfums (thé, « odeur délicieuse du maté sucré » « nuages de curry, paprika, cumin et cannelle »). L'eau, les boules de coton, la pâte de dentifrice de la salle de bain font référence à différentes expériences du toucher. Le gâteau du salon convoque le goût et le tourne-disque l'ouïe.

Figure 158 – F. Saint-Val, *Mon voyage dans la maison* (2011), p.33-34.

En plus du *dépaysement*, le voyage invite également au déplacement. On l'a vu précédemment, Hugo suit un parcours dans la maison. Ce parcours est, comme chaque pièce, mis en image. Le passage d'une pièce à l'autre correspond à une double-page qui évoque un moyen de locomotion différent :

Double-page	Passage	Moyen de locomotion
p.13-14	Chambre vers la cuisine	« En voiture ! »Hugo est dans un bus au milieu des voitures.
p.23-24	Cuisine vers la salle de bain	« Décollage immédiat ! »Hugo est dans une montgolfière au milieu des oiseaux.
p.33-34	Salle de bain vers le salon	« On file ! »Hugo est à bord d'un téléphérique au milieu du linge qui pend.

Tableau 159 – Organisation des tableaux de l'album, *Mon voyage dans la maison* (2011).

Après un si long voyage, Hugo se retrouve dans son lit au milieu de sa chambre et de ses jouets. Il se réveille après avoir rêvé. Et si les voyages en général n'étaient que des rêves exaucés ? Le texte de la page 44, reprenant les paroles d'une chanson de Barbara dédiée justement au voyage[471], précise que le regard d'Hugo a changé, que

[471] R. LEVESQUE, BARBARA , *Les Voyages*. EP (45T) Pathé Marconi/La voix de son maître (EGF 424), avril 1959.

son voyage l'a régénéré : ses soucis se sont évanouis. Triste, au début de l'album, de ne pouvoir faire comme ses camarades et de partir en vacances, il a voyagé avec sa tête et s'est créé de nouveaux espaces. Le petit boudeur du début de l'ouvrage a laissé place au voyageur-rêveur.

Figure 160 – F. Saint-Val, *Mon voyage dans la maison* (2011), dos de couverture.

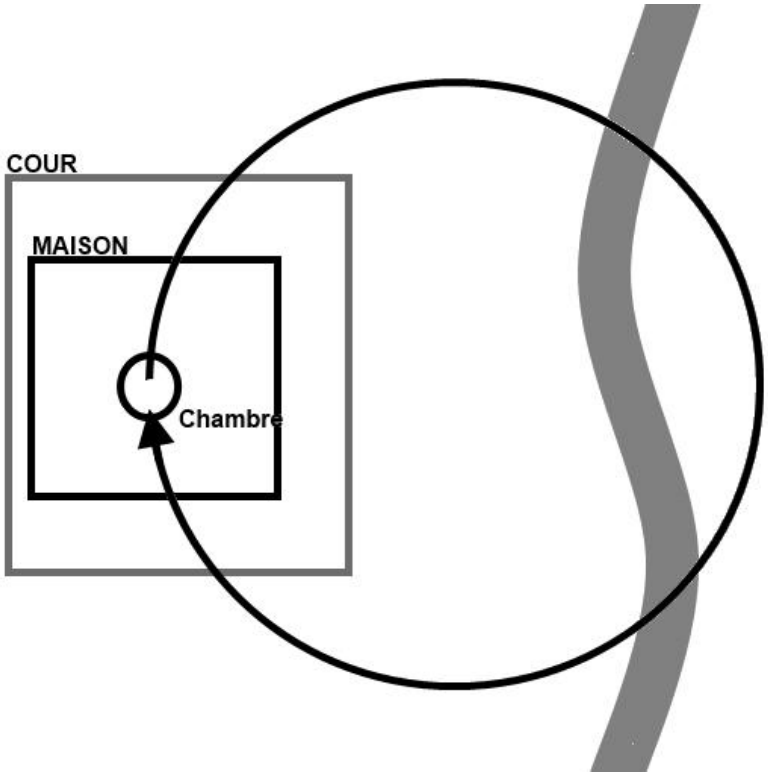


Figure 161 – Schéma spatiogénétique de *Devine qui fait quoi ?*

Ce qui est à observer à travers les deux exemples que je viens d'analyser est la relation qui est établie entre l'espace intérieur de la maison et l'espace extérieur. La comparaison des schémas spatiogénétiques des deux récits me permet de conclure que, si dans le premier cas, l'espace domestique représente une sorte d'écrin fermé dans lequel l'aventure se prépare, la conquête de nouveaux territoires s'envisage, dans le second, le même espace domestique est poreux et prend la forme d'un « commutateur spatial » pour arriver au même objectif. Ce que le héros « fait » de son espace domestique lui permet de projeter ce « faire » dans l'espace extérieur, public et social.

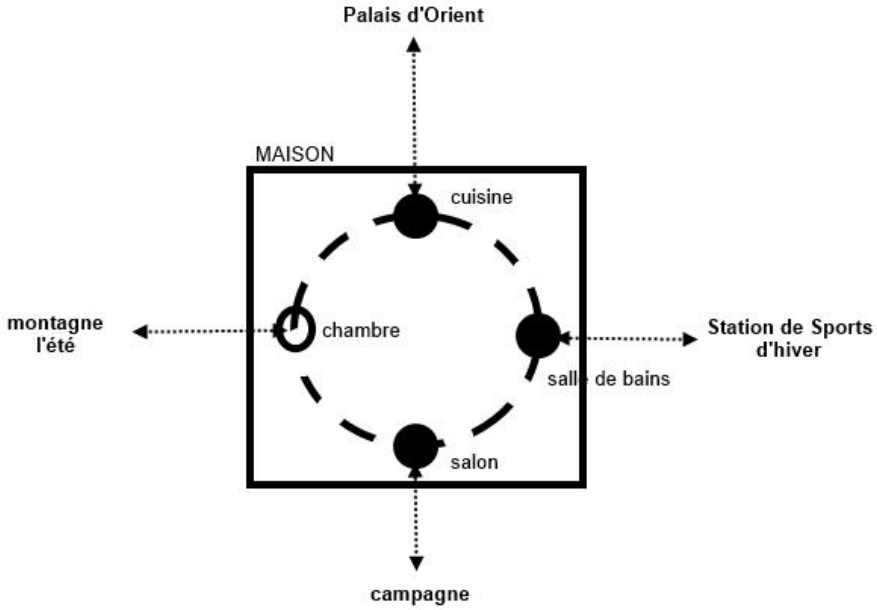


Figure 162 – Schéma spatiogénétique de *Mon voyage dans la maison*.

Ainsi la territorialisation de la maison ne constitue jamais une fin en soi mais un point de départ pour l'habiter global. Finalement, la maison est ce « paradis terrestre », ce « *locus amoenus* » duquel part toute aventure dès lors que le héros décide de franchir le seuil, de partir à la conquête ou à la découverte de nouveaux territoires, après avoir pris les informations nécessaires par les fenêtres. Je vois ici une sorte de leçon ou de ce que j'appellerais le « syndrome de l'escargot » en me référant à cet aphorisme de Bachelard : « La devise du mollusque serait alors : il faut vivre pour construire sa maison et non bâtir sa maison pour y vivre[472] ».

2.4. Le « syndrome de l'escargot »

L'homme porte sa maison dans sa tête. C'est ce que je nommerai donc le « syndrome de l'escargot ». Lorsqu'il déménage, qu'il emménage, l'homme possède un « habiter intérieur » qui lui permet sans peine de faire son « chez lui » à quelqu'endroit que ce soit. Cet « habiter intérieur » a été construit par la pratique de sa première maison, celle de son enfance. Huit albums qui traitent de l'espace domestique évoquent le déménagement et l'emménagement. Sans doute le « syndrome de

[472] G. BACHELARD, *op. cit.*, p. 106.

l'escargot » est-il plus évident dans un de ces albums, celui d'Anne Lemonnier et Claire Gastold, paru en 2011 aux éditions Sarbacane : *La Souris de Paris.*

Dans cet ouvrage, le personnage principal est une fillette qui doit dompter sa peur de l'inconnu. Petite souris des villes, elle connaît les moindres recoins de son quartier, elle se faufile parmi la foule qu'elle a fait sienne. Mais la voilà plongée dans le problème du déménagement, du déracinement, du *dépaysement*. La fillette doit vaincre ses peurs d'un inconnu qu'elle va devoir s'approprier, d'un espace rural qu'elle va devoir habiter, territorialiser. Les représentations graphiques de l'album interrogent l'habiter, le processus de territorialisation et d'appropriation d'un espace. Ils mettent en image et en mots les perceptions de l'espace urbain et de l'espace rural telles qu'elles sont d'emblée annoncées dans la première et la quatrième de couverture. En effet, la couverture de l'ouvrage renvoie dos à dos l'héroïne du récit escaladant le mur d'un immeuble parisien et un arbre dans une forêt : la souris des villes est devenue souris des champs. La fumée protectrice des cheminées parisiennes dans laquelle s'inscrit le titre de l'album laisse place à la frondaison bienveillante de l'arbre du dos du livre. Dans les deux images, la fillette s'élève : elle cherche à dominer les lieux au sens propre comme au sens figuré, à se les approprier pour les habiter.

Figure 163 – A. Lemonnier, C. Gastrold, *La Souris de Paris* (2012), 1ère et 4ème de couverture.

Globalement, cet album décortique le processus de déracinement et d'enracinement, de déterritorialisation et de reterritorialisation, car c'est à la construction toute entière de l'album que renvoie ce couple procédural. Dans le processus, la maison joue un rôle fondamental. Si l'on se réfère au schéma structurel de la narration tel que je l'envisage (*cf.* figure 179), on constate une construction assez équilibrée, marquée par deux double-pages de rupture révélant les sentiments du personnage principal: les pages 13-14 (angoisse) et 27-28 (bien-être).

La première phase de déterritorialisation, celle pendant laquelle l'enfant nous présente son quartier, lieu de vie qu'il va quitter, nous fait passer d'une vue générale au « coin bachelardien » (le fond d'un carton de déménagement). Ce repli dans l'endroit le plus intime de la maison s'explique par la situation anxiogène que traverse la fillette. Elle est obligée de quitter un espace qu'elle connaît, qu'elle habite, dans

lequel elle a ses repères pour se projeter vers l'inconnu d'un espace qu'il va lui falloir s'approprier pour l'habiter. L'image du carton des pages 11-12 est en cela très intéressante. La fillette vient s'y blottir. Elle a comblé ce « coin » comme pour se préparer au voyage. Représentée dans une position quasi fœtale, elle semble renier l'espace qu'elle va quitter pour renaître dans un ailleurs non encore pensé. Nous retrouvons ici une interprétation du « coin » déjà étudiée par Bachelard :

> […] tout espace réduit où l'on aime à se blottir, à se ramasser sur soi-même, est, pour l'imagination une solitude, c'est-à-dire le germe d'une chambre, le germe d'une maison. […] Par bien des côtés, le coin « vécu » refuse la vie, restreint la vie, cache la vie. Le coin est alors une négation de l'Univers.

La seconde phase, celle de la reterritorialisation, pendant laquelle l'enfant prend peu à peu possession de son nouvel espace, est construite en stricte opposition avec la première : le lecteur passe de la maison (espace personnel domestiqué) à son environnement proche (espace public). Et c'est bien de la maison que part toute cette phase de reconquête d'un nouvel espace. L'enfant s'imprègne des images de la ruralité avant de s'approprier l'espace rural environnant dans lequel il a été placé comme si à la phase de territorialisation physique il fallait initialement faire une première œuvre de territorialisation mentale et se construire d'emblée des représentations de l'espace avant de se l'approprier.

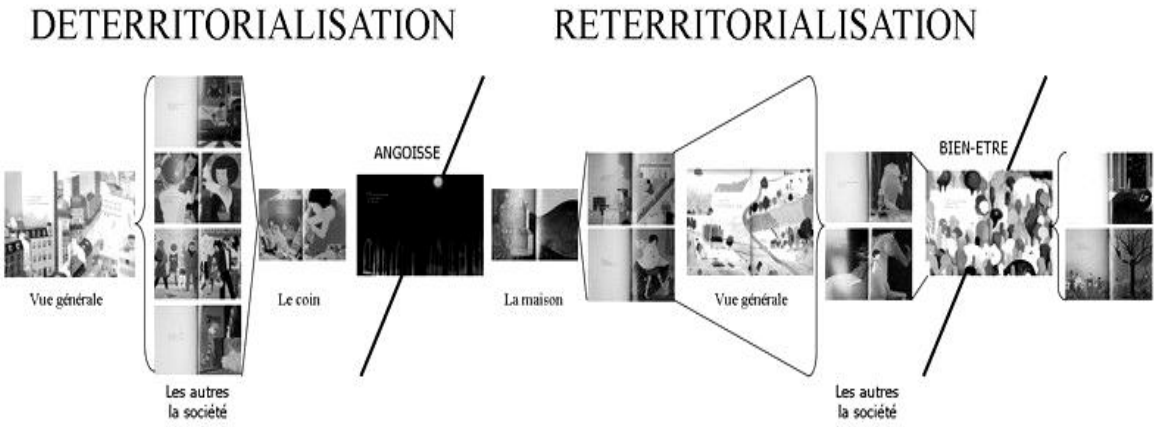


Figure 164 - Schéma narratif de *La souris de Paris*

Les deux double-pages conclusives rendent compte du bien-être dans lequel se retrouve plongée la fillette : la nuit ne lui fait plus peur, le jour semble lui appartenir. La double-page finale nous ferait même penser à un état de résilience après le

traumatisme du déménagement (p.13-14). Passés les moments de défense-protection (l'enfouissement dans le carton de déménagement), d'équilibre face à la tension de l'inconnu, d'engagement-défi (la projection mentale vers l'extérieur qui s'opère dans la maison), la fillette se relance dans la vie. Elle s'est trouvé de nouveaux amis, elle s'est approprié de nouveaux lieux et elle peut vivre et continuer à se construire non pas dans mais avec le souvenir de Paris qui n'est plus refoulé comme aux pages 11-12 :

> Et dans l'odeur
> Des fleurs mouillées
> Je songe à la ville oubliée[473]

Qu'elle soit archétypale, stéréotypale ou prototypale, la maison porte en elle un mode d'habiter reproductible à l'envi sur de l'espace extérieur qu'il reste à pratiquer ou que l'on pratique déjà. La maison-type, celle qui dépasse les frontières de l'espace et du temps, celle du passé, du présent ou de l'avenir, est construite sur un « habiter intérieur » que l'album pour enfants, en tant qu'objet culturel, transmet ou transfère à ses jeunes lecteurs.

C'est dans la maison que se préparent les aventures qui vont construire l'enfant. L'album lui montre les frontières qu'il devra franchir, lui vante à la fois la porosité et l'étanchéité des quatre murs qui clôturent l'espace domestique. Étanches, ils le protègent des agressions sociales et environnementales. Poreux, ils laissent entrer les perceptions du monde extérieur.

J'aimerais reprendre, pour conclure, la métaphore de l'escargot. Si le gastéropode porte sa maison sur son dos, l'homme la construit dans sa tête. Elle le suit dans tous ses déplacements, dans toutes ses territorialisations. Dans *Ma maison,* le dessinateur Guillaume Dégé avait mis en exergue un aphorisme du philosophe allemand Georg Christoph Lichtenberg : « L'escargot tire sa maison de son propre corps[474] ». Je ne peux m'empêcher d'y associer cet extrait d'un poème de Francis Ponge :

> […] les escargots aiment la terre humide. *Go on,* ils avancent collés à elle de tout leur corps. Ils en emportent, ils en mangent, ils en excrémentent. Elle les

[473] A. LEMONNIER, C. GASTROLD, *op. cit.*, p. 11-12.
[474] G.C. LICHTENBERG. *Le Miroir de l'âme* (traduction : Charles Le Blanc). Paris : édition José Corti, 1997.

> traverse. Ils la traversent… Il colle si bien à la nature, il en jouit si parfaitement de si près, il est l'ami du sol qu'il baise de tout son corps, et des feuilles, et du ciel vers quoi il lève si fièrement la tête, avec ses globes d'yeux si sensibles ; noblesse, lenteur, sagesse, orgueil, vanité, fierté.[475]

L'habiter de l'escargot renvoie à un habiter organique, celui qui est lisible à travers les albums d'Iwamura, à travers l'architecture organique même, rendue célèbre par Franck Lloyd Wright. L'habiter intérieur ne serait-il pas globalement cela ? Ne serait-il pas un éternel compromis entre l'homme et son environnement ? Soit il l'avale, soit il l'emporte, soit il le rejette, ou un petit peu des trois.

Figure 165 - G. Dégé, *Ma maison* (2001), p.4.

[475] F. PONGE. *Œuvres complètes*, volume I « Les escargots ». Paris : Gallimard, 2002, p.25-26.

3. Ville versus Campagne

En 1977, le géographe Antoine Bailly soutenait sa thèse d'État[476]. Son objet était pour le moins novateur à une époque où la géographie s'intéressait essentiellement à la physique et au monde rural. Sous la direction de Paul Claval, pionnier de la géographie culturelle et psyho-sociologique, Antoine Bailly avait choisi de s'intéresser à la perception de l'espace urbain, au « processus cognitif qui permet de manipuler consciemment ou inconsciemment l'information[477] » émanant de la ville. Bien évidemment, l'image prenait une place importante dans son travail et notamment le paysage en tant que « support et produit du monde vivant[478] ». La dernière partie de sa thèse ouvrait encore de nouvelles perspectives puisqu'elle envisageait d'analyser la perception de la ville dans le roman du XIX^{e} siècle[479], ouvrant en quelque sorte la voie à la géocritique. Je veux ici étendre l'analyse menée par Bailly aux albums de mon corous et analyser à mon tour la perception de ce que je nommerai de manière générique « la ville » et « la campagne » dans ces ouvrages.

Les auteurs et les illustrateurs des albums pour enfants, comme Jean de Brunhoff, Joëlle Jolivet, en passant par Gaëtan Dorémus, Shaun Tan, Simon Prescott ou Germano Zullo et Albertine, ont « l'ambition d'appréhender la ville » et de la mettre, eux aussi, en récit. Parmi les espaces les plus représentés dans les albums, la ville (95 occurrences, 30% des albums du corpus) et la campagne (98 occurrences, 31%) occupent une place prépondérante. Si j'ai choisi de comparer ces deux espaces c'est que la perception de la ville s'est très souvent construite par opposition ou en parallèle à celle de la campagne. Les parts respectives de ces deux espaces sont d'ailleurs très semblables et dans 20% des albums les deux espaces sont traités en même temps.

La répartition diachronique des iconotextes consacrés à la campagne et à la ville fait apparaître trois grandes phases (*cf.* figure 59). Entre 1919 et 1968, campagne et ville reçoivent le même traitement chez les auteurs du *corpus*. Leurs parts dominent la

[476] A.S. BAILLY. *La Perception de l'espace urbain : les concepts, les méthodes d'étude, leur utilisation dans la recherche géographique*. Lille : Service de reproduction des thèses, 1980, 2 vol. [710-90 p.]
[477] A.S. BAILLY, *op. cit.*, p. 13.
[478] A.S. BAILLY, *op. cit.*, p. 22.
[479] A.S. BAILLY, *op. cit.*, p. 125.

sélection de cette période avec 35,5% des albums pour chaque espace. Entre 1969 et 1999, les deux espaces sont clairement opposés et une nette préférence va à la campagne (32% de la sélection) sur la ville (seulement 20%). La campagne est alors présentée comme l'antithèse de la ville. Enfin, une ultime phase se dégage à partir des années 2000, dans laquelle la ville prend un intérêt croissant (50% de la sélection contre 27,5%) tandis que la campagne finit par ne plus être pensée qu'en lien avec la ville. C'est ce découpage chronologique que je vais maintenant suivre.

3.1. L'Amaurote ou la ville qui civilise [avant les années 70]

Dans *Utopie*, parue en 1516, Thomas More décrit l'une des cinquante-quatre villes que comporte l'île d'Utopia. La capitale, Amaurote, du grec *amauros* signifiant « indistinct, difficile à voir », est donc une cité imaginaire, qu'on ne peut trouver nulle part ailleurs, comme le rappelle d'ailleurs l'étymologie d'*Utopia*.

> Les rues ont été bien dessinées, à la fois pour servir le trafic et pour faire obstacle au vent. Les constructions ont bonne apparence. Elles forment deux rangs continus, constitués par les façades qui se font vis-à-vis, bordant une chaussée de vingt pieds de large. Derrière les maisons, sur toute la longueur de la rue, se trouve un vaste jardin, borné de tous côtés par les façades postérieures. […]
> Vraiment, on concevrait difficilement, dans toute une cité, une occupation mieux faite pour donner à la fois du profit et de la joie aux citoyens et, visiblement, le fondateur n'a apporté à aucune autre chose une sollicitude plus grande qu'à ces jardins.[480]

Amaurote est conçue à l'image de la ruche : elle satisfait les besoins d'une population qui vit là en harmonie entre les murs d'une cité prospère et protégée. Amaurote est une cité-satellite composante de l'État d'Utopie. Pour Thomas More, il ne semble pas exister de manière de concevoir de vie humaine en dehors de la cité. C'est cette dernière qui « civilise » et fait sortir de l'état de barbarie et de sauvagerie.

Figure 166 – Représentation de l'Amaurote dans *De optimo republicae statu deque nova insula Utopia* (1516)

[480] T. MORE. *De optimo reipublicae statu deque nova insula Utopia*. Livre II, 1516.

C’est cette conception de la ville, cette « urbaphilie », que l’on trouve par exemple dans les premiers albums de Jean de Brunhoff, dans les années 30. À la planche 9 de l’*Histoire de Babar, le petit éléphant* (1931), Babar découvre un espace où le bâti est dense, regroupé autour d’une église, d’un château et d’un centre commerçant (voir l’enseigne : « Aux galeries »). Le réseau de communication est peu perceptible et n’est cité qu’à travers ce qui fait modernité pour l’époque, à savoir « ses autos et ses autobus » (page 10). Au loin, à la périphérie, une usine fume, à peine visible. Dans les pages qui suivent, la ville est évoquée à travers différents lieux caractérisés comme typiquement « urbains » : le grand magasin et son ascenseur (planche 12), la pâtisserie Dumont (planche 27). Le héros, s’extasie à la planche 9 devant la ville, entre dans celle-ci aux pages suivantes et se l’approprie. L’animal devient urbain et se « civilise » : il s’habille avec élégance, se fait photographier et finit par conduire une automobile. La ville devient ainsi un outil de civilisation.

Figure 167 – J. de Brunhoff, *Histoire de Babar, le petit éléphant* (1931), p.9

Dans cet album, Babar vivait paisiblement dans la « Grande Forêt », présentée aux pages 4-5 comme un *locus amoenus* paradisiaque. Cependant, l’arrivée de l’homme, du « chasseur qui a tué sa maman », aux pages 6-7, pousse l’éléphanteau à s’enfuir de ce qui paraît être la « campagne » pour rejoindre la ville. Les deux espaces se trouvent dès lors opposés mais interdépendants. Les aller-retours entre les deux espaces sont constants. La ville permet à Babar de se « civiliser », la campagne de s’amuser et de se détendre. C’est ainsi qu’aux pages 20-21, notre héros parcourt une campagne à bord de son automobile. C’est en conquérant, qu’aux pages 12-13 du *Roi Babar*, l’animal va urbaniser la campagne. C’est justement cette bivalence, cette complémentarité qui semble caractériser cette première période qui va jusqu’à la fin des années soixante : d’un côté, la ville humanise ; de l’autre, la campagne est idéalisée.

3.1.1. D’un côté, la ville qui humanise

Cette représentation de la ville civilisatrice se retrouve dans un album antérieur à *Histoire de Babar*, il s'agit de *Macao et Cosmage*[481] d'Edy-Legrand (1919). L'île déserte « du coin du monde » habitée par un Adam blanc, Macao, et une Ève noire, Cosmage, est bientôt envahie par « une armée de soldats, de colons, de fonctionnaires et de savants » (planche 44) qui ont tôt fait d'exterminer les animaux et d'abattre la forêt.

> La nature entière fut courbée par la main de l'homme… La solitude n'exista plus… Le travail fit un bruit d'enfer…[482]

Et ce qui « courbe » la nature, ce qui détruit la solitude de Macao et de Cosmage, ce qui apporte tumulte et bruit, c'est la ville telle qu'elle est représentée à la planche 55. Il s'agit d'une ville portuaire, comme la plupart des villes coloniales, centrée sur des industries aux hautes cheminées fumantes. Autour, la campagne a été soumise à la main de l'homme et les montagnes ont été mises en cultures. C'est donc une image d'une ville laborieuse, industrialisée qui a domestiqué le sauvage à l'image des oiseaux du premier plan qui sont, contrairement aux pages précédentes, mis en cage.

Figure 168 – Edy-Legrand, *Macao et Cosmage ou l'expérience du bonheur* (1919), p.55.

Comme pour Babar, la ville civilise et domestique. Cependant, il ne faut pas voir dans *Macao et Cosmage* une critique négative de la ville mais plutôt la proposition d'un choix de bonheur à faire par l'homme. C'est le message qui semble être délivré aux lecteurs à la dernière planche. L'image y est coupée en deux : à gauche, le choix de Macao et Cosmage au milieu de la nature sauvage et du temps de vivre ; à droite, le choix de l'amiral Détambot au milieu de la ville, du progrès et du travail.

> Le seul mystère de la vie est percé, lorsque l'on sait où réside son bonheur[483]… […] Enfant ! Macao était sage… mais le gouverneur avait raison ! Ici finit l'histoire de Macao et de Cosmage[484].

[481] EDY-LEGRAND. *Macao et Cosmage ou l'expérience du bonheur*. Paris : NRF, 1919 [66 p.]
[482] EDY-LEGRAND, *op. cit*., p. 55.
[483] EDY-LEGRAND, *op. cit*., p. 4.
[484] EDY-LEGRAND, *op. cit*., p. 65.

Figure 169 - Edy-Legrand, *Macao et Cosmage ou l'expérience du bonheur* (1919), quatrième de couverture

Comme le montre cette dernière page de couverture, les deux espaces sont ici clairement opposés mais l'auteur en montre également l'étroite complémentarité : l'un n'existe pas sans l'autre et réciproquement. À la ville, le travail et le progrès ; à la campagne, la détente et le plaisir. La fusion entre les deux espaces est d'ailleurs une recherche de quelques grands urbanistes de ce début du XX^{e} siècle.

Si Amaurote est la réalisation de l'urbaniste Utopius, Célesteville est le fruit de l'urbaniste Babar, qui en a pensé la conception. Le géographe Laurent Grison, dans un article présentant la ville de Babar dans la revue *Mappemonde*, y voit un « projet de civilisation » :

> Babar, de retour dans son milieu, décide de construire une ville *ex-nihilo*. La ville apparaît comme un projet de civilisation indispensable et le troupeau des éléphants adhère unanimement au projet. […] Babar urbaniste ! Voilà qui nous permet de saisir ce qu'est la ville idéale pour l'auteur Jean de Brunhoff et plus généralement dans l'imaginaire collectif des années trente.[485]

Célesteville est une ville à la fois inspirée de l'urbanisme culturaliste d'Ebenezer Howard (1850-1928) mais également de l'urbanisme fonctionnaliste de Tony Garnier ou Le Corbusier. Célesteville doit être en symbiose avec l'environnement : le site choisi par Babar est un site naturel favorable, près d'une mare.

> Ce paysage est si beau, que chaque jour, en me réveillant, j'aimerais le voir. C'est ici qu'il faudra construire cette ville. Nos maisons seront au bord de l'eau entourées de fleurs et d'oiseaux. (p.4-5)

Figure 170 - J. de Brunhoff, *Le roi Babar* (1932), p.14-15.

Pour Howard, créateur des cités-jardins, « la ville et la campagne doivent être mariées et de cette joyeuse union jaillira un nouvel espoir, une nouvelle vie, une nouvelle civilisation [486]». Dans le même esprit, une place très grande est accordée à la maison individuelle. Mais si l'urbanisme culturaliste prône l'irrégularité, la différenciation, l'hétérogénéité, le modèle de Célesteville s'en éloigne pour rejoindre le modèle fonctionnaliste.

[485] L. GRISON. « La ville selon Babar : espace urbain et ville-modèle dans les années 1930 » dans *Mappemonde*,n°1, 1997, p. 24-28.
[486] E. HOWARD. *Tomorrow, a Peaceful Path to Social Reform*, Londres, 1898, traduit en français en 1902.

D'autre part, le plan de Célesteville est parfaitement géométrique : trois rangées de cases individuelles mais identiques en bordure de la mare commune, espace de loisirs voué à l'hygiène des esprits et des corps, deux maisons plus grandes et en hauteur dominent la ville et encadrent les palais du travail et des fêtes en parfaite symétrie. Fidèle à l'esprit de la charte d'Athènes de 1933, mais également aux directives que Tony Garnier donne dès 1917 dans *Une cité industrielle*[487], l'espace géométrique sépare quatre fonctions de base : le logement, le travail, les loisirs et la circulation[488]. « Brunhoff applique », selon Laurent Grison, « ce principe dans un « espace progressiste », qui a pour caractéristiques d'être ordonné, classifié, standardisé[489] ».

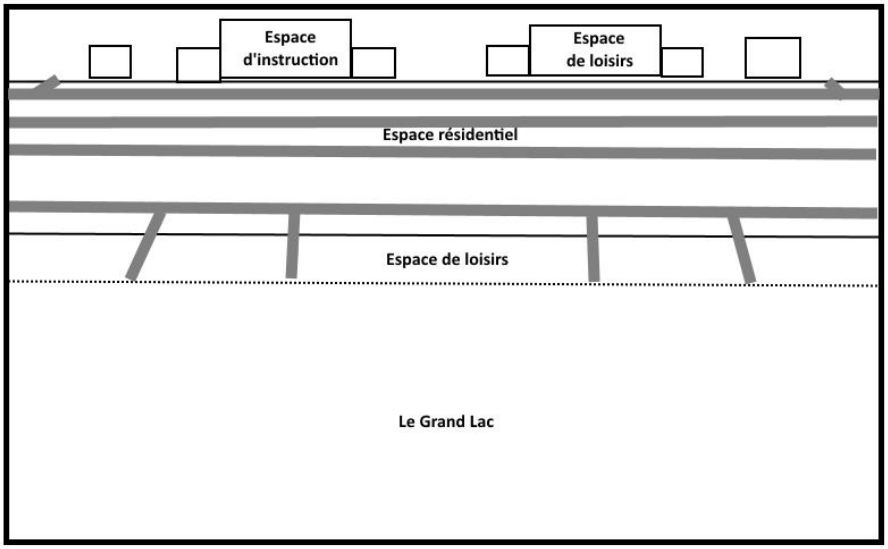


Figure 171 - Schéma d'organisation de Célesteville.

Célesteville est cependant un compromis entre ce qu'Howard nomme « l'Aimant-Ville » et « l'Aimant-Campagne ». L'importance des jardins dans Célesteville est grande, comme en témoigne la page 15 où Brunhoff évoque les jardins du palais des fêtes et le rôle des jardiniers pour apporter couleurs et gaieté à la capitale. Et lorsqu'Howard évoque « l'Aimant-Campagne », c'est bien à une campagne idéalisée qu'il fait référence :

[487] T. GARNIER. *Une cité industrielle. Étude pour la construction des villes*. Paris : Vincent, 1917.
[488] « La circulation exige la droite. La droite est saine aussi à l'âme des villes. La droite est dans toute l'histoire humaine, dans toute intention humaine, dans tout acte humain. » dans Le Corbusier, *Urbanisme*, Paris : Vincent Fréal et Cie, 1924.
[489] L. GRISON, *op. cit.*, p. 26.

> Il y a dans la campagne, de belles vues et des parcs seigneuriaux, les forêts parfumées, l'air frais, le murmure des eaux.[490]

À l'opposé de Célesteville, ville hybride de l'urbanisme progressiste et culturaliste, Brunhoff imagine la Ville des Singes, ville empreinte des théories de l'urbanisme naturaliste inspiré par Franck Lloyd Wright[491]. Aux pages 6-7 des *Vacances de Zéphyr* (1936), on trouve une vue oblique de cette ville dans les arbres qui a refusé la standardisation et qui a fait le pari d'un habiter au contact de la nature. La Ville des Singes a tout de Broadacre City, ce projet d'établissement idéal qui constitua un vaste chantier de recherches pour Franck L. Wright entre 1931 et 1935. Dans la ville où habitent les parents de Zéphyr, l'individualisme est de mise : chaque habitant est libre de bâtir la maison qui lui correspond et qui l'attache à un arbre. Toutes les fonctions urbaines (transport, commerce, habitat) sont dispersées et isolées sous forme d'unités réduites.

Figure 172 – J. de Brunhoff, *Les Vacances de Zéphyr* (1936), p.6-7.

Jean de Brunhoff apparaît comme un auteur et un artiste très au fait des théories urbanistiques et architecturales de son temps. Il prend plaisir à faire évoluer ses personnages dans des villes qui s'inspirent des théories progressistes de Le Corbusier, culturalistes de Howard et naturalistes de Wright.

3.1.2. De l'autre, la campagne idéalisée

Prenons la planche de la double-page 20-21 de l'*Histoire de Babar* (1931). Babar a appris à conduire et il se déplace en auto dans la campagne. La représentation de la campagne à travers cette double-page est très riche autant que les détails qui apparaissent dans cette illustration verdoyante et vivante. Le paysage n'est pas sans rappeler le style graphique de Jean-Jacques Waltz, dit Hansi. La petite fille à la longue natte, de dos sur la droite, paraît sortie tout droit des pages de *l'Alsace heureuse*[492] de

[490] E. HOWARD, *op. cit*., p. 15-26.
[491] F.L. WRIGHT. *The Disappearing City*, 1932.
[492] HANSI. *L'Alsace heureuse, la grande pitié du pays d'Alsace et son grand bonheur racontés aux petits enfants par l'oncle Hansi. Avec quelques images tristes et beaucoup d'images gaies*. Paris : Floury, 1919.

1919. La référence est notoire. Hansi est l'illustrateur des campagnes luxuriantes et gaies de l'Alsace[493] dont on retrouve l'esprit à travers les collines du dernier plan.

Figure 173 - J. de Brunhoff, *Histoire de Babar le petit éléphant* (1931), p.20-21.

Dans cette double-page trois types de perceptions de l'espace rural paraissent se dégager. Le premier plan, très chargé, donne une impression de grande diversité tant sur le plan de la faune que de la flore. D'aucun pourrait parler aujourd'hui d'une grande biodiversité ! Les pâquerettes, les pissenlits et les coquelicots abondent et les insectes (sauterelle, hanneton, fourmis, papillons, abeilles, libellules, coccinelles), mammifères (chiens, chèvres,… éléphant), invertébrés (escargot), oiseaux célèbrent l'importance du règne animal. L'espace rural est ici représenté à travers sa dimension environnementale ou biologique si l'on se reporte aux travaux de Philippe Saint-Marc[494]. Il s'agit d'un cadre et non d'un lieu d'activité. Il inspire des sentiments de liberté, de tranquillité et de calme. Il suggère le retour à une nature qui serait « première » chez l'homme. Le texte qui semble jaillir du fond de l'herbe reprend la liberté ressentie par le personnage :

> Tous les jours il se promène en auto. C'est la vieille dame qui la lui a achetée. Elle lui donne tout ce qu'il veut.[495]

Babar n'a aucun souci matériel : il est libre d'avoir ce qu'il veut et d'aller où bon lui semble. Il s'ébat joyeusement en auto dans un environnement qui lui est grand ouvert. Les réclames, depuis les années 1920, semblent, à ce propos, avoir tenu un grand rôle. Celles des marques françaises Panhard, Delage, Hotchkiss des années 1910-1920 montrent très souvent l'automobile sur une route de campagne, là où elle peut laisser libre court à sa vitesse et à sa fiabilité. La campagne devient le cadre d'une liberté de circuler.

Si elle peut paraître à certains endroits sauvages, la campagne n'en est pas moins domestiquée par l'homme. C'est ce qui apparaît déjà au premier plan dans l'image extraite de *Babar* avec la clochette qui pend au cou de la chèvre et la ferme

[493] HANSI. *Mon village. Ceux qui n'oublient pas. Images et commentaires par l'Oncle Hansi*. Paris : Floury, vers 1910 [36p.]
[494] P. SAINT-MARC. *Socialisation de la nature.* Paris : Stock, 1971 [380p.]
[495] J. BRUNHOFF, *op. cit*., p. 20-21.

représentée à droite, au-dessus de la fillette. Cette domestication de la campagne est davantage rendue évidente en arrière-plan, de l'autre côté du cours d'eau, où la végétation du premier plan a laissé place à un paysage « champêtre », c'est-à-dire dominé par les champs et un petit village regroupé autour du clocher de son église. La main de l'homme est alors partout perceptible. Cependant, l'espace rural dépeint par Brunhoff n'est pas uniquement celui d'un monde agricole où élevage et céréaliculture constituent ce qu'André Piatier[496] nomme le « rural traditionnel », mais bien plutôt à un « néorural […] réceptacle de nombreuses autres activités[497] ». En effet, la campagne que parcourt Babar dans son automobile est polyfonctionnelle. Elle est celle d'une France qui s'industrialise : à côté des activités agricoles, on y trouve des activités de loisirs comme en témoigne la présence du restaurant sur la berge, du pêcheur dans sa barque ou encore des baigneurs.

Le « rural traditionnel[498] » dont parle André Piatier est surtout visible dans les albums de série qui font séjourner leur héros, le temps d'un album, à la campagne ou plus exactement « à la ferme ». C'est le cas de Martine en 1954, par exemple, que j'ai déjà eu l'occasion de présenter (*cf.* Partie I, chapitre 2.1.).

Ainsi, avant les années 1960, c'est-à-dire avant la fin de la période de la Reconstruction, la campagne est essentiellement décrite dans les albums comme un espace où les forces de l'environnement biologique dominent. Dans les séries qui se passent à la campagne ou à la ferme, c'est l'occasion pour le lecteur-citadin de découvrir les animaux de la ferme. Il est d'ailleurs intéressant de noter que cette représentation archétypale, comme je le verrai un peu plus loin, perdure dans un bon nombre de séries après les années 1960.

[496] A.PIATIER. « Comment et pourquoi définir un espace rural ? » dans *Économie rurale.* n°118, 1977, p.3-13.
[497] A.PIATIER, 1977 : 4.
[498] L'expression « rural traditionnel » est une expression tout faite qui pose problème. En effet, elle renvoie à une tradition qui n'est absolument pas datée et qui sonne aussi faux que la « campagne éternelle ». Bernard Toulier, spécialiste du patrimoine rural, parle d'une « invention de la campagne « à partir de 1850, date à laquelle la campagne est repensée par les architectes de la ville. Il en voit même les prémisses dès la fin de la seconde moitié du XVIIIe siècle avec la ferme de Marie-Antoinette, par exemple, bâtie en plein cœur des jardins de Versailles et qui participe de la construction d'un imaginaire « campagnard » avec tout le confort urbain. Cf. B.TOULIER (dir.). *Le Régionalisme, architecture et identité*. Paris : Centre des Monuments Nationaux, 2001, 299 p.

3.2. Babylone ou la ville qui fait peur [les années 70-90]

> Elle est tombée, elle est tombée, Babylone la Grande ; elle s'est changée en demeure de démons, en repaire pour toutes sortes d'esprits impurs, en repaire pour toutes sortes d'oiseaux impurs et dégoûtants. Car au vin de ses prostitutions se sont abreuvées toutes les nations, et les rois de la terre ont forniqué avec elle, et les trafiquants de la terre se sont enrichis de son luxe effréné.
>
> *Apocalypse*, 18, 1 à 3.

Que ce soit dans l'*Ancien Testament* avec Babel ou dans le *Nouveau Testament* avec Babylone, la ville représente aussi une image négative : elle est l'espace clos qui donne lieu à une société mercantile, décadente, déshumanisée et pervertie. Elle est associée à la Grande Prostituée, la fausse religion, celle qui corrompt les hommes. Cette image de la ville démoniaque devient très forte dans les années 70, ces années de crise industrielle qui voient surgir en périphérie et parfois jusque dans les centres-villes des tours et des barres d'immeubles en béton. La ville s'élève, la ville dévore, la ville engloutit et salit l'environnement proche autour d'elle. C'est la ville dépeinte par les Frères Jacques en 1969, dans *Béton armé*, que les albums des années 1970 nous donnent à contempler.

> Béton armé, soleil en berne,
> Hommes des nouvelles cavernes…
> Voilà ce que nous devenons.
> Dieu pardonnez-moi si j'en tremble,
> J'avais rêvé de grands ensembles
> « Ensemble » est un si joli nom…
> Du ciment à l'horizontale,
> Du ciment à la verticale,
> Et puis le vacarme têtu
> Ces grands ensembles sont si rudes
> Que je rêve de solitude
> Comme d'un Paradis perdu[499]

3.2.1. La ville qui s'élève, domine et dévore

En 1972, Barbapapa[500] et sa famille subissent de plein fouet la crise du logement. Guidés par François, ils occupent un temps une maison abandonnée dans un joli quartier de banlieue. Toute la famille s'emploie à restaurer l'endroit. Mais très vite, elle se retrouve chassée par les pelles mécaniques. C'est alors qu'on leur

[499] H. GOUGAUD, J. CANA, M. RONGIER, « Béton armé » dans *Marie-Scandale*, EP (Super 45T) Philips (437.314 BE), 1967.
[500] A. TISON et T. TAYLOR. *La Maison de Barbapapa*, Paris : Les livres du Dragon d'or, 1972 [36 p.]

« propose un appartement dans un immeuble neuf ». Les appartements empilés les uns sur les autres sont en fait des cases ajourées par une fenêtre. Mais, la famille se retrouve à l'étroit dans la « Résidence des Jardins Suspendus », quartier périphérique situé à proximité des dessertes expresses. Le nom même donné à ces grands ensembles est une antiphrase, plaçant les tours de banlieue au même rang que les merveilles du monde.

Figure 174 - A. Tison, T. Taylor, *La maison de Barbapapa* (1972), p.18-19.

Il en va de même pour la « Résidence des Pâquerettes » dans *Caroline déménage*[501] de Pierre Probst, en 1987. L'héroïne et ses amis doivent quitter le pavillon de banlieue des années 1930, aux allures des logements bon marché créés par la loi Loucheur et promis à la démolition. Le pavillon est « la dernière (maison) restée debout dans le quartier ». Elle semble écrasée par l'entourage d'immeubles blancs à plusieurs étages qui la dominent.

C'est, par exemple, du haut du quinzième étage que Nicole admire sa ville en 1969, dans *Nicole au quinzième étage*[502] de Claire Andrée. Les tours, contrairement à ce que l'on vient de dire, apparaissent ici comme un progrès : elles permettent d'embrasser d'un coup toute la ville entière dont le centre apparaît dans le lointain. N'oublions pas que pour le monde ouvrier de ces années-là habiter dans les tours représentait un confort recherché et apprécié. Est-il besoin de repréciser que les éditions de La Farandole étaient financées par le PCF et voulaient s'adresser prioritairement aux enfants de la classe ouvrière ? Très clairement, le nouveau quartier dans lequel vit Nicole est situé dans la périphérie, une périphérie qui semble étrangère à la ville d'ailleurs, raccordée simplement par un cordon routier et/ou ferroviaire. En deçà de la voie ferrée, il y a la vieille ville au pied de son château, la ville historique, l'hypercentre.

Figure 175 - B. Després, A. Clair, *Nicole au Quinzième étage* (1969), p. 4 et 7.

[501] P. PROBST. *Caroline déménage*, Paris : Hachette, 1987 [28 p.]
[502] C. ANDREE et B. DESPRES. *Nicole au quinzième étage*, Paris : La Farandole, 1969 [20 p.]

En 1976, Jorg Müller, dans *La pelle mécanique ou la mutation d'une ville*[503], montre les bouleversements subis par un quartier de centre-ville depuis 1953. Comme Müller l'écrit lui-même dans la préface, « les mâchoires de la pelle mécanique restent une menace perpétuelle ». L'album ne se veut pas nostalgique mais critique vis-à-vis de l'urbanisme contemporain :

> Des hangars, des bunkers, des silos, des cages à lapins, ces notions empruntées à la langue courante décrivent des réalités de vie et d'habitation très amères dans la mesure où construire une maison ne signifie plus rien d'autre qu'édifier quatre parois étanches. Pourquoi l'utile et l'esthétique sont-ils considérés comme des contraires inconciliables ?[504]

Figure 176 - J. Müller, *La pelle mécanique ou la mutation d'une ville* (1978).

Lorsque la famille Barbapapa déménage, c'est parce qu'elle est, elle aussi, poussée par les pelleteuses mécaniques et leurs mâchoires voraces. La démolition du vieux pavillon de banlieue est très violente et, tels des animaux féroces, les pelles mécaniques dévorent ces vieux quartiers.

Dans *Caroline déménage*, la résidence qui se construit en lieu et place des lotissements pavillonnaires de banlieue et qui porte le nom de « Résidence des Pâquerettes », fait une sorte de pied-de-nez aux espaces verts et à la campagne qui disparaît sous le béton des nouvelles barres. Chez Probst, la démolition et le déménagement sont traités de manière plutôt gaie : les pelles mécaniques ne sont pas dangereuses puisqu'elles sauvent Bobi. Cependant quelques détails des pages 3-4 témoignent d'une certaine nostalgie. Bobi verse une larme au premier plan en donnant à manger aux moineaux, Boum et Youpi portent un regard pensif sur le chantier de démolition et la profusion de panneaux autour de la maison accentue le choc du départ : « déménagements, permis de démolir, chantier interdit au public, prochainement ici… ».

La vie des citadins s'en trouve modifiée. Si dans les vieux quartiers de banlieue où habite un temps la famille Barbapapa, les habitants se parlaient dans la rue ou d'immeuble à immeuble (planche 11), ce n'est plus le cas dans les immeubles modernes trois pages plus loin (planche 14). La télévision retient les gens dans leur

[503] J. MÜLLER. *La Pelle mécanique ou la mutation d'une ville*, Aarau : Verlag Sauerländer, 1976 [8 planches]
[504] J. MÜLLER, *op. cit.*, p. 1.

case et ceux qui regardent par la fenêtre semblent s'ennuyer. La communication entre les individus a disparu. La blancheur des immeubles renvoie à la déshumanisation qui s'effectue.

Du haut de son quinzième étage, Nicole n'arrive plus à voir les citadins : « les gens sont si petits, vus de là-haut », dit-elle. Elle ne perçoit qu'une ville en mouvement, au rythme des autobus, des voitures, des motos et des bicyclettes. Mais « du quinzième étage, les voitures se ressemblent beaucoup ». Et la densité du trafic est à peine perceptible dans les dessins de Bernadette Després. Le bâti, les axes de grande mobilité semblent avoir englouti les habitants.

Aux planches16-17, la famille Barbapapa quitte la ville pour trouver une vie meilleure dans une campagne verdoyante, sous une lune étoilée. La monotonie des grandes villes symbolisée par la rectitude du chemin emprunté par les neuf membres de la famille à la planche 16, fait place, à la planche d'en face, au charme envoûtant de la campagne symbolisé par la sinuosité du chemin qui mène au village. De la même façon, la végétation, le relief varié, le cours d'eau pure s'opposent aux usines qui polluent l'air et l'eau. Car non seulement la ville engloutit mais elle déglutit et salit tout ce qu'elle touche.

Figure 177 - A. Tison, T. Taylor, *La maison de Barbapapa* (1972), p.16-17.

Déjà, au début des années 1960, en 1963 exactement chez l'éditeur Robert Delpire, précurseur dans un bon nombre de domaines de l'album pour enfants, Claude Roy et Alain Le Foll faisaient pousser des fleurs gigantesques et « colorées » en plein cœur des cités HLM. L'album *C'est le bouquet*[505] qui, comme le note Michel Defourny[506], fait rivaliser fraxilumèle et tour d'habitation de quinze étages dans la conquête des cimes, utilise un format oblong *à l'italienne*. Ce format permet au dessinateur de déployer sur une double-page des tapis floraux aux couleurs chatoyantes et d'évoquer la hauteur, par vues obliques tronquées, en noir et blanc. À l'entassement vertical des tours s'opposent très clairement l'extension horizontale de

[505] C.ROY et A.LE FOLL. *C'est le bouquet*. Paris : Robert Delpire, 1963.
[506] M.DEFOURNY. « Trois albums emblématiques », *Strenæ* [En ligne], 1 | 2010, mis en ligne le 15 juin 2010, consulté le 02 mars 2014. URL : http://strenae.revues.org/77 ; DOI : 10.4000/strenae.77

la fleur dans laquelle les habitants de la cité viennent se lover (double-page centrale). Et Michel Defourny de conclure :

> Avant Mai 68, l'imagination sous la forme d'une fleur, a pris le pouvoir, avant qu'Allen Ginzberg n'invente son slogan « Flower Power », avant que la fameuse photo de Bernie Boston symbolisant l'opposition à la guerre du Vietnam ne fasse le tour du monde… Claude Roy, Alain Le Foll et Robert Delpire ont fait du livre pour enfant un outil poétique de contestation, en rêvant d'un monde où la nature et surtout les fleurs, l'imagination et le rire auraient la première place, « un rire qui chatouille le ciel et fait rire à son tour le soleil. Ça, c'est le bouquet ».

Figure 178 - C. Roy, A. Le Foll, *C'est le bouquet* (1963), p.12-13.

La ville des années 1960-1970 est une ville sale qui prend des allures monstrueuses. Elle déshumanise, elle phagocyte la périphérie proche et, par son industrialisation, répand autour d'elle la pollution. Cependant dans les années 1990, l'image de la ville change, une fascination pour le phénomène urbain s'accentue. Cette fascination touche aussi bien le monde scientifique que les auteurs d'albums pour enfants.

3.2.2. La campagne, terre d'asile inféodée à la ville

Dans les années 70-90, les albums qui traitent de la campagne sont prépondérants. Cette sur-représentation est très certainement explicable par la volonté de proposer une image rassurante, stable et sécurisante face à l'image négative de la ville durant ces années-là. La représentation du monde rural prend alors trois orientations : soit il est considéré comme un refuge, soit comme un « archétype euphorisant », soit encore, mais de manière plus rare, comme un espace transformé par la ville.

a- « L'Aimant-Campagne » post-soixante-huitard

Dans *La maison de Barbapapa*, les pages 15-16 sont particulièrement significatives. À la ville rectiligne, industrielle et polluante de la gauche s'oppose une campagne sinueuse, verdoyante et étoilée sur la droite. Avant cette double page, c'est la ville, à travers l'anonymat des promoteurs et des décideurs de tout genre, qui dicte sa conduite à la famille Barbapapa en l'obligeant à quitter son foyer et à vivre dans des « appartements modernes ». Après cette double page, la campagne est le refuge. Ce

n'est plus à la famille de se faire à son habitat mais bien au contraire, c'est à ce dernier de se faire aux différents membres de la famille. La petite ferme que se construit la famille à l'écart de la ville leur permet de vivre en autarcie. Dans *Le rat des champs et la Grande Ville* [507] de Simon Prescott, la verticalité et le gris de la ville s'opposent à l'horizontalité et aux couleurs verdoyantes apaisantes. Dans *Brown rabbit et la Grande Ville*[508] de Natalie Russell, la vie trépidante de la ville dans laquelle est projeté Brown Rabbit est mise en parallèle avec la vie calme et tranquille du parc périurbain où il habite.

b- « L'archétype euphorisant » de la campagne éternelle

Bon nombre d'albums pour enfants continuent à véhiculer une image archétypale de la ferme, symbole du monde rural par excellence, où élevage et céréaliculture sont réunis. Pour les auteurs et les éditeurs, il s'agit souvent d'associer l'aventure d'un personnage récurent au bestiaire de la ferme. Jean-Loup et Sophie, Jil et Jacinthe en 1970, les Lapinos en 1990 mais également, plus récemment, Juliette en 2001 ou T'Choupi en 2003 donnent du monde agricole une image immuable d'exploitations agricoles attachées aux traditions, où mécanisations et modernisations ne sont que très peu perceptibles.

La maison-rurale de Juliette, par exemple, ne possède pas de cour fermée. Elle consiste simplement en une longère possédant un enclos et un hangar de stockage sur l'arrière (p.2). Dans le classement de Demangeon, il s'agit d'une maison-bloc. L'activité dominante semble être, là encore, l'élevage. Juliette joue dans la paille qui vient d'on ne sait où (p.3) et le fermier Victor possède un petit tracteur qui lui permet de « faucher l'herbe du pré » (p.6). L'activité de la ferme est l'élevage de vache laitière puisqu'on assiste à une scène de traite à la trayeuse électrique (p.9). Encore une fois, l'album est prétexte à passer en revue les animaux : la truie et ses porcelets (p.4 et 5), la vache et son veau (p.8), les brebis et leurs agneaux (p.10), le coq, la poule (p.12), et les poussins (p.13), les oies et les pintades (p.14). Chaque animal est l'occasion pour l'auteur d'apprendre le nom, le nom du petit et le bruit que fait l'animal :

[507] S. PRECOTT. *Le Rat des champs et la Grande Ville*. Paris : Gründ, 2001.
[508] N. RUSSELL. *Brown rabbit in the city*. London : Macmillan Children's Books, 2010

> Cocorico ! crie le coq dans la basse-cour. Juliette dit coin-coin aux canards et cot-cot aux poules qui caquettent. […]
> Victor jette des graines aux volailles. Les oies trompettent et cacardent. Quel boucan ![509]

Le texte s'appuie sur un langage infantilisant pour faire passer un message éducatif. Mais là encore, l'image de la maison-rurale est très archétypale. La mécanisation est peu perceptible dans la ferme de Juliette et ne transparaît que dans un tracteur relativement ancien. Là encore, aucune allusion n'est faite à la partie logis de la maison que l'on aperçoit cependant à la page 2.

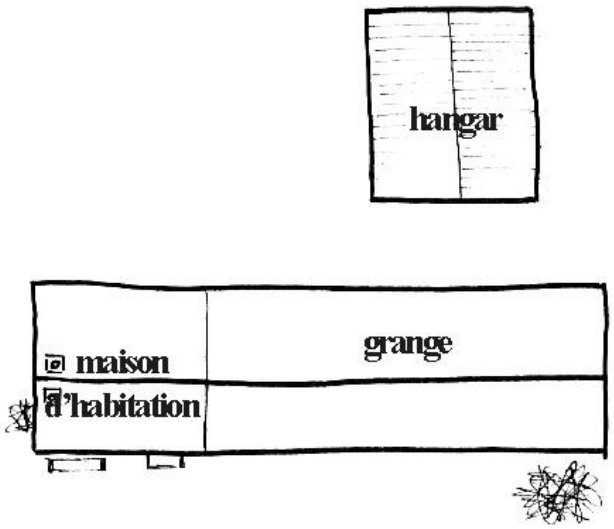


Figure 179 - Plan reconstitué de la maison-rurale de Juliette

La ferme, résumé du monde rural tout entier, fonctionne comme un lieu originel : il est le lieu de nos racines et en possède toutes les fonctions régénératrices. Il est le *topos* des traditions perdues. Car enfin pourquoi Martine, et Juliette se rendent-elles à la ferme ou à la campagne ? Parce qu'un membre de leur famille y réside. C'est la ferme de tante Lucie et oncle Jules pour Martine, celle des voisins de ses grands-parents pour Juliette. Comment la quittent-elles ? Tous les personnages sont ravis : ils ont appris des choses, ils ont travaillé, passé du bon temps au plein air. Le « bon air » légendaire de la campagne les a ragaillardis ! Le séjour à la campagne est toujours un séjour en-dehors du temps. La campagne subit des transformations mais elle conserve en son sein les traditions comme si le temps n'avait que peu de prise sur elle. On

[509] D. LAUER. *Juliette à la ferme*. Paris : Lito, 2003, p.16.

trouve d'ailleurs cette perception de l'espace rural très présente et décrite dans *Dépaysement* de Jean-Christophe Bailly :

> […] Tout est là, toujours, et ce toujours-là est justement la forme de la campagne, et ce qui la rend à la fois impossible et nécessaire, parfois insupportable : quelles pensées, quelles pensées et quels souvenirs sur les épisodes les plus égarés sont venus s'échouer-là, nous ne pouvons pas le savoir, mais ce que nous pouvons mesurer c'est à quel point cette campagne, selon sa forme et sa tenue, malgré toutes ses transformations, entoure tout cela de silence, et combien ce silence semble empreint de cela même qu'il tait[510].

c- Le monde rural en mutation

L'exemple de la *Caroline à la ferme*, parue en 1985, que j'ai présenté précédemment (*cf.* chapitre Partie I, chapitre 2.1) est cependant différent de « l'archétype euphorisant ». Contrairement à tous les albums de série que j'ai pu citer précédemment, celui-ci témoigne des transformations qu'est en train de vivre le monde rural dans les années 80.

*
**
*

Les trois décennies qui couvrent la période 1970-1990 semblent constituer le plein essor des séries aux personnages récurrents. Le corpus permet d'en dénombrer dix-huit. L'analyse statistique de ces séries résume assez bien ce qui caractérise la période considérée. En effet, toutes ces séries conduisent systématiquement leur héros à la campagne (ou à la ferme) alors que seulement quatre d'entre elles les emmènent explorer la ville et lorsque c'est le cas, cela se fait à partir du début des années 90. Si l'on excepte le cas particulier de *Caroline à la ferme*, toutes ces séries ont choisi de montrer une image de la campagne éternelle, archétypale et *euphorisante* qui doit trancher avec l'image d'une ville monstrueuse qu'on ne montre que partiellement (*Caroline déménage*, *Martine va déménager*) ou pour une visite-éclair (*La famille Ninoucet à la ville*, *Babar à la ville*). Si un tournant semble être amorcé au début des années 90, un revirement total apparaît avec les années 2000.

[510] J.C. BAILLY. *Le Dépaysement. Voyages en France.* Paris : Seuil, 2011, p. 123-124.

3.3. La Nouvelle Utopie [depuis les années 2000]

À partir des années 2000, la ville devient un sujet abondamment traité dans les albums pour enfants. Elle est présente dans 50% des albums parus entre 2000 et 2012. Elle supplante même la place dominante qu'occupait la campagne depuis plus de trente ans. Cette prise de conscience du fait urbain semble faire écho à l'intérêt porté sur le sujet par la communauté scientifique depuis le milieu des années 1990. Objet d'études spatiales et sociales, centre d'interrogations diverses pour les géographes d'une part mais également pour les architectes ou les décideurs de tous ordres, elle est, selon les mots de Jacques Lévy[511], « dans son principe, une option spatiale, un acte géographique ». La ville fascine… Sa perception a, de fait, quelque peu changé.

La ville, telle qu'elle est montrée dans les albums pour enfants est pratiquement toujours mise en relation avec la campagne environnante. Il ne s'agit plus, dans les tendances très contemporaines, de renvoyer dos à dos campagne et ville mais bien plutôt de suggérer, parfois de montrer, qu'il n'existe plus de campagne sans ville. Que ce soit dans un itinéraire qui va de la campagne vers la ville, comme dans *Vers la ville*[512], ou de la ville vers la campagne, comme dans *Rapido dans la ville*[513], les auteurs jouent avec différents critères dont la plus ou moins grande intensité définit un degré d'urbanité.

3.3.1. Les gradients contemporains d'urbanité

Les cinquante-quatre albums parus entre 2000 et 2012 qui se passent en ville replacent souvent cet espace en relation avec l'espace environnant. Il ne s'agit plus d'opposer ville et campagne mais d'établir entre les deux des degrés d'urbanité ou de ruralité qui varient dans l'espace. Six caractéristiques sont ainsi lisibles dans les diverses représentations de l'aire urbaine présente dans ces albums : la densité, la diversité, la centralité, la mobilité, la porosité et la surmodernité.

[511] J. LEVY. « Ville » dans J. Lévy et M. Lussault (dir.), *Dictionnaire de la géographie et des espaces des sociétés*, Paris : Belin, 2013, p. 1078-1081.
[512] E. BATTUT. *Vers la ville…* Paris : Didier Jeunesse, 2004.
[513] J. JOLIVET. *Rapido dans la ville*. Paris : Hélium, 2011.

a- Densité

La ville contemporaine, comme celle d'hier, concentre un grand nombre d'habitants, de bâtiments, d'informations. L'album pop-up *Popville*[514] d'Anouck Boisrobert et Louis Rigaud (2009) rend compte, au fil des pages, de l'expansion et de l'étalement d'une ville :

> Au commencement, il y a souvent une église et son clocher, visible de loin. […] Le vide se remplit. Et la ville grandit, s'étend, en largeur, en hauteur.

Cette perception globale de l'espace urbain est présente dans un album tel que *Le rat des champs et la Grande Ville*[515] de Simon Prescott (2001). Le Rat des villes invite le Rat des champs à venir passer quelques jours en ville, « il y a tellement à faire et tellement à voir[516] » ! Le Rat des champs quitte alors sa calme campagne verdoyante qui s'étale sur la double planche 6-7 au format *à l'italienne*. Soudain, aux planches 10-11, c'est le choc : « La Grande Ville lui coupa le souffle ». Le lecteur change l'orientation de l'album et Prescott nous fait percevoir en un instant l'impact de la densité et de la hauteur du bâti. Puis aux deux planches suivantes, après avoir de nouveau fait pivoter le livre, le lecteur, placé au niveau du Rat des champs, se retrouve immergé au milieu de jambes innombrables, dans la densité de la population urbaine. À la fin de l'album, c'est à l'extension en largeur que le Rat des champs et le Rat des villes, réunis, feront face (planches 20-21). Le maillage des rues disparaît sous les toits et l'agglomération des immeubles.

Dans *Petite Anette*[517], publié en France en 2011 et réalisé par la dessinatrice coréenne Yein Kim, la densité de la population urbaine est traduite plastiquement par l'usage d'un lavis noir qui rend compte à la fois de l'effet de foule et du bruit. « Petite Anette voudrait partir loin de la ville. Loin de la foule. Loin de la bousculade et du bruit[518] », nous dit l'auteur.

Figure 180 - S. Prescott, *Le rat des champs dans la Grande Ville* (2001), p.10-11.

[514] A. BOISTOBERT et L. RIGAUD. *Popville*. Paris : Hélium, 2009 [14 p.]
[515] S. PRESCOTT. *Le Rat des champs dans la Grande Ville*. Paris : Gründ, 2001[32 p.]
[516] S. PRESCOTT, *op. cit.*, p. 4.
[517] Y. KIM. *Petite Anette.* Paju : Nurimbo et Paris : Réunion des Musées Nationaux, 2011 [38 p.]
[518] Y. KIM, op. cit., p.8-12.

Figure 181 - Y. Kim, *Petite Ânette* (2011), p.11-12.

b- Diversité

Toujours dans *Le Rat des champs dans la Grande Ville*, les planches 18-19 nous montrent un autre aspect de la ville contemporaine, tel qu'on pouvait le rencontrer déjà dans *l'Histoire de Babar* : « La ville était étrange ! […] polluante ! […] magnifique ! ». La ville offre l'image de l'abondance et de la diversité. Les activités variées de la ville en font un espace multifonctionnel : culturel, économique, décisionnel et commercial. La ville est riche de tout.

Cette diversité se retrouve également dans l'altérité forte des citadins. Le principe même des grands albums cartonnés sans texte comme *En ville*[519] (2009) de Germano Zullo et Albertine ou *Le livre de l'été*[520] (2005) de Rotraut Susanne Berner fonctionne également sur l'extrême diversité des habitants de la ville. Le lecteur est invité au fil des sept planches à suivre un des multiples personnages qu'il convient, évidemment, d'identifier le plus clairement possible. La ville rassemble des habitants qui grouillent sur les pages, habitants de tous les âges, de toutes les origines, de toutes les cultures (planches 5-6 d'*En ville*, ou 5-6 du *Livre de l'été*).

Au travers de ces deux albums, la multifonctionnalité de la ville est également clairement lisible. La ville s'avère être tout à la fois un lieu de travail, de résidence, de loisirs, de commerces, de culture et d'éducation. Le trajet linéaire que nous invite à parcourir Rotraut Susanne Berner, et que l'on trouve chez Joëlle Jolivet dans *Rapido dans la ville*[521] (2011), permet également de percevoir la diversité des quartiers qui forment l'espace urbain.

On pourrait assez facilement représenter le plan de la ville parcourue par Rapido depuis le port de commerce, en passant par le centre-ville, puis au-delà de la voie ferrée, la proche banlieue et les lotissements pavillonnaires Loucheur, les grands ensembles de la périphérie à proximité des grands axes autoroutiers et des usines, le supermarché, jusqu'aux espaces périurbains occupés par des pavillons ou des logements collectifs. La linéarité du parcours nous invite à concevoir une ville radioconcentrique où les quartiers s'emboîtent les uns dans les autres. Par un système

[519] G. ZULLO et ALBERTINE. *En ville*, Paris : La Joie de lire, 2009 [14 p.]
[520] R.S. BERNER. *Le Livre de l'été*. Paris : La Joie de lire, 2005 [14 p.]
[521] J. JOLIVET. *Rapido dans la ville*, Paris : Hélium, 2011 [20 p.]

de réseaux de communication complexe et confus, la ville est reliée à l'hinterland proche mais également plus lointain, voire au monde. L'espace urbain devient une interface multimodale d'un espace plus large mondialisé.

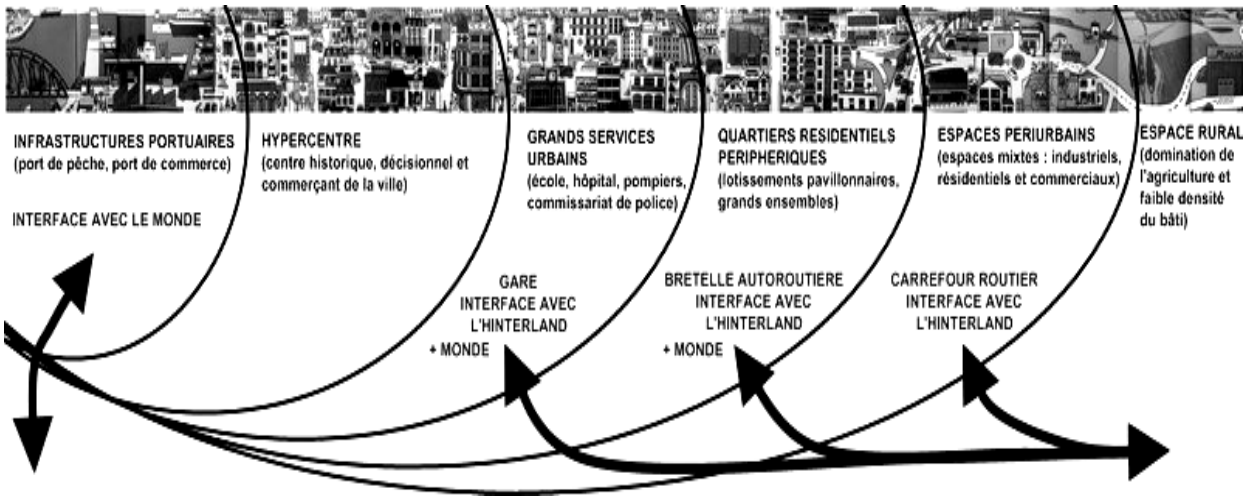


Figure 182 - J. Jolivet, *Rapido dans la ville* (2011), développement commenté de l'album.

c- Polycentricité

L'emboîtement des quartiers disparaît dans *En Ville* qui nous donne à envisager le centre-ville comme une juxtaposition de quartiers très différents, reliés par un réseau de communication dense. Mais, c'est dans un album comme *Mamoko, 50 histoires dans la ville*[522] (2011) d'Aleksandra et Daniel Mizielinski qu'il faut voir une perception de la ville tout à fait originale. Chaque quartier semble autonome et polarisé : le quartier bleu, espace commerçant autour d'une place pavée ; le quartier mauve, espace mixte autour d'un nœud de communication ; le quartier rose, espace culturel qui fait office d'hypercentre, autour d'un petit port fluvial ; le quartier orange, espace résidentiel autour d'une bouche de métro ; le quartier violet, espace de loisirs, autour d'un parc d'attraction. Chaque pôle de la ville est relié aux autres par un maillage étroit d'axes de communication multimodaux (métro, rues, autoroutes, fleuve).

Figure 183 - D. et A. Mizielinski, *Mamoko, 50* histoires dans la ville (2011), p.5-6.

[522] A. MIZIELINSKA et D. MIZIELINSKI. *Mamoko, 50 histoires dans la ville*, Paris : Didier Jeunesse, 2011 [14 p.]

À l'instar des grandes agglomérations contemporaines, Mamoko est une ville polycentrique comme semblerait l'indiquer le plan que l'on pourrait tracer en se référant au décor de fond de chaque planche. Cette configuration urbaine est à mon sens tout à fait d'actualité, tenant à la fois du « rhizome » – concept emprunté à Gilles Deleuze pour évoquer le maillage étroit et dense – ainsi que de « l'écume » − concept que l'on doit à Peter Sloterdijk pour parler de la composition d'une ville en « bulles » accolées qui, toujours changeantes, se multiplient et fusionnent.

Figure 184 - D. et A. Mizielinski, *Mamoko, 50 histoires dans la ville* (2011), p. 9-10.

d- Mobilité

Le trait commun à toutes ces villes contemporaines réside dans l'extrême mobilité de leurs habitants, mobilité intra-urbaine mais, ère de la mondialisation oblige, également extra-urbaine. Chacune des villes, à l'image de Mamoko, est multimodales. Les réseaux piétonniers, routiers, autoroutiers, ferroviaires, fluviaux s'y croisent donnant l'image de nœuds de communication parfois très serrés. La couverture de *Plus tard* (2000) de Gaëtan Dorémus en est une parfaite illustration. La ville de Gustave ressemble à un nœud où convergent une route, une voie ferrée et un canal.

Figure 185 - G. Dorémus, *Plus tard* (2000), p.17-18.

Le trafic intra-urbain laisse percevoir une circulation sur trois niveaux : terrestre, souterrain et aérien. Ce triple niveau de circulation est particulièrement visible dans les planches 2-3 d'*En Ville* de Zullo et Albertine ou dans la planche 4 de *Mamoko*. Dans cette dernière, on remarquera que la circulation se fait à la fois horizontalement sur chacun des niveaux mais également verticalement à l'aide d'escaliers et d'ascenseurs.

Le trafic extra-urbain est également très visible dans les différents albums que nous avons pris pour exemple. Que ce soit le port, la gare ou l'aéroport, ces différentes infrastructures permettent une connexion avec le monde extérieur à la ville. Par exemple, chez Berner, Zullo et Albertine ou Mizielinski, la gare est un lieu de brassage. La ville devient l'interface privilégiée avec le monde.

Figure 186 - G. Dorémus, *Plus tard* (2000), p.20-21 : la gare.

Figure 187 - G. Zullo, Albertine, *En ville* (2009), p.2-3 : la gare.

Figure 188 - R.S. Berner, *Le Livre du Printemps* (2009), p.6-7 : la gare.

On est frappé par l'intermodalité de ces lieux que représentent les gares dans les albums. Interfaces entre la ville et d'autres espaces plus ou moins éloignés, les gares sont à la fois des *hubs* et des *espaces sociétaux*. Chez Dorémus, la gare est représentée sous la forme d'une plateforme de brassage vers laquelle arrivent ou de laquelle partent cinq ou six voies ferrées mises en lien directe avec le trottoir puis la rue qui passe devant. La gare permet de passer « directement » du chemin de fer à la rue. Il en va de même pour Zullo et Albertine pour qui la gare n'est plus qu'un passage ajouré entre le rail et la rue. On retrouve également cet aspect chez Berner même si la gare est davantage un espace de rencontres et d'échanges. Le lieu possède deux niveaux et plusieurs espaces fonctionnels (le guichet, le kiosque, les quais, le point-presse, la cafétéria, la terrasse). La gare est ouverte et prend l'aspect d'une grande halle publique.

e- Porosité

Pour certains auteurs, la ville représente un lieu où l'homme peut se perdre, être absorbé par les rues, les places, le bâti voire l'histoire de la ville. Cette perte au creux des méandres du maillage intra-urbain est toujours l'occasion d'un parcours intérieur du personnage. Finalement, ce dernier se perd dans la ville pour mieux se retrouver lui-même. C'est en ce sens que nous pourrions parler de porosité de la ville : le passant est absorbé par les espaces urbains qu'il parcourt pour en ressortir meilleur ou tout simplement différent. C'est à cette idée que renvoie, par exemple, la représentation de Paris dans les premières pages de *Dans ma ville, il y a…*[523] de Kochka et Fabienne Cinquin (2011).

Sur une double-page, le plan de Paris prend la forme d'une spirale dont le centre est occupé par un quartier rive droite, probablement lieu où habite le narrateur.

[523] KOCHKA et F. CINQUIN. *Dans ma ville, il y a…,* Paris : Ricochet, 2011 [20 p.]

Cette spirale qui fait office de coquille d'escargot à figure humaine est symboliquement ce qui constitue l'existence-même du narrateur. Le parcours qu'il nous propose d'emprunter est d'abord celui d'images disparates, un parcours pérécquien dans la ville en somme, nous menant au cœur de son être intime, « niché » dans cet immeuble rive droite.

> Dans ma ville, il y a au moins cent mille rues.
> Chacune a son nom dessus.
> Et il y a des bâtiments.
> Dans certains, on vit et on dort.
> Dans d'autres, on travaille seulement.[524]

Cet ouvrage est d'ailleurs le premier d'une série de quatre d'un format de plus en plus petit : *Dans mon immeuble, là-bas…* ; *Dans mon appartement, si tu viens…* et *Dans ma tête, si vous saviez…*

Figure 189 - P. Sis, *Les Trois clés d'or de Prague* (1994), p.6-7

Dans *Les Trois Clés d'or de Prague*[525] du Peter Sis (1994), la carte du début d'album montre au lecteur le chemin que va parcourir le héros à travers les rues de Prague ainsi que les différents lieux visités par le narrateur/auteur qui revient sur les lieux de son enfance. Six pages plus loin, nous sommes entrés dans l'histoire et la carte de la ville a changé : les rues forment un inextricable labyrinthe dans lequel il va falloir se perdre. Le narrateur qui s'était plongé dans ses souvenirs avec plaisir comme le suggèrent les tons roses des premières pages est soudain envahi par l'angoisse de ne plus rien reconnaître, de ne plus se rappeler. Des tons verdâtres couvrent alors les pages qui suivent. Progressivement, les pages vont s'éclairer, le plan de la ville redevenir lisible et les souvenirs d'enfance remonter à la surface. La ville a réveillé le passé. C'est ainsi que nous pouvons comprendre la première et la quatrième de couverture. Dans la première, le narrateur est perdu au milieu d'une place déserte, dans une ville incompréhensible. Dans la seconde, il a disparu au beau milieu d'une ville redevenue intelligible où l'on peut reconnaître certains éléments célèbres de Prague[526].

[524] KOCHKA et F. CINQUIN, *op. cit.*, p. 2.
[525] P.SIS. *Les Trois clés d'or de Prague*. Paris : Grasset, 1995. [68 p.]
[526] S. DARDAILLON et C. MEUNIER. « Des cartes du réel aux cartes de l'invisible : les albums de Peter Sis et de Béatrice Poncelet » dans *Les Cahiers Robinson*, n°28, 2010, p. 149 à 159.

Là encore, il a fallu que le personnage se perde dans le tissu urbain, que sa déambulation à travers les rues le mène à la redécouverte de lui-même. L'espace urbain est une éponge qui absorbe ses habitants, tout comme elle absorbe leurs peines ou plus simplement leur mal-être.

f- Surmodernité

Pour terminer cette présentation des perceptions de la ville contemporaine, j'aimerais m'arrêter sur *La Chose perdue*[527] (2000/trad. 2012) de Shaun Tan. Le héros est un collectionneur de capsules de bouteille, il parcourt une ville imaginaire pour en amasser toujours plus. Un jour, il tombe sur un objet particulier abandonné dont personne ne semblait se soucier. Il décide de trouver son propriétaire. Cette quête est une occasion pour découvrir d'un autre œil la ville qu'il habite. À la planche 4-5, le héros est face à la ville et le lecteur en a une vision quasi générale : elle est toute en hauteur, ceinturée par des remparts d'où s'échappent des tuyaux. La ville est associée à une gigantesque « machine à habiter », totalement déshumanisée. L'absence de communication qui transparaît à travers les cases des planches 22-23 et notamment à travers la statue de la première case, dénonçant une société de l'écran, semble être suppléée par l'abondance de la signalétique aux murs et au sol. Shaun Tan nous donne à voir l'image d'une ville industrielle surmoderne.

Figure 190 - S. Tan, *La chose perdue* (2012), p.4-5.

Cette spatialité surmoderne où l'on trouve réunies « surabondance événementielle, surabondance spatiale et individualisation des références[528] » multiplie les *réseaux tubulaires* qui ne possèdent « ni identité singulière, ni relation, mais solitude et similitude[529] ».

Depuis les années 2000, il semblerait que s'il est toujours question de « ville » dans les titres de certains des cinquante-quatre albums dont j'ai parlé, le sens de ce mot ne corresponde plus à la réalité représentée. Il n'est plus question de la « ville »

[527] S. TAN. *La Chose perdue*. Paris : Gallimard Jeunesse, *2012* [36 p.]
[528] M. AUGE, *op. cit.*, p. 46.
[529] M. AUGE, *op. cit.*, p. 46.

comme une entité globale, comme un tout indissociable, mais plus comme un espace polymorphe, aux abords diffus, ce que Michel Lussault tend à vouloir nommer « aire urbaine[530] ». Les auteurs et les illustrateurs d'albums pour enfants sont, de fait, de plus en plus attirés par ce qui caractérise cette aire urbaine : la densité du trafic, de la population ; la diversité sociale, ethnique, économique ; la présence de multiples « centres » aux ambiances spécifiques ; la mobilité des habitants ; l'étalement qui fait disparaître les limites franches avec l'espace rural.

3.3.2. La campagne, espace interstitiel polyfonctionnel

Selon Jacques Lévy, « l'urbanisation absolue, définie comme le passage quantitatif du monde rural au monde urbain, est achevée en France[531] ». Reprenant les thèses de Jean Viard[532] et Pierre Veltz[533], il voit le développement d'une société archipel « à dominante réticulaire » où l'espace rural se retrouve intégré à l'aire urbaine à différents degrés d'urbanité.

> L'infra-urbain correspond à des zones dont l'éloignement affecte significativement l'exposition à l'altérité produite par les villes, mais reste un gradient d'urbanité. Pour être plus précis, il faut aussi considérer l'effet de taille qui, en multipliant les réalités (acteurs ou objets) à relier, multiplie de ce fait les potentialités de liens entre ces réalités : il y a donc aussi une urbanité absolue qui, à disposition dans la ville similaire, module les gradients.[534]

Cette perception est très présente dans les albums les plus récents de mon *corpus* desquels se dégagent des espaces davantage infra-urbains que profondément ruraux. Les *Livres du printemps, de l'été, de l'automne* et *de l'hiver* de Rotraut Susanne Berner, par exemple, sont bâtis sur ce même modèle. Sept double-pages donnent une représentation linéaire de sept paysages urbains qui se suivent et s'enchaînent. De fait, le lecteur, au fil des pages, est embarqué dans un *travelling* qui lui fait traverser plusieurs aires d'un même espace composite. Dans les quatre albums, il s'agit du même paysage représenté à quatre saisons différentes. Cette série de quatre

[530] M.LUSSAULT, *op. cit*., 2013, p. 65.
[531] J. LEVY. *Réinventer la France. Paris : Trente cartes pour une nouvelle géographie*. Paris : Fayard, 2013, p. 59.
[532] J. VIARD. *La Société d'archipel ou les territoires du village global*. La Tour-d'Aigues : Éditions de l'Aube, 1994.
[533] P. VELTZ. *Mondialisation, villes et territoire : une économie d'archipel*. Paris : P.U.F., 1996.
[534] J. LEVY, *op. cit*., p. 231

albums fait partie de ce qu'on a coutume d'appeler des *wimmelbuch*[535], littéralement « livre où grouille la vie », et que l'on traduit en français par « livre promenade ». Dans ces albums, le jeune lecteur peut suivre plus de quatre-vingts personnages récurrents. Rotraut Susanne Berner a ainsi décidé de recréer l'univers d'une ville fictive qu'elle a baptisée Wimmlingen.

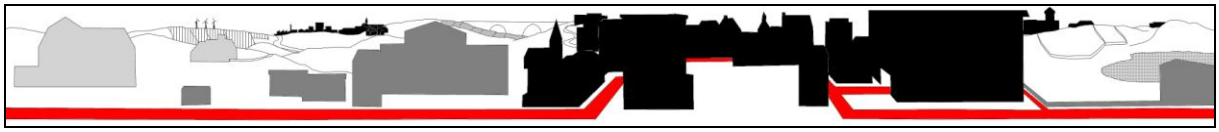
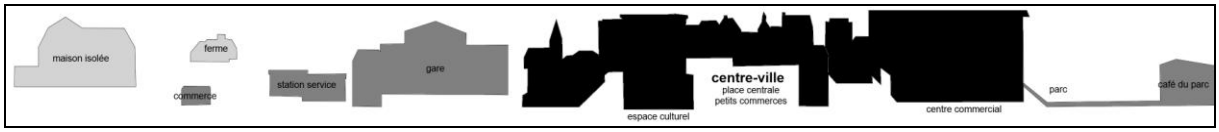


Figure 191 – schéma global du *Livre de l'été*.

Si l'on met bout à bout les sept paysages et que l'on essaie de distinguer différents éléments constituant ce paysage composite, on est mieux à même de mesurer la nouvelle substance que prend le rural contemporain toujours inséparable de l'urbain qui semble être mis au premier plan. La figure 224 montre un premier calque de l'aire urbaine de Wimmlingen sur lequel n'ont été portés que les éléments figurant sur le premier plan. Il s'agit, comme on peut le constater, uniquement d'unités d'habitations. J'ai fait apparaître en noir les zones les plus denses qui correspondent au centre-ville (hypercentre, quartier historique) de Wimmlingen, à sa place centrale avec ses petits commerces, aux infrastructures péricentrales (espace culturel, centre commercial). Cet espace occupe le centre de la bande et se déploie à la fois sur la largeur et la hauteur de trois double-pages. Densité, diversité des activités, hauteur du bâti sont la substance du centre de Wimmlingen. De part et d'autre de ce centre, j'ai mis en gris foncé des éléments plus distendus qui correspondent à des services urbains plus diffus : la gare, le parc, une station service. En gris clair, j'ai fait apparaître des éléments isolés, comme la grande maison de la première double-pages et la ferme de la deuxième, que je situe dans l'infra-urbain.



[535] Les *Wimmelbuch* semblent appartenir à une longue tradition flamande dont on pourrait trouver l'origine vers 1500 dans les tableaux de Pieter Brueghel (Jeux d'enfants, La Fête flamande, La Procession au calvaire…), Dans le domaine de l'album pour enfants, Ali Mitgusch est un des auteurs qui a inspiré et influencé le travail de Rotraut Susane Berner. Ses livres réalisés dans les années 1970 se composent de sept vues de sept aires différentes appartenant à un même espace (la ville, la campagne, le littoral…) représenté en vues obliques discontinues.

Figure 192 - *Le Livre de l'été* : calque 1, l'habitat.

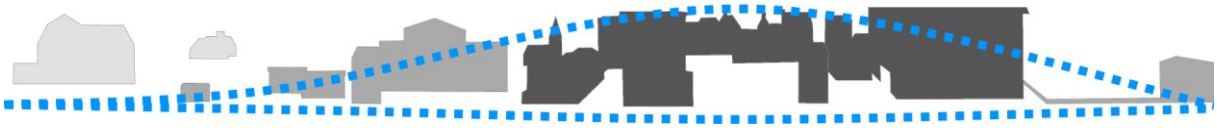


Figure 193 – *Le Livre de l'été* : 1er essai de modélisation de l'habitat.

Ce premier calque montre assez bien l'effet sur le paysage de l'*urban sprawl* et que j'ai souligné par un trait modélisant bleu (*cf.* figure 193). L'extension urbaine suit d'ailleurs la voie de circulation majeure qui figure au premier plan des double-pages et qui se ramifie en entrant dans le centre-ville de Wimmlingen pour se resserrer à la sortie du centre (*cf.* figure 193).

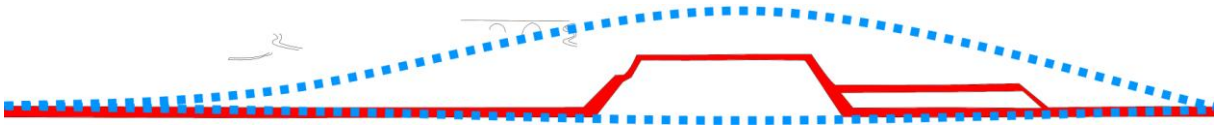


Figure 194 – *Le Livre de l'été* : calque 2 des voies de communication

Un second calque permet de distinguer ce qui se passe à l'arrière-plan et devient, de ce fait, davantage consacré à l'espace dit « rural » (*cf.* figure 194). Si quelques activités agricoles sont visibles (élevage, agricultures, fermes, maraîchages), d'autres sont représentées : le tertiaire avec le « tourisme vert » et l'équitation, la randonnée à pied ou à vélo, mais également primaire avec la fabrication d'énergie électrique par le biais des éoliennes. Très clairement, cet espace « rural » est occupé par des éléments urbains (une autre ville, au fond des pages 4-5 et 6-7), un supermarché, quelques grands ensembles. La maison isolée de la première double-page est également raccordée au centre de Wimmlingen par la route mais aussi par un réseau de transport urbain dont un arrêt est situé juste devant le portail d'entrée de la maison.

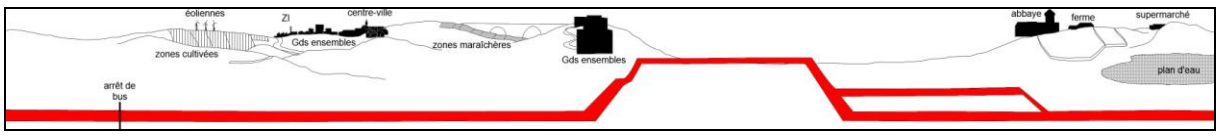


Figure 195 – *Le Livre de l'été* : calque 3 de l'arrière-plan

Pour Berner, l'espace « rural » est un espace infra-urbain interstitiel subissant l'influence de différentes aires urbaines d'importance diverse. Il s'agit également d'un espace polyfonctionnel lié aux aires urbaines qui répond à trois obligations : humaine, culturelle et économique. La dimension humaine fait de la campagne le seul recours à un rééquilibrage de l'homme urbanisé ; la dimension culturelle l'identifie à des paysages et à un patrimoine qui lui sont propres mais également à des activités « écotouristiques ». La dimension économique fait de l'espace rural un espace productif qui nourrit les aires urbaines (maraîchages, polyculture) et propose des activités de loisirs et de détente.

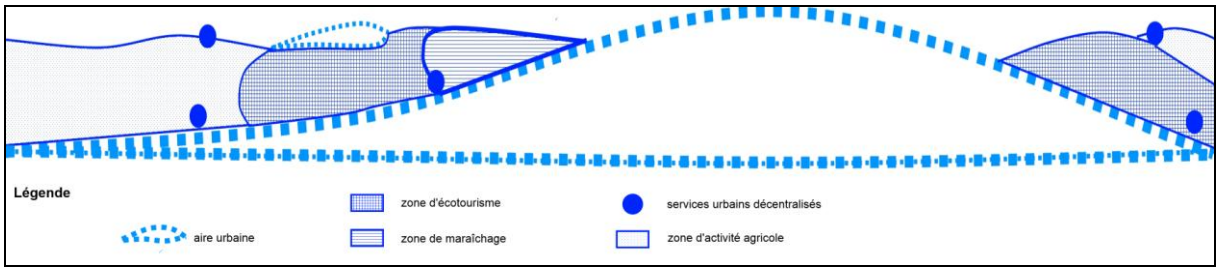


Figure 196 – 2ème essai de modélisation de l'album *Le Livre de l'été*

> Si on doit considérer comme périmée l'opposition ville-campagne, qui revenait à opposer deux styles de vie et deux niveaux de développement (le traditionnel étant le rural et le moderne étant urbain), il faut aussi refuser la frontière empiriquement tracée entre ces deux mondes.[536]

Ce constat fait par André Piatier en 1977 est tout à fait d'actualité et les frontières entre l'espace rural et l'espace urbain sont rarement perceptibles dans les albums où l'on passe elliptiquement de la ville à la campagne. Cette dernière observation semble se vérifier chez Berner (2005). En effet, aux pages 13-14, après avoir traversé la ville, nous nous trouvons aux marges. Les derniers « contreforts » de la ville apparaissent sur la gauche et le centre de l'image est occupé par un vaste parc, « espace vert » en périphérie urbaine. Au dernier plan, on distingue une autre infrastructure des espaces périphériques : le supermarché.

À cette analyse spatiale, on pourrait y associer une autre analyse, sociale celle-là, en s'intéressant aux personnages qui « grouillent » dans les pages des quatre

[536] A.PIATIER, *op. cit.*, p. 5.

albums des Saisons. En suivant l'itinéraire de quelques uns des personnages (*cf.* figure 197), trois zones se distinguent assez clairement. La zone A qui correspond à la zone périurbaine et qui englobe la grande maison du début des histoires, est l'aire où les individualités dominent, où les relations intersubjectives sont quasi absentes ou distantes. La zone B, qui correspond au cœur de la ville où les relations intersubjectives se nouent de manière buissonnante. Enfin, la zone C, le parc péricentral semble être l'espace où les relations intersubjectives se cristallisent. L'aire urbaine constitue alors pour Rotraut Susanne Berner , le lieu des rencontres, des échanges intersubjectifs. Les « marges » semblent être des lieux d'isolement ou de relations plus distendues.

Trois exemples assez significatifs me permettront de compléter mes observations. Tout personnage qui traverse l'aire urbaine est sujet à faire des rencontres. Armand, le jogger, traverse une première fois l'aire urbaine en hiver et y fait la rencontre furtive d'Inès, mais c'est au printemps qu'après une chute près du centre culturel qu'il rencontre Anne avec qui il va nouer une relation amoureuse. Leur histoire va s'épanouir au fil des saisons. Que ce soit pour l'été ou pour l'automne, les deux personnages sont séparés lors de la phase A et se rejoignent en B.

Pour ne pas faire de rencontre, il y a deux conditions : faire le tour de la ville en restant dans les marges (c'est l'exemple d'Ariane, la petite vieille qui occupe le deuxième étage de la grande maison, et qui au printemps décide de faire une grande randonnée en suivant un itinéraire loin du centre, dans les marges) ou s'isoler dans une activité absorbante comme la lecture (c'est le cas de Petra, la jeune liseuse qui traverse l'aire urbaine sans jamais faire de rencontre).

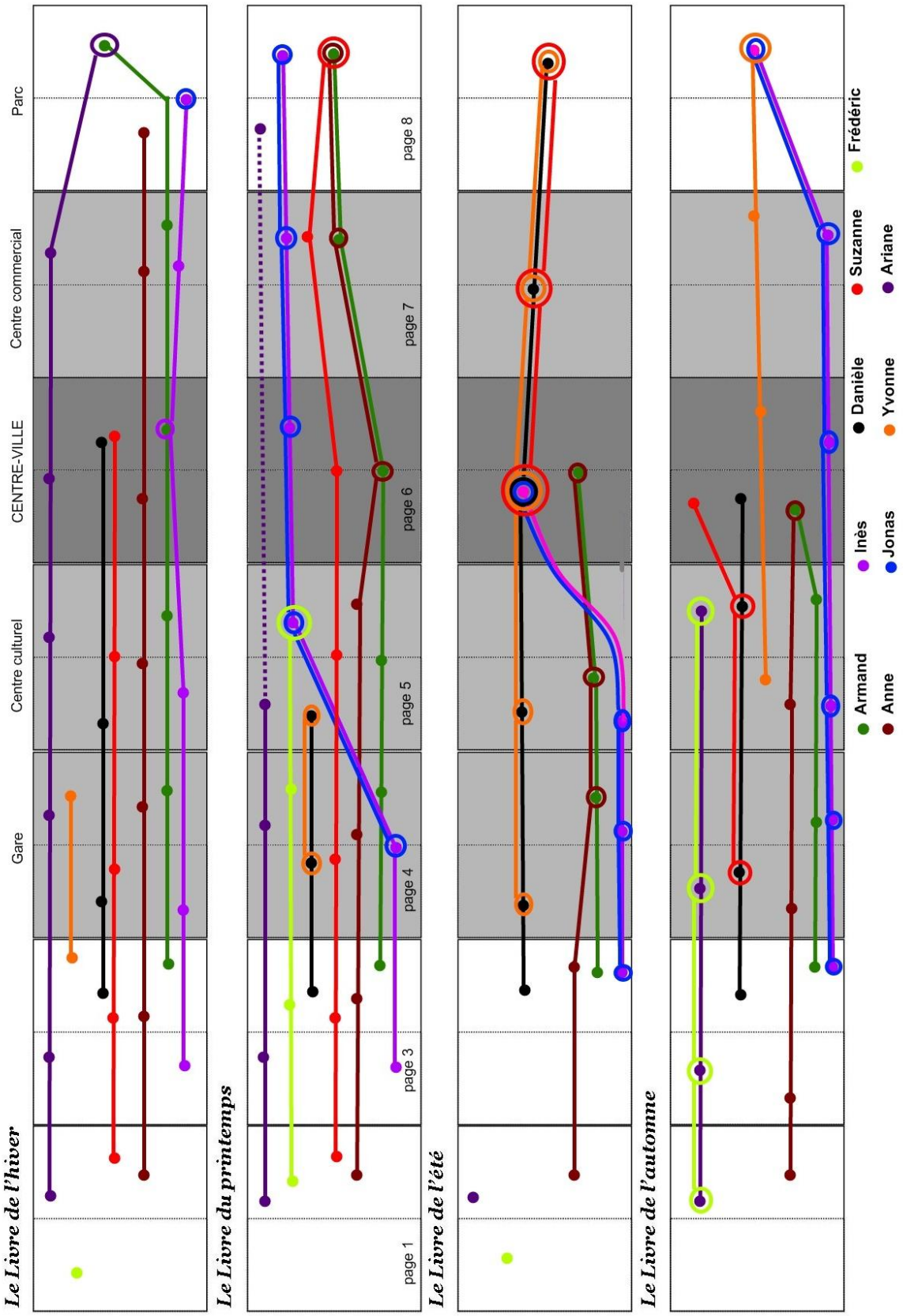


Figure 197 – Les relations intersubjectives dans les *Livres des Saisons* de Rotraut Susanne Berner.

*
**
*

L'opposition ville/campagne dans l'édition d'albums pour enfants a donc une histoire qui colle de très près à celle, plus générale, de la perception et de la représentation de ces deux espaces. S'il existe une opposition manifeste, une valorisation de la « campagne éternelle » sur la « ville-monstre » entre 1968 et 2000, assisterait-on aujourd'hui à un retour en arrière ? Une récente enquête, réalisée par le CREDOC[537] en 2001[538], rapportait que les Français, très attachés à l'espace rural, en faisaient davantage un cadre qu'un lieu d'activité, n'associant pas nécessairement l'espace rural à l'agriculture. Pour une majorité d'entre eux, la ruralité est un ensemble de paysages naturels préservés où règnent « calme, silence et tranquillité ». Un rapport du Sénat de 2008 parlait même chez les Français d'un « désir de campagne[539] » pour expliquer le « nouveau souffle que connaissent aujourd'hui les territoires ruraux ». C'est sans doute, ce même « désir de campagne » qui animait Jean de Brunhoff en 1931, au moment où la population urbaine française commençait à dépasser en nombre la population rurale, et qui le conduisait à représenter une campagne polyfonctionnelle, sous influence urbaine.

En somme, si l'on en croit les représentations des albums, la perception du rapport ville/campagne dans les années pré-soixante et celle des années post-deux-mille est très différente en substance. La première période est marquée, comme j'ai pu l'indiquer, par une quasi égalité quantitative de traitement des deux sujets. L'opposition ville/campagne existe car elle fait sens : « ce qui n'est point ville est campagne et ce qui n'est point campagne est ville ». Les deux espaces sont interdépendants et ont leur utilité et leur identité propre. En ce qui concerne en revanche la période contemporaine, l'opposition ville/campagne n'a plus de sens comme le montre assez bien le travail de Rotraut Susanne Berner qui donne, je pense,

[537] Centre de Recherche pour l'Étude et l'Observation des Conditions de Vie
[538] R. BIGOT, G. HATCHUEL (dir.), *Les Français et l'espace rural*, CREDOC, juin 2011 [140p.] : rapport réalisé à la demande du Groupe de Prospective « Espaces naturels et ruraux et société urbanisée » avec le soutien de la DATAR et du Ministère de l'Agriculture.
[539] J.F. PONCET et C. BELOT (dir.), *Rapport d'information fait au nom de la Délégation à l'aménagement du territoire et au développement durable du territoire sur le nouvel espace rural français*, Annexe au procès-verbal de la séance du 15 juillet 2008 [151p.]

une image fidèle de ce que Franco Indovina[540] nomme la *citta diffusa*. L'aire urbaine d'aujourd'hui prend la forme d'une peau de léopard. « Elle enserre, à l'intérieur de ses mailles, des terres encore cultivées, des bois et des friches. La nature et la campagne, jusque-là extérieures à la ville compacte, deviennent des parties intégrantes de la *citta diffusa*[541] ».

[540] F. INDOVINA. *La Citta diffusa*. Venise : DAEST, 1990.
[541] G. NOVARINA. « De la "Citta diffusa" à la ville nature » sur le site *Environnement. Ambiente e Territorio in Val d'Aosta*, n°33, 2014 [consulté le 4 mars 2014] : http://www.regione.vda.it/gestione/riviweb/templates/aspx/environnement.aspx?pkArt=501

4. Mer versus Montagne

> Mer et montagne, au regard de leurs significations culturelles, sont des espaces – mais ne pourrait-on ici employer le mot « territoire » ? – de contradictions similaires où la présence du *tremendum* et du *fascinans* les ancre comme des « lieux » de forte sacralité.
>
> Alain Cabantous, François Walter, « Mer et montagne dans la culture européenne », 2011, p.8[542].

Si j'ai choisi de débuter ce troisième chapitre par un extrait du propos introductif tenu par les organisateurs du colloque organisé en 2009 à l'Université de Paris I et portant sur l'image de la mer et de la montagne dans la culture européenne, c'est qu'il reflète à la fois l'incongruité et le bien-fondé du rapprochement de ces deux espaces si opposés géographiquement et si proches pourtant dans les représentations qu'en ont les hommes.

La mer et la montagne fascinent autant qu'elles effraient. Elles sont les « territoires » privilégiés des monstres maléfiques, des dragons océaniques et alpins, « des mangeurs d'hommes et dévoreurs d'âmes »[543]. Elles constituent souvent, dans la littérature, des territoires d'errance perpétuelle. Les albums pour enfants n'échappent pas à ces schémas de pensée mais en proposent d'autres.

L'intérêt pour ces deux territoires est similaire : quarante-quatre albums du corpus se passent au bord de la mer ou en mer ; quarante-cinq à la montagne. Les dix-sept personnages de séries que j'ai déjà cités ont respectivement une aventure et à la mer et à la montagne. Ces territoires sont ainsi des sortes de passages obligés.

Tout comme la mer, « la montagne, telle qu'on la perçoit est une fabrication de l'esprit, un mythe[544] ». Les représentations « mythiques » de la montagne se déclinent autour de quatre concepts-clés qui ne sont liés à aucune temporalité. La montagne peut ainsi être cet Ailleurs régénérant, cette nature sauvage maîtrisée, la frontière ou encore

[542] A.CABANTOUS, J.L.CHAPPEY, R.ORIEUX, N.RICHARD et F.WALTER (dir.). *Mer et Montagne dans la culture européenne (XVIe-XIXe siècle).* Rennes : PUR, 2011 [282 p.]
[543] A.CABANTOUS, F.WALTER, 2011 : 9.
[544] J.P. BOZONNET. *La Perception de l'espace montagnard*. Grenoble : Groupement du CTGREF, étude n°117, 1977, p.6.

un apex empli de spiritualité, ce « pilier cosmique entre la terre et le ciel » dont parle Isabelle Sacareau[545]. On peut sensiblement associer la mer à ces quatre concepts-clés.

Dans ce chapitre, je n'opterai donc pas pour une approche chronologique mais bien plutôt pour une approche thématique. Contrairement à la ville et à la campagne, la mer et la montagne sont des thématiques régulièrement traitées dans les albums. Je montrerai donc que la perception de ces deux territoires peut correspondre à trois types d'approche. La première approche est romantique et exalte l'indomptabilité et la majestuosité de ces « espaces ». La deuxième est consumméristes et voie dans ces « territoires » des endroits de loisirs et d'amusement. La troisième est spirituelle et fait de ces « lieux » les symboles du dépassement de soi.

4.1. Les « espaces » romantiques

> Le spectacle de la Nature peut donner différentes émotions.
> Elle est sublime dans l'immensité des cieux et des mers, dans les vastes déserts, dans l'espace, dans les ténèbres, dans sa force et sa fécondité sans bornes, et dans la multitude infinie des êtres. Elle est sublime dans les grands phénomènes, comme les tremblements de terre, les volcans, les débordements, les tempêtes. Elle est sublime, dès qu'elle peut donner des sensations qui excitent en nous l'étonnement et la crainte.
>
> Jean-François de Saint-Lambert, *Les Saisons*, « Discours préliminaire », 1769.[546]

Cet extrait que j'emprunte au marquis de Saint-Lambert résume assez bien ce que les Romantiques perçoivent de la Nature, cette Nature sauvage qu'ils affectionnent tant et qui leur permet d'atteindre le sublime à travers le vaste et l'informe. Comme le constate Yvon Le Scanff, contrairement aux Classiques, avec les Romantiques, « il n'est dès lors plus question de belle nature mais de nature sublime[547] ». Pour Alain Corbin[548], la mer et la montagne, ces paysages honnis par les Classiques pour leur caractère inachevé et inorganisé, sont réinventés au XVIII[e] siècle et supplantent l'esthétisme des paysages de campagne.

[545] I. SACAREAU. *La Montagne. Une approche géographique*. Paris / Belin (coll. SUP. Géographie), 2003, p.130.
[546] Cité dans P. AMON (éd.). *La Description littéraire de l'Antiquité à Roland Barthes, une anthologie*. Paris : Macula, 1991, p. 69.
[547] Y. LE SCANFF. *Le Paysage romantique et l'expérience du sublime*. Paris : Champ Vallon, 2007, p. 26.
[548] A. CORBIN. *Le Territoire du vide. L'Occident et le désir de rivage (1750-1840).* Paris : Flammarion, 1988, p.12.

La perception de la mer et de la montagne dans certains albums pour enfants est une perception qui se rapproche de celle que l'on peut rencontrer chez des peintres comme Caspar David Friedrich, Alexandre Calame ou Gustave Doré et les auteurs romantiques du XIX[e] siècle. La montagne paraît indomptable et majestueuse ; la mer infinie et capricieuse. Elles constituent le cadre où un petit enfant peut « s'élever » seul, à l'instar de Heidi, personnage créé par Johanna Spyri dans les années 1880 et édité en France chez Flammarion dans les années 1930[549]ou de Jim Hawkins, le jeune garçon embarqué sur l'Hispaniola dans *L'île au Trésor* de Robert Louis Stevenson, édité entre 1881 et 1882.

Dans un récent article, Isabelle Nières-Chevrel[550] inscrit le roman de Johanna Spyri dans une quête d'harmonie entre l'homme et la nature. Heidi, petite orpheline, est élevée à la fois à la montagne et à la ville. Ce sont ses multiples aller-retour entre les deux espaces qui la font grandir. Elle reçoit de la ville l'éducation religieuse et y apprend à lire et à écrire. Elle apprend de la montagne tout le reste. Sans la montagne, il n'est pas de vie possible pour Heidi. C'est grâce à la montagne et à son « bon air » que Klara recouvre le chemin de la guérison. Johanna Spyri inscrit la montagne dans le *topos* « santé-enfance-grand air ».

Comme pour les Romantiques, la mer et la montagne représentent dans certains récits d'albums pour enfants des « espaces » aux limites indéfinies et infinies. Ils fascinent parce qu'ils paraissent également sauvages et indomptables et constituent pour toutes ces raisons des « espaces » propices à l'aventure.

4.1.1. Espaces sans limites

Ce qui caractérise un espace est justement le caractère flou de ses limites. La mer et la montagne, pour les Romantiques, ne possèdent pas de limites. Ce sont des éléments que l'homme ne peut maîtriser, qui le dominent. C'est ainsi que sont représentés ces deux « espaces » dans *Panorama de la Montagne* et *Panorama de la*

[549] J. SPYRI. *Heidis Lehr-und Wanderjahre*, Gotha : Perthes, 1880.
J. SPYRI. *Heidi kann brauchen, was es gelernt hat,* Gotha : Perthes, 1881.
Les deux ouvrages sont ensuite traduits en français à l'intention des enfants de Suisse romande par l'éditeur Georg à Berne en 1882. Le roman de l'auteure suisse est popularisé en France dans l'entre-deux guerres : *Heidi, la merveilleuse histoire d'une fille de la montagne* (1933), *Heidi grandit* (1934).
[550] I. NIERES-CHEVREL. « Relire *Heidi* aujourd'hui », *Strenae* [En ligne], 2 | 2011, mis en ligne le 21 juin 2011, consulté le 01 janvier 2012. URL : http://strenae.revues.org/266

Côte, parus aux éditions du Père Castor en 1938, et réalisés par Marie Colmont et Alexandra Exter.

> Le monde serait moins beau s'il n'y avait pas les montagnes. Elles élèvent leurs masses inégales vers le ciel, loin au-dessus de la terre, et nous nous sentons tout petits devant leur majesté.
> Monter lentement leurs routes, puis leurs sentiers, grimper à quatre pattes sur les pentes où il n'y a plus de chemin, c'est entrer dans un monde inconnu où rien n'est tout à fait pareil à ce que nous avons l'habitude de voir.[551]

C'est ainsi que commence la présentation du *Panorama de la montagne*. La montagne est une forme du relief particulière, remarquable par son altitude élevée. Ce sont ses caractéristiques topographiques qui en font un espace autre, un ailleurs différent et particulièrement rude où « les plantes s'arrangent pour vivre sur cette terre sans douceur » (p.2) et où « le montagnard a, lui aussi, bien de la peine à vivre » (p.3). La montagne « dépayse » justement par la proposition d'une vie autre. Ses paysages majestueux et éternels sont gages de d'apaisement, de sécurité et de permanence. La conclusion donnée par Marie Colmont au *Panorama de la montagne* est en ce sens significative :

> Et pourtant, comment ne pas aimer la montagne ? Elle est là devant nous, avec sa beauté et sa pureté, et ses couleurs extraordinaires qui nous réjouissent les yeux et le cœur : ses glaciers roses ou violets, son ciel d'un bleu changeant, le blanc éblouissant de la neige, les branches sombres des sapins, parfois un massif de rhododendrons écarlates. Nous nous sentons devenir meilleurs en la regardant ; il n'est pas possible d'être méchant devant un si beau spectacle.
> Sa solitude et sa paix nous reposent de nos fatigues. Nous songeons qu'elle était là des siècles avant nous, qu'elle sera là des siècles après nous, toute semblable. Comme la terre est grande et vieille ![552]

Dans *Panorama de la côte*, ce qui intéresse les auteures c'est la zone de contact entre la mer et la terre, cette zone de friction où l'immensité est en partie maîtrisée. Cependant, dans les deux premières pages en noir et blanc qui commentent le panorama au recto, Marie Colmont évoque la toute puissance de la mer qui façonne la côte :

> Quand la mer et la terre se rencontrent, elles se disputent la place, tantôt c'est la mer qui mord la terre, tantôt c'est la terre qui s'avance dans la mer.

[551] M. COLMONT, A. EXTER. *Panorama de la montagne*, Albums du Père Castor-Flammarion, 1938a, p.1
[552] M. COLMONT, A. EXTER, *op. cit.*, p. 8.

> La mer et le vent se donnent la main pour malmener la côte. La mer la grignote et lui enlève de petits morceaux qu'elle porte ailleurs. Le vent l'aide.
> Ici la mer a creusé une baie, et puis au fond de ce goulet, une baie abritée. […]
> Sous les coups répétés des vagues, la dure falaise… se creuse en grottes, en voûtes, s'émiette en rochers.[553]

Les dernières lignes de ce texte ont été mises en images par Alexandra Exter pour souligner le découpage de la côte, accentuant d'autant plus l'action de la mer sur le paysage. Le choix-même d'un *leporello* de près de 2,5 mètres de long dans lequel la mer et la montagne occupent plus de la moitié de la surface, Alexandra Exter y montre toute la diversité de ces deux espaces. La place imposante qu'ils occupent sur ce long panorama qui dépasse l'angle de vue humain contribue à affirmer leur caractère infini et majestueux.

Figure 198 – M. Colmont, A. Exter , *Panorama de la montagne* (1938)

Figure 199 – M. Colmont, A. Exter, *Panorama de la côte* (1938)

Quand, en 1950, Feodor Rojankovsky illustre le conte de Marie Colmont, *Cigalou*, il reprend le thème de cet environnement imposant. On sait que l'illustrateur y met toute la fascination qu'il éprouve pour les paysages jurassiens[554]. À la page 10, par exemple, les montagnes occupent la quasi-totalité du paysage, écrasant de leur masse verdoyante les chalets et les personnages, laissant passer un soleil rouge vif et menaçant. Au fil de l'album, Cigalou gravit la montagne, affronte les dangers (insolation, ascension dans les rochers, pente raide). À chaque fois, la faune et la flore viennent à son secours.

Figure 200 – M. Colmont, Rojan, *Cigalou* (1950), p.10.

Dans ces trois exemples, mer et montagne sont des espaces dans lesquels l'homme se sent petit, cependant, ce ne sont pas des espaces repoussoirs, ce sont des

[553] M. COLMONT, A. EXTER, *op. cit.*, p. 2-3.
[554] Feodor Rojankovski allait régulièrement depuis 1935 passer quelques jours à Argentières près de Chamonix où le couple Rojankovski avait fait construire un petit chalet, « la Villa Rambles ». cf. I. ALLEN, P. ALLEN, T. ROJANKOVSKI-KOLY. *Feodor Rojankovski. The Children's Books and Other Illustrations Art*. Englewood : Wood Stork Press, 2013, p. 144.

espaces humains et humanisés dans lesquels l'homme reste au contact de son environnement. Une sorte d'humilité s'impose face à l'indomptabilité. Les personnages restent cantonnés aux zones de contacts que représentent les vallées et la côte. La montagne et la mer deviennent alors des espaces d'aventures.

4.1.2. Espaces sauvages indomptables

Mer et montagne représentent donc des espaces sauvages où la nature a encore tous ses droits. L'altitude des cimes impressionne l'homme et gare à celui qui voudrait la braver. Marie Colmont, dans *Panorama de la Montagne*, se fait l'interprète de cette perception de l'espace montagnard :

> Mais gare ! on ne joue pas avec la montagne sans précautions. Partout le danger guette et la vie de l'homme est en péril. Partout s'ouvrent des abîmes, partout se creusent des crevasses, souvent recouvertes de neige ; celui qui tombe au fond, blessé périra de froid avant que les secours n'arrivent.
> […]
> Mais les imprudents ne sont pas les seuls à périr. Parfois, l'avalanche bondit des hauteurs, roule, engloutit un village entier. D'autres fois, c'est un ouragan de neige, un orage, le brouillard, qui couvrent subitement les pentes : malheur aux promeneurs perdus dans la montagne ![555]

Les dangers de la montagne sont ici de trois ordres : la hauteur, le froid et les intempéries. En premier lieu, l'ascension vers des altitudes de plus en plus élevées, au milieu de reliefs rocheux et acérés, convoque la hantise de la chute. Au contact des monts les plus audacieux sommeille toujours le risque de l'abîme, c'est ce que je pourrais apparenter au « syndrome d'Icare ».

Il me faut également encore évoquer ici le cas assez particulier de *l'Atlas des géographes d'Orbae*. Dans cette trilogie d'albums très contemporains, François Place renoue avec la perception romantique de la montagne. Nous trouvons dans trois histoires, les deux figures évoquées plus haut, accompagnées de celle de la frontière. Dans *La Montagne d'Esmeralda*, par exemple, le paysage offert au lecteur à la page 71 montre un décor de parois rocheuses abruptes séparant des montagnes où chacune des cinq cités a élu domicile. La communication entre les cités se fait par des chemins étroits et un pont de liane lancé au-dessus d'un précipice. Le franchissement de ce pont n'est jamais chose banale :

[555] M. COLMONT, A. EXTER, *op. cit.*, p. 7.

> Là, vous le savez, un pont de lianes vertigineux nous sépare d'un peuple ami qui respecte notre bannière et entretient d'amicales relations marchandes avec notre peuple. J'ordonnai les sacrifices et nous attendîmes le jour favorable pour le franchir […].[556]

Figure 201 – F. Place, *Montagne d'Esmeralda* (1996), p. 71.

Les monts Houngürs du *Pays des Houngalils* ont la particularité d'effrayer quiconque s'y aventurerait. Ils forment une barrière franchissable. L'obscurité des gorges augmente le sentiment de peur que peuvent inspirer ces monts :

> En cet endroit, la montagne élance d'un seul jet vers le ciel ses escarpements de basalte, et les gorges qui se frayent un passage entre ces hautes murailles plongent toute l'année dans une pénombre crépusculaire. Oser s'aventurer en pareil lieu, c'est déjà faire montre d'un certain courage […].[557]

L'illustration qui est mise en regard de cet extrait de texte représente un convoi de chevaux et d'hommes perdus dans des masses rocheuses importantes et gravissant des parois abruptes. Le choix d'un format de paysage panoramique augmente l'effet de l'infiniment petit au milieu de l'infiniment grand, de l'infiniment imposant.

Figure 202 – F. Place, *Pays des Houngalils* (1996), p.111.

Dans *Les montagnes de la Mandragore*[558], la maîtrise de l'espace montagnard doit se faire tout autrement : par la carte. Le héros de cette histoire, Nîrdan Pacha, est dépêché dans les montagnes de la Mandragore pour y établir des cartes de la région. « Cette province multipliait les obstacles à la campagne de cartographie. Elle avait pourtant tout à y gagner, puisque le tracé des nouvelles routes l'aiderait à rompre son isolement. »[559] Pour l'ingénieur cartographe travaillant au ministère des Territoires, c'est par la carte que les espaces les plus éloignés de l'Empire seront soumis à la domination du Sultan Khâdelim le Juste. C'est la carte qui donne du sens aux territoires déjà soumis aux aléas de la nature :

---

[556] F. PLACE. « Montagne d'Esmeralda » dans *Du pays des Amazones aux îles Indigo. Atlas des géographes d'Orbae*, Paris : Casterman / Gallimard, 1996, p.67-77.
[557] F. PLACE. « Pays des Houngalils » dans *Du pays des Amazones aux îles Indigo. Atlas des géographes d'Orbae*, Paris : Casterman / Gallimard, 1996, p.111 à 125.
[558] F. PLACE. « Les montagnes de la Mandragore » dans *Du pays de Jade à l'île Quinookta. Atlas des géographes d'Orbae*, Paris : Casterman / Gallimard, 1998, p.55 à 73.
[559] F. PLACE, *op. cit.*, p. 61.

> Prends une masse informe de champs, de villes, de fleuves, de bois, de déserts, joins à tout cela les caprices de la nature et la folie des hommes, soumets l'ensemble aux desseins impénétrables du très-Haut : quel homme pourrait y voir un début de sens. Voilà notre mission. C'est nous qui ravaudons l'Empire, qui rapiéçons et cousons ces lambeaux de terre entre eux, qui les rendons lisibles au regard du Sultan. Crois-moi, Taliz, sans les cartes, pas de frontières ni de lois[560].

Cependant, on le sait et on le sent à travers les trois planches qui accompagnent le texte : la nature et la montagne dominent l'homme, elles finissent par s'emparer de Nîrdan Pacha dont on sait qu'il n'était jamais allé sur le terrain avant cette aventure dans le pays mandarg. La conclusion est tout à fait signifiante dans la bouche du sorcier des montagnes qui s'adresse à l'ingénieur cartographe : « Tu voulais qu'elles t'appartiennent, mais c'est toi qui leur appartiens[561] ». Il n'en demeure pas moins que la « maîtrise » des espaces montagnards passe, pour François Place, par un arrangement entre l'homme et son environnement. L'homme ne l'aménage jamais comme il l'entend mais, bien plutôt, s'arrange avec les conditions naturelles pour y vivre. C'est cet arrangement-là qui est prégnant dans les mots de Taliz, l'accompagnateur de Nîrdan Pacha : « Les hommes vivent sur la terre, et non sur le papier[562] ». Pour Taliz, ce n'est pas à la carte de dicter où placer des routes, infrastructures nécessaires pour qu'un espace devienne territoire. Leur construction est elle-même un arrangement entre l'homme et la nature.

Dans la *Montagne d'Esmeralda*, « l'Empire des Cinq Cités vivait en paix dans l'ombre verte des montagnes. Ses villes bruissaient comme des ruches au soleil et les greniers débordaient jusque dans les villages les plus reculés, tout au bout des routes de pierre luisant sous la lune[563] ». La route est encore un élément d'arrangement du territoire.

> Ce pays est sagement administré, des chemins entretenus serpentent au cœur de notre commune Grand-Mère Forêt[564].
> L'Empire des Cinq Cités vivait en paix dans l'ombre verte des montagnes. Ses villes bruissaient comme des ruches au soleil et les greniers débordaient jusque dans les villages les plus reculés, tout au bout des routes de pierre luisant sous

[560] F.PLACE, *op. cit.*, p. 59.
[561] F.PLACE, *op. cit.*, p. 71.
[562] F.PLACE, *op. cit.*, p. 59
[563] F.PLACE. « Montagne d'Esmeralda » dans *Du pays des Amazones aux îles Indigo. Atlas des géographes d'Orbae*, p. 68
[564] F.PLACE, *op. cit.*, p. 70.

> la lune. Mais les Sages et les Seigneurs des Cinq Cités rêvaient chaque nuit d'un peuple cruel et belliqueux, loin au-delà des confins de l'Empire, et qui faisait planer une ombre sur la paix de leur nation.[565]

Se retrouver en pleine mer, comme en pleine montagne, peut s'avérer être une situation périlleuse et il faut le recours de grands aventuriers modernes que sont les marins pour la braver. Ainsi en est-il par exemple dans *Le voyage de Babar* (1932). Céleste et Babar partent en voyage de noces à bord d'une montgolfière. Ils quittent donc l'intérieur des terres (l'arrière pays) à la page 3, franchissant une barrière montagneuse et se retrouvent à la double-page suivante à survoler le littoral. Beaucoup ont pu reconnaître la plage des Éléphants à la Nartelle près de Sainte-Maxime, lieu de villégiature de la famille Brunhoff. Le paysage rassemble les différents éléments d'un littoral méditerranéen. Au premier plan, l'illustrateur représente le cadre agricole réunissant élevage (chèvres, oie, vaches), vignes et oliviers. Au deuxième plan, le village de La Nartelle, petit village de pêcheurs, est progressivement transformé par l'arrivée du tourisme. Dans ce paysage, les axes de communication sont rares et se devinent mais ne sont jamais prépondérants. De la page 6 à la page 13, le ballon est poussé par le vent vers le large et fait naufrage sur une « île aux cannibales ». De la page 14 à 18, une baleine emmène le couple royal sur un récif, encore plus au large. Les conditions de vie y sont moins dangereuses que sur l'île, cependant le couple royal reste des heures sur « leur petit rocher, sans rien à manger, sans une goutte d'eau pour boire » (p.18).

Figure 203 – J. de Brunhoff, *Le Voyage de Babar* (1932), p.4-5.

Un paquebot vient à passer et recueille Babar et Céleste (p.19). Ils sont ramenés dans un « grand port » (p.20-21) puis vers l'arrière-pays après moult péripéties (p.41). On pourra sans doute reconnaître dans le « grand port » le port de Marseille avec ses activités industrialo-portuaires très nombreuses et très variées.

Figure 204 – J. de Brunhoff, *Le Voyage de Babar* (1932), p.20-21.

[565] F. PLACE, *op. cit.*, p. 68.

Mer et montagne sont ainsi des espaces dans lesquels les personnages des albums pour enfants rencontrent des peuplades étranges, sauvages (les cannibales dans Babar ou encore les Indiens d'Esmeralda). Ces peuplades vivent recluses dans ces espaces, au contact de l'environnement. Le passage, le départ dans et vers ces espaces sont autant d'occasions d'aventures, de moments de la trajectoire diégétique pendant lesquels les personnages sont en difficulté pour accomplir leur *Tâche*. C'est là que l'aventure se déroule.

4.1.3. Espaces d'aventures

Lorsque la mer et la montagne sont perçues comme des espaces romantiques, les récits qui s'y déroulent ont pour but de faire accomplir une *Tâche* au héros. Ce dernier quitte donc un *locus amoenus* initial pour traverser un *locus ingratus* qui, comme je l'ai déjà dit, l'effraie autant qu'il le fascine.

Dans l'histoire du Golfe de Candâa[566] de François Place, le personnage de Ziyara est la fille de Dchemgidad, chef d'un village se situant dans l'*arrière-pays* de Candâa (p. 41). Le village en question cultive le blé nécessaire à la ville de Candâa pour nourrir sa population et, lors d'une cérémonie, permet de confectionner le « pain des vieillards » (p.47), symbolisant l'union des fruits de l'arrière-pays de Candâa et des épices ramenées par les négociants au long court qui font escale dans la bien nommée « épouse du monde ». On retrouve aisément dans le port de Candâa les « curiosités » des différents pays de l'*Atlas*.

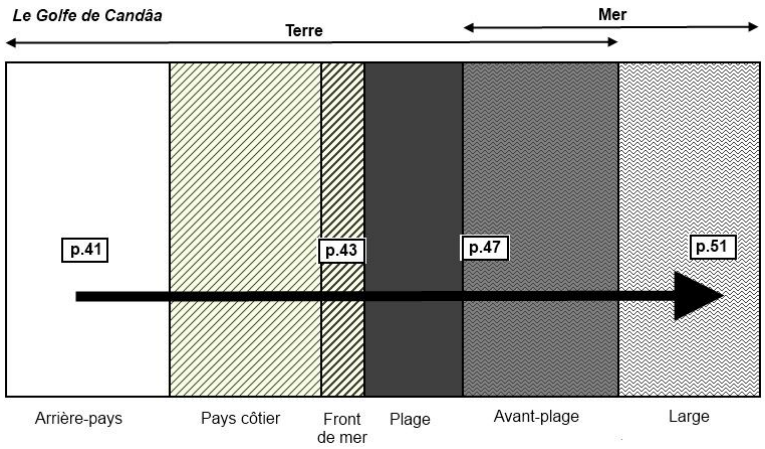


Figure 205 – plan de l'histoire : F. Place, *Le Golfe de Candäa* (1996).

[566] F. PLACE. « Du pays des Amazones aux îles Indigo » dans *Atlas des géographes d'Orbae*, Paris : Gallimard/Casterman, 1996, p.41-51.

> Des convois prenaient tous les jours la route des Jardins de l'Amirauté où l'on exposait les animaux bizarres, les pierres et les plantes rares. […] Ziyara voulait tout voir, les crapauds rieurs de Baïlabaïkal[567], les étranges fruits appelés « marmites de singes », la tarende de Médamothi et les moines siffleurs des îles Tohu, l'affreux unicorne[568] puant à poil roux dont la langue bleue était comme hérissée d'épines, les girafes laineuses de Nilandâr[569] et celles d'Orbae[570] au regard si tendre, et encore les magnifiques parures de plumes des guerriers Zizotls[571]. Dans une haute volière bondissait un tigre de Selva[572] qui attrapait à pleine gueule de gros oiseaux noirs aux cris lugubres et déchirants.[573]

Le port de Candâa est l'archétype du port méditerranéen à l'instar de celui de Constantinople au XIII[e] siècle, c'est tout du moins la localisation que lui donne François Place sur la carte qui figure dans la très récente suite à l'*Atlas des géographes d'Orbae*, *Les Secrets d'Orbae*[574]. Pour Ziyara, venue de l'arrière-pays, le littoral de Candâa représente des promesses d'aventures et d'émancipation. Le paysage du port proposé aux pages 42-43 peut être interprété comme une représentation graphique de cette transition, mais en sens de lecture inversé. À gauche, l'œil est attiré par le grand large d'où jaillit une vaste lueur. Au centre de l'image, une flotte de voiliers mouille sur l'avant-plage et attend pour partir vers la mer hauturière. Des barges font la navette entre les voiliers au long cours et les docks de Candâa. La ville portuaire est installée sur un cordon de terre littoral au fond d'un golfe montagneux. Enfin au premier plan, à droite, une caravane de mulets transporte les fruits de l'arrière-pays vers le port. C'est à la vue de cette interface entre la haute mer et la terre que Ziyara ressent l'appel de l'océan. L'ensemble de la flotte dans le port de Candâa, les odeurs des épices venues de partout entreposées sur les quais, tout devient prétexte au départ, à l'évasion, au voyage.

Figure 206 - François Place, *Le Golfe de Candâa*, p.42-43.

[567] *cf.* F. PLACE. « Du pays des Amazones aux îles Indigo », *op. cit.*, p.25-40 : Pays de Baïlabaïkal.
[568] *cf.* F. PLACE. « Du pays des Amazones aux îles Indigo », *op. cit.*, p.11-24: Pays des Amazones.
[569] *cf.* F. PLACE. « Du pays de Jade à l'île Quinookta», *op. cit.*, p.75-90: Royaumes de Nilandâr.
[570] *cf.* F. PLACE. « Du pays de Jade à l'île Quinookta», *op. cit.*, p.91-104: île d'Orbae.
[571] *cf.* F. PLACE. « De la rivière Rouge au pays des Zizotls», *op. cit.*, p.129-141: Pays des Zizotls.
[572] *cf.* F.PLACE. « De la rivière Rouge au pays des Zizotls», *op. cit.*, p.27-38: île de Selva.
[573] F. PLACE. « Du pays des Amazones aux îles Indigo », *op. cit.*, p.45.
[574] F. PLACE. *Les Secrets d'Orbae*, Paris : Casterman, 2011.

Dans *l'Auberge de Nulle part*[575]de Roberto Innocenti et John Patrick Lewis, le narrateur est en perte d'imagination : il cherche, selon l'expression du poète anglais William Wordsworth[576], son « œil intérieur qu'est le bonheur de la solitude ». Pour le retrouver il quitte l'intérieur des terres où il habite pour se perdre sur des chemins (p.8) le menant vers la « fin des terres » et atteindre « une auberge battue par les flots » (p.9). Placée sur un monticule qui l'isole des marées, la maison est sur la plage (voir la 4ème de couverture). Durant les quelques jours qu'il va y passer, profitant des divers loisirs proposés par le littoral (promenades, pêche et détente), le narrateur croise différents personnages de la littérature occidentale : Huckleberry Finn[577], Long John Silver[578], la Petite Sirène[579], le Petit Prince[580], etc. Comme les personnages de Pirandello[581], ceux d'Innocenti sont en quête d'auteur ou d'illustrateur qui les ramèneraient à la vie.

Et c'est donc face à la mer, au milieu de ces personnages, clients de l'auberge perdue, que le narrateur va retrouver son imagination, comme si le littoral avait cette vertu régénérescente :

> Alors, comme je fixais la ligne où l'horizon plonge dans la mer, les réponses me vinrent toutes à l'esprit. Depuis le début, dans leur quête d'eux-mêmes, les clients de l'Auberge de Nulle Part m'avaient montré le chemin de la découverte personnelle ![582]

D'une nature originale, la mer, source originelle, redonne vie à toute chose. Elle est le paradigme de l'espace naturel, celui auquel l'homme ne peut toucher, qu'il ne peut aménager ou arranger. Le littoral devient donc ce dernier espace d'arrangement. Ainsi les personnages perdus dans *L'Auberge de Nulle Part* reprennent vie et leurs aventures se trouvent relancées :

> - Ça me va, monsieur le Peintre, tant que le miel coulera dans les rivières, répondit le petit pêcheur. Je parie que vous avez assez d'imagination pour nous balader jusqu'au jour où les crevettes sauront jongler.

---

[575] R. INNOCENTI et J P LEWIS, *L'Auberge de nulle Part*, Paris : Gallimard, 2006 [47p.]
[576] W. WORDSWORTH. « The Daffodils » dans *Lyrical Ballads*, 1798, v.21-22 : "That inward eye, / Which is the bliss of solitude"
[577] M. TWAIN. *Les Aventures de Tom Sawyer*, 1876.
[578] R.L . STEVENSON. *L'île au Trésor*, 1883.
[579] H.C. ANDERSEN. « La Petite Sirène » dans *Contes*, 1835.
[580] A. de SAINT-EXUPERY. *Le Petit Prince*, 1943.
[581] L. PIRANDELLO. Six personnages en quête d'auteur, 1921.
[582] R. INNOCENTI et J P LEWIS, *op. cit.*, p. 41.

- C'est exact.
- Alors, emmenez-nous là où le merveilleux est accueilli avec un clin d'œil, un petit signe de tête ou une poignée de main un peu particulière.[583]

Que ce soit pour François Place, chez lequel j'ai pris beaucoup d'exemples, ou pour Jean de Brunhoff, la montagne comme la mer sont des espaces de passage, des confins que l'on traverse. Ces espaces fascinent et terrifient, appellent à l'aventure, à la méditation, à la régénérescence. Je reviendrai plus loin sur ce dernier aspect. Les villes des récits, sises au milieu des montagnes à l'image de la capitale des Houngalils, fonctionnent comme de grands ports. Elles constituent des interfaces d'échanges : économiques et culturels. C'est d'ailleurs ce qui continue d'intéresser François Place et que l'on trouve de manière récurrente dans son œuvre.

Seulement, à côté de cette perception de la mer et de la montagne, espaces de l'immensité et de l'indomptable, vient s'installer dans les années 1930 et surtout après les années 1950 une autre image. Il s'agit, tout au contraire, d'espaces « domptés », aménagés pour les loisirs de l'homme.

4.2. Les « territoires » du consumérisme

Lorsque les personnages de séries d'album pour enfant se rendent « à la mer » c'est toujours pour profiter du littoral. Les aventures qui s'y déroulent n'ont le plus souvent plus rien à voir avec celle des grandes explorations maritimes. Il s'agit davantage de montrer aux jeunes lecteurs les plaisirs que l'on peut trouver « en bord de mer ». De la même manière, lorsqu'ils se rendent à la montagne, c'est pour profiter des plaisirs de celle-ci, maîtrisée et sécurisée, au sein de stations ou de villages touristiques. D'ailleurs, dans près d'un tiers des séries, il existe un album dans lequel le personnage va « à la montagne » et un autre où il va « aux sports d'hiver ». Les auteurs et les éditeurs ont l'occasion ainsi de distinguer les activités proposées dans le cadre d'un « tourisme blanc » l'hiver de celles d'un « tourisme vert » l'été.

« Tourisme blanc », « tourisme vert » et, pourquoi pas, « tourisme bleu », c'est bien ici l'activité commerciale que l'on tire de « territoires » circonscrits, dédiés à la consommation, aux loisirs marchands, que l'album pour enfants évoque.

[583] R. INNOCENTI et J P LEWIS, *op. cit.*, p. 43.

4.2.1. Territoires maîtrisés

Malgré les dangers, la montagne et le littoral sont maîtrisés par l'homme. Idée centrale dans les premiers albums du Père Castor : l'homme respecte la nature et l'admire mais il est aussi la mesure de tout puisqu'il s'approprie des espaces, qu'il territorialise. Espaces arrangés par la main de l'homme industrieux : voici ce que tend à montrer *Panorama de la Montagne* et *Panorama de la Côte*.

Une fois déplié, ces *leporello* de 2,4 mètres font l'inventaire de toutes les activités des hommes en montagne et en bord de mer. Dans *Panorama de la montagne*, le premier tiers gauche de l'image place le spectateur au niveau des cimes, dans les nuages. L'atmosphère est de ce fait trouble et obscure. Un alpiniste brave le danger accroché à une paroi verticale. Un vautour survole les nuages et suggère à la fois le danger d'une mort qui rôde à tous les instants mais également la nature sauvage de la haute montagne. Progressivement, en portant son regard vers les deux-tiers restants du panorama, l'image devient plus claire, plus ensoleillée. Les équipements apparaissent et les vies humaines s'animent : équipements sportifs, touristiques, agricoles, industriels, ferroviaires. L'espace montagnard est polyfonctionnel, manifestation d'une certaine maîtrise de l'espace par l'homme. La représentation la plus manifeste de l'arrangement de l'espace montagnard est sans nul doute le tourisme et les sports d'hiver.

> Il n'y a pas très longtemps, on avait peur de la montagne. Bien rares étaient ceux qui s'y promenaient pour leur plaisir.
> Maintenant elle est devenue notre amie. Tous les ans, jeunes et vieux, petits et grands, viennent de tous les points du pays jouer avec elle.
> Alors, sur les pentes, on voit les skieurs descendre à toute vitesse ; ils se penchent, se redressent, tournent, s'arrêtent dans un poudroiement de neige, repartent. […] Les skieurs hardis s'élancent vers le tremplin, sautent et retombent plus bas sur la piste ; pendant un instant, les bras étendus, ils semblent voler.[584]

Dans *Panorama de la Côte*, la perception du littoral est réduite à la zone de contact entre la mer et la terre, détachée de son *hinterland* :

[584] M. COLMONT, A. EXTER. *Panorama de la côte*. Paris : Flammarion (Albums du Père Castor), 1938, p. 6.

> Quand la mer et la terre se rencontrent, elles se disputent la place, tantôt c'est la mer qui mord la terre, tantôt c'est la terre qui s'avance dans la mer.[585]

Le *Panorama* donne au lecteur une somme d'activités de bord de mer sans rapport le plus souvent entre elles, classées par planche : navigation, port, travaux, jeux, pêche.

> Hardi, les gars ! La mer a du travail pour tous ceux qui vivent sur ses bords.
> Mais quand vient le temps des vacances, la mer veut bien aussi qu'on rit et qu'on joue...[586]

En plus d'un panel des activités pratiquées sur le littoral, Alexandra Exter nous livre également un panorama quasi complet des côtes françaises :

Planches	Paysage	Activités
1-2	Côte rocheuse, village à toits en tuiles Côte méditerranéenne	Port de pêche industrielle
3-4	Zone portuaire calquée sur le modèle du Havre (*cf*. dos de la gravure) Côte atlantique	Port de commerce Port de plaisance (paquebot à quai). Plages et cabine de plage
5-6	Côte à falaise, maisons à colombages Côte normande	Marais salants Activités agricoles (élevage et cultures)
7-8	Côtes rocheuses Maisons bretonnes	Village de pêcheurs Collectes du goémon
9-10	Côtes rocheuses bretonnes Calvaires, dolmens Petit port de pêche	Pêche, élevage Régates au large

Tableau 207 – Tableau de répartition des activités dans *Panorama de la Côte* (1938)

Là encore, il n'est pas question de relations entre la côte et l'intérieur des terres. Les activités de bord de mer sont juxtaposées les unes à côté des autres sans liens explicites. Même les activités agricoles, qui seraient plutôt réservées à l'arrière-pays, sont placées sur le cordon littoral.

4.2.2. Territoires de plaisir

Mer et montagne représentent des territoires de loisirs et de plaisir. Reprenant la représentation romantique de la liberté recherchée, les héros viennent trouver sur le littoral et dans les cimes l'amusement et la détente. La pente et la fluidité qui sont souvent montrées comme des dangers deviennent, par la glisse, des sources de loisirs récréatifs. Chez Colmont, la liberté est clairement associée à la vitesse. C'est ce que nous pouvons observer également aux pages 13-14 et 15-16 de *Caroline aux sports*

[585] M.COLMONT, A.EXTER, *op. cit.*, p. 1.
[586] M.COLMONT, A.EXTER, *op. cit.*, p. 5-6.

d'hiver. Les personnages dévalent à toute vitesse les pentes enneigées. À la page 16, Bobi, les pattes en croix, s'envole du fait de son élan sur le tremplin. Cependant, le danger guette : Bobi, en s'envolant, disparaît[587]. Dans *Martine à la montagne* pareillement, le chemin emprunté par les enfants à ski « descend à toute vitesse entre les sapins »[588].

Comme on peut le constater, la montagne est ici abordée par le biais des activités que l'on peut y pratiquer l'hiver. *À la montagne* de Zullo et Albertine reste sur le plan des activités de glisse dans des décors qui ne changent que très peu. Le sujet central ne semble pas être la montagne mais les sports d'hiver. On retrouve cette même perception dans *Tout Schuss !*[589], dont le titre français ne laisse aucune équivoque ! Pourtant le titre norvégien reprenait le nom d'une station de ski, Slapsefjell…

Les espaces littoraux sont parfois appréhendés soit depuis la mer comme un cordon entre ciel et mer (*cf. Beach Ball* de Peter Sis) ou bien en vue oblique depuis les terres comme une lanière entre montagne et mer (*cf. Panorama de la côte*). À chaque fois, il s'agit d'espaces fractionnés dans la mesure où l'on peut y lire des activités diverses qui n'ont pas toujours de liens entre elles. Les personnages qui s'y déplacent ou le cheminement qui est donné au lecteur suit toujours la côte.

Ainsi dans *Beach Ball*[590] de Peter Sis, la petite Mary qui vient avec sa maman profiter de la plage part à la poursuite de son ballon que le vent vient d'emporter. Ici, le littoral n'est constitué que d'une étroite bande jaune de sable qui sert de ligne directrice à tout l'ouvrage depuis la première de couverture jusqu'à la quatrième. Cette bande est coincée entre le ciel et la mer, tous les deux du même bleu horizon. Cette image du littoral donne à penser à une île et à toutes les représentations liées à l'évasion et à la liberté. Le vent qui a soufflé le ballon de Mary nous permet de faire un long *travelling* de seize pages le long de la plage, permettant aux jeunes lecteurs, à chaque double-page, de « jouer » avec les mots et les lettres (p.9-10), les couleurs

[587] Signalons, chose qui pourrait paraître anecdotique, que cet album dédié entièrement à la montagne est le seul dans lequel Caroline pleure (p.17).
[588] G. DELAHAYE, M. MARLIER. *Martine à la montagne*, p. 10.
[589] B. RUNE LIE. *Tout Schuss !* Paris : éditions Thierry Magnier, 2011 – traduit du norvégien par Pascale Mender : *Slapsefjell*, Oslo : Magikon, 2008 [56p.] Slapsefjell est un village et une station de ski norvégienne.
[590] P. SIS. *Beach Ball*, New York : Greenwillow Books, 1990 [16p.]

(p.11-12), les chiffres (p.13-14), les formes (p.15-16), les contraires (p.17-18), les noms d'animaux (p.19-20), le déplacement dans un labyrinthe (p.21-22), le repérage (p.23-24).

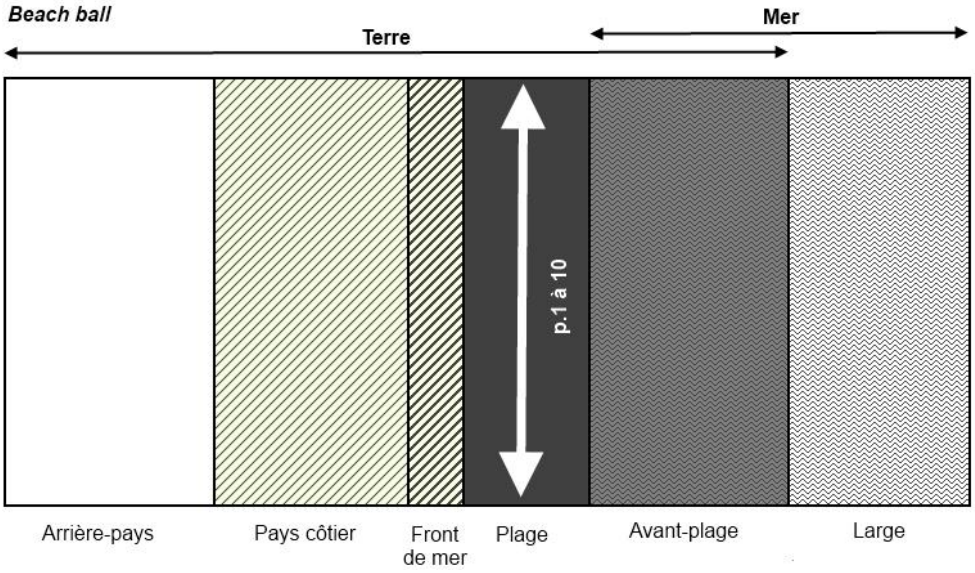


Figure 208 - Plan de l'album *Beach Ball* (1990) de P. Sis.

Pendant tout le parcours, la plage se remplit et Peter Sis fait l'inventaire de toutes les activités de loisir liées à la plage (*farniente*, toboggan, commerces ambulants, jeux de balles, de ballons, pêche, canotage, voile, etc.). Mary, qui à la page 4, est seule avec sa mère sur le rectangle bariolé de la serviette, s'ouvre au monde en rencontrant une multitude d'êtres humains, tous plus différents les uns que les autres, au fur et à mesure de la tourne de page. Pour aller plus loin avec cette idée « d'ouverture au monde », Peter Sis n'en profite-t-il pas pour mêler sur les double-pages de multiples citations au patrimoine mondial de la culture ? Si l'on prend la double page 5-6, par exemple, on trouve des animaux de tous les continents (crocodile, grenouille, homard, aigle, girafe, panda ...) mais également la tour Eiffel, une musicienne hindoue, un facteur californien. Au milieu de la plage, nous trouvons même un ballon en forme de globe terrestre. Nous y reconnaissons l'océan Atlantique séparant le continent européen du continent américain. Si la mer sépare les hommes, la plage et le littoral semble les unir.

Figure 209 – P. Sis, *Beach Ball* (1990), p.5-6

Dans un album comme *Caroline à la mer*, la temporalité a son importance et participe du plaisir de l'espace dans lequel arrive Caroline et ses amis. Le séjour à la mer commence avec un vent très fort et un ciel gris (p.3-4) :

> Hélas ! pour leur premier jour des vacances au bord de la mer, ils n'ont pas beaucoup de chance. Le ciel est gris, il fait froid et le vent souffle en tempête.[591]

Mais dès la double-page suivante, le soleil est de retour et ne quitte plus la bande d'amis jusqu'à la dernière double-page où « le ciel est devenu tout gris » et « le soleil est parti ».

Christian Bromberger[592] parle de « mises en scène de la culture et de la nature ». Cette spatialité, générée par le récit de l'album, participe de la mise en scène de la nature et est aujourd'hui de plus en plus déterminante dans les politiques d'aménagement du littoral par exemple. Les travaux de Michel Maffesoli[593] montrent qu'il existe un hédonisme du quotidien irrépressible qui fait que la vie sociale ne peut se réduire aux cadres imposés. Il y a une volonté irrationnelle à chercher à voir le monde comme une œuvre d'art, à se l'approprier, à le maîtriser et à en jouir. L'aménagement consisterait donc à apporter une réponse à ce que recherchent les hommes et donc à créer les conditions nécessaires à l'*enchantement* des espaces. Les albums pour enfants, comme *Caroline à la mer*, contribuent à plonger les lecteurs dans une illusion d'égalité sociale et de liberté. Tout le monde ne peut pas s'offrir un mois de vacances estivales dans une villa de front de mer à Cabourg ! Pourtant l'album donne l'illusion de partager ce moment. Il fournit le cadre de ce que Sylvie Christophe, Bernard Massiera, Danis Parisot et Jean-Christophe Gay[594] nomment une « suspension sociale ». L'*enchantement* est alors favorisé par le sentiment d'une égalité sociale et d'une illusion de « liberté du monde ».

4.2.3. Territoires de consommation

[591] P. PROBST. *Caroline à la mer*. p.4.
[592] C. BROMBERGER. *Passions ordinaires. Du match de football au concours de dictée*, Paris : Bayard, 1998
[593] M. MAFFESOLI. *Au creux des apparences. Pour une éthique de l'esthétique*, Paris : Plon, 1990.
[594] S. CHRISTOFLE, B. MASSIERA, D. PARISOT et J.C. GAY. « Tourisme, loisirs et handicap en espace littoral. La Côte d'Azur entre représentations sociales, enjeu stratégique et aménagement » dans *Actes du colloque international pluridisciplinaire « Le Littoral : subir, dire, agir »*, Lille, 16-18 janvier 2008 http://www.meshs.fr/documents/pdf/publications/actes/colloque_littoral/Christofle.pdf

La perception de la montagne et de la mer changent avec la démocratisation des sports d'hiver à la fin des années 50. L'espace devient moins un lieu de fascination et davantage un lieu de consommation. Visionnaire, Jean de Brunhoff, en 1934, dans *Le voyage de Babar*, avait déjà donné une représentation d'une station suisse où la famille Brunhoff passait ses vacances d'hiver (p. 36-37). Cependant, à cette époque, l'activité ne concerne qu'une partie très privilégiée de la population, et les aménagements, tels qu'on les voit également dans *Panorama de la montagne* (1938), restent sommaires.

Figure 210 – J. de Brunhoff, *Le voyage de Babar* (1934), p. 36-37.

Dans *Caroline aux sports d'hiver*, en revanche, paru en 1959, Probst oppose l'hiver des grandes villes grises (p.3) avec celui de la montagne ensoleillée (p.11) :

> Les villes sont grises et maussades, le vent souffle dans les rues désertes et secoue les arbres dénudés.[595]
> […]
> Que ce paysage est beau ! Les montagnes brillent sous le soleil, et les aiguilles de glace scintillent comme des diamants. Caroline pense qu'il serait bien agréable de vivre ici toute l'année.[596]

Cette opposition est bien entendu reprise par l'image. On pourrait également confronter la planche 11-12, où les deux-tiers de l'image font place à un panorama des cimes enneigées dominant un petit village alpin, à la planche 29-30 . Dans la première, le temps est splendide et Caroline, adossée à un refuge, se fait bronzer au soleil ; dans la seconde, Caroline et ses amis rentrent en ville sous une pluie battante, un ciel menaçant au milieu de la grisaille des immeubles. La montagne, vue comme un ailleurs qui « dépayse » est une construction de « l'enchantement » qui est aujourd'hui réactivée par le tourisme, et surtout le « tourisme blanc ». C'est cette vision-là de la montagne qui « euphorise » le lecteur potentiel.

Si Caroline est, dans le titre, « aux sports d'hiver », Martine est, quant à elle, « à la montagne » mais pratique implicitement des sports d'hiver. Les activités de neige deviennent caractéristiques de cet ailleurs et suffisent à l'exprimer. Les sports d'hiver se pratiquent implicitement à la montagne et la montagne devient implicitement

[595] P. PROBST. *Caroline aux sports d'hiver*, Hachette, 1959, p.3
[596] P. PROBST, *op. cit.*, p. 11

synonyme de sports d'hiver. Ces derniers induisent une manière précise de s'habiller, de s'amuser, de vivre.

Figure 211 – P. Probst, *Caroline aux sports d'hiver* (1969), p.11-12

Que ce soit Martine, Jean et Françoise dans *Martine à la montagne*[597] ou bien Caroline et ses amis, les personnages reviennent de leur séjour plus heureux et apaisés qu'avant. Chacune de ces deux histoires montre, dans les premières pages de l'album, les protagonistes précipités dans un activisme débordant. Ils sont encore plongés dans le rythme citadin. Dès le premier jour, ils sont sur les skis, dévalent les pentes, font de la luge, du patin à glace, de l'escalade… pour enfin terminer par un moment calme et convivial. Martine est censée passer les vacances de Noël à la montagne mais à aucun moment, au milieu de l'album, les auteurs ne nous font partager ce moment qui devrait être central par la communion et la magie que représente cette fête. Le seul moment de détente apparaît sur la dernière page (p.21), amorcée par l'arrivée au refuge (p.20). La randonnée aventureuse de Martine, Jean et Françoise est stoppée nette par le froid qui s'installe à la tombée de la nuit et la neige qui commence à tomber. La dernière image place les enfants au centre du refuge dans des positions détendues, auprès d'un feu de bois. Martine, de son côté, allume une lampe. Dehors la nuit s'annonce et la neige continue à tomber. Le visage des enfants est illuminé au sens propre comme au sens figuré. « Jean souffle dans son harmonica et chacun se met à chanter » : le bonheur, enfin, est partagé. La montagne a régénéré les esprits.

Il en est à peu près de même pour *Caroline aux sports d'hiver*. La précipitation des pages 3 à 10 qui nous montrent les protagonistes tour à tour dans un magasin de sport, à la descente du train, lors des premiers cours de ski, et au télésiège, fait place aux pages 11-12 à un premier moment de détente, celui dont nous avons parlé, et qui se situe sur un sommet face au soleil. Comme si Caroline nous emmenait avec elle dans son ascension. À partir de ces dernières pages, les planches qui suivent ne placent les personnages que dans des situations de descente à ski ou en luge. L'histoire se termine, aux pages 25 à 30, par des activités calmes (concours de bonshommes de neige, moment de convivialité au chalet lors de la remise de récompense, retour

[597] G.DELAHAYE, M.MARLIER. *Martine à la montagne*. Casterman, 1960.

triomphal à la ville). Comme chez Martine, l'avant-dernière image nous montre les personnages réunis dans la salle de restaurant de l'hôtel, formant une sorte de cercle autour de Bobi. Au fond, un accordéoniste accompagne la scène en musique. La chaleur du chalet est précisée dans le texte : « Dans le chalet où il fait chaud, dans le chalet si confortable […] ».

À leur façon, les espaces littoraux sont des espaces complexes où différentes zones qui composent le littoral sont sans cesse mises en relation. Ainsi en est-il, par exemple, pour *Martine à la mer*[598] (1955) et *Caroline à la mer*[599] (1965). Dans ces deux albums, ce qui semble intéressant ce sont les parcours empruntés par les protagonistes qui font des allers et retours entre les différentes parties du littoral et qui créent ainsi cet espace. Le récit est ici véritablement *spatiogène* : c'est la diégèse qui crée l'espace littoral, en lui donnant différentes couleurs toutes mises en relation par elle.

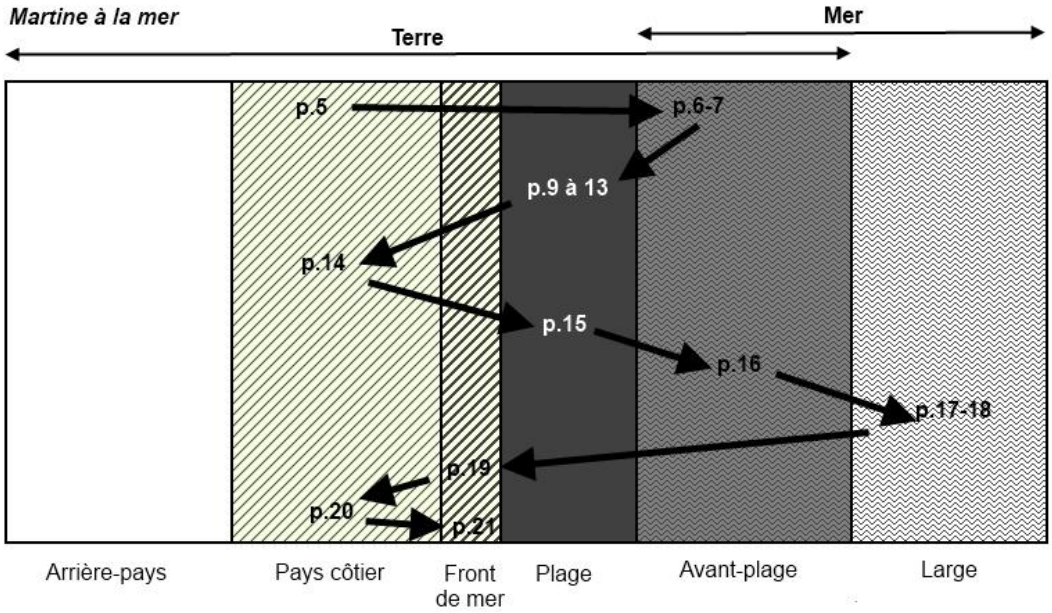


Figure 212 - Plan de l'album *Martine à la mer* (1955) de Gilbert Delahaye et Marcel Marlier

Lorsque Martine arrive chez l'oncle François, on ne voit pas la mer mais on se doute que la maison se situe dans le pays côtier. Puis de la page 6 à 13, Martine et ses amis s'amusent entre l'avant-plage et la plage, pêchant des crustacés, se baignant, construisant un château de sable ou montant sur un âne, jouant au cerf volant ou

[598] G. DELAHAYE, M. MARLIER. *Martine à la mer*. Paris : Casterman, 1955.
[599] P. PROBST. *Caroline à la mer*. Paris : Hachette, 1965.

mangeant une glace. À la page 14, Martine fait son marché dans la ville côtière. Les produits de la mer (poissons) s'y trouvent mélangés avec ceux de l'arrière-pays (volailles et légumes). On retourne à la plage à la page 15 pour ensuite quitter le rivage et partir au large aux pages 16 à 19. Si on aperçoit le port de pêche à la page 18, on découvre le port de commerce à la page 21 après être rentré à la maison de l'oncle François (p.20). Par ce récit en zig-zag, l'espace littoral devient polymorphe et interrelationnel. Certes les activités qui y sont représentées semblent n'avoir aucun rapport les unes avec les autres, mais la diégèse se charge de construire le lien. Marlier construit des images du littoral en conformité avec les représentations traditionnelles et le portrait de l'oncle François (p.17), en vieux Loup de mer sorti tout droit d'une vieille carte postale de 1912, en est un des témoignages les plus forts. Le littoral n'est pas ici simplement une lanière côtière mais un espace complexe interrelationnel.

L'histoire de *Caroline à la mer*, quant à elle, fonctionne sur le même principe. Le parcours diégétique de Caroline et ses petits amis n'est cependant pas en zig-zag mais plutôt spiralaire et centré sur la plage où commence l'histoire. De la plage (p.1-2), on passe à la ville côtière (p.5-6), puis au large (p.13-14), à l'avant-plage (p.19-24) soumis aux aléas de la marée pour terminer sur le front de mer (p.25-26) où la pluie met fin aux vacances. Chez Probst, le littoral est le lieu de vacances ensoleillées :

> Un mois a passé ! Avec un temps merveilleux, avec des jeux, des baignades et des parties de pêche endiablées.[600]

[600] P. PROBST, *op. cit.*, p. 26

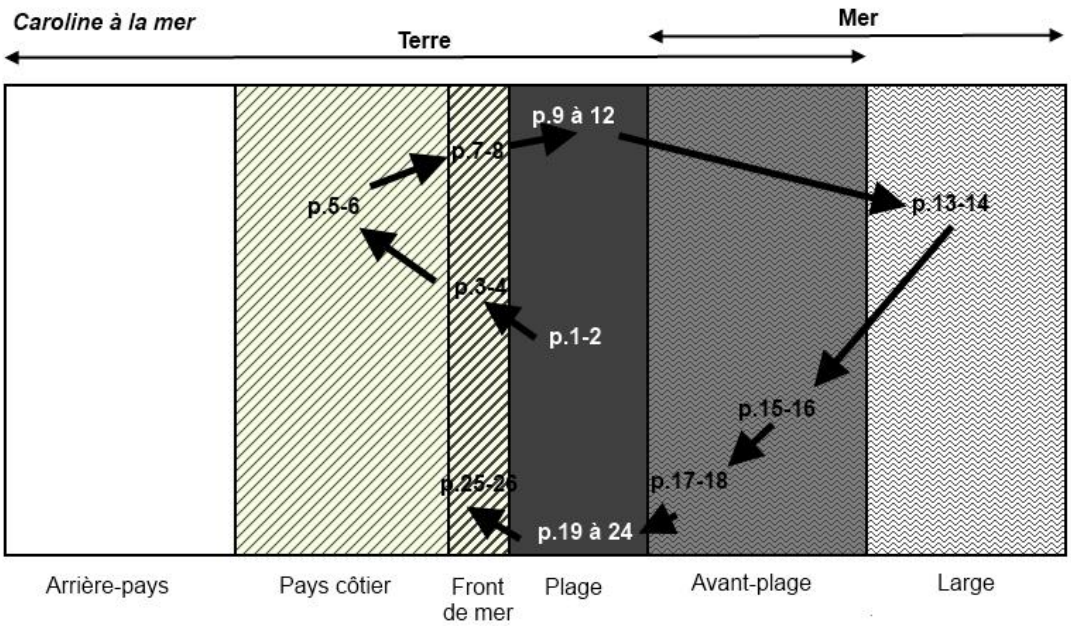


Figure 213 - Plan de l'album *Caroline à la mer* (1965) de Pierre Probst

Autre particularité chez Probst et que j'ai déjà eu l'occasion de montrer, c'est l'inspiration trouvée auprès de lieux connus. Dès la double-page 3-4, on reconnaît l'aspect des villas normandes de front de mer. Aux double-pages suivantes, nous sommes à l'intérieur de la ville côtière : la mer étant perceptible au fond à gauche. Deux bâtiments attirent le regard : il s'agit du Casino et du Grand Hôtel de Cabourg. À travers les pages de *Caroline à la mer*, on retrouve toutes les représentations du tourisme balnéaire : mobiliers de plage, boutique d'articles de bain, villas de front de mer, vagues, marées, plongée sous-marine, pêche aux crustacés...

Figure 214 – P. Probst, *Caroline à la mer* (1965), p.5-6

*
**
*

Pour l'essentiel de ce que j'ai pu constater des albums, les années 1950 ont contribué à faire des « espaces » montagnards et maritimes des « territoires » aménagés pour le tourisme. « Territoires » de plaisirs marchands, ils sont à peu près tous clairement identifiables dans les albums pour enfants : Cabourg, Ostende[601], Saint-Moritz[602], Sankt-Anton-am-Arlberg[603], Lauterbrunnen[604]. Dans près de deux tiers

[601] *Martine à la mer* (1956)
[602] *Le voyage de Babar* (1932)

des cas, lorsqu'il s'agit d'aventures « à la montagne », il s'agit de la montagne l'hiver et de la pratique des sports de glisse.

Il est d'ailleurs à souligner que les albums de *Martine* et de *Caroline à la montagne* ou *aux sports d'hiver* sortent la même année, en 1959. Les deux albums se déroulent dans les Alpes. Caroline passe ses vacances dans l'Arlberg, près d'Innsbruck, là où cinq ans plus tard auront lieu les Jeux Olympiques d'hiver. Ces albums pourraient ainsi avoir contribué à un engouement pour ce tourisme qui était encore en plein développement.

Le récit d'aventures de personnages récurrents ou non dans des territoires voués à la consommation a tout à voir avec la méthode actuelle du *storytelling* employée par les publicitaires. Ainsi, pour s'adresser à la génération des 18-30 ans qui semblait bouder le ski alpin, la station de Sugarbush, dans le Vermont[605], a développé des campagnes publicitaires qui suggèrent de suivre les péripéties d'un personnage fictif et d'interagir avec lui sur les réseaux sociaux. Ce procédé semble avoir été concluant car la station a enregistré une hausse des abonnements de 250% en un an !

4.3. Les « lieux » de la Transcendance

Dans les albums actuels, et ce mis à part quelques auteurs comme François Place qui renouent avec la vision romantique, la montagne et la mer sont comme déréalisées, c'est-à-dire que la montagne et la mer sont pour les auteurs des « lieux » chargés de spiritualité. Il ne s'agit plus ici d'évoquer une aire circonscrite mais bien un lieu qui s'identifierait à l'idée qu'on se fait de la montagne et de la mer. À`ces *lieux* déréalisés, j'ai pu constater que les albums associaient formes (convexité et instabilité) et spiritualités (liberté et dépassement de soi). C'est ce que je vais démontrer dans ce qui suit.

---

[603] *Caroline aux sports d'hiver* (1959) : aux pages 6-7, on reconnaît la gare de Sankt-Anton-am-Arlberg dans le Tyrol, desservie par l'Alpenexpress. Cette station de l'Arlberg est connue pour être une des plus anciennes stations de ski alpin d'Europe. À l'arrière plan, on distingue le Hoher Riffler (3160m).L'église représentée aux pages 22-23 ressemble à celle de Söll près d'Innsbruck.

[604] *Martine à la montagne* (1959) : à la page 7, on peut reconnaitre la vallée glaciaire de Lauterbrunnen dans l'Oberland de Berne, ainsi que le téléphérique qui monte sur le versant de Wengen. On aperçoit au fond de l'image le Breithorn (3780m) et la Schmadribachfalle, la plus haute cascade d'Europe. Å la page 6, l'église sous la neige est celle de Lauterbrunnen.

[605] « Inciter les Y à pratiquer les sports d'hiver » sur le site canadien *Réseau Veille Tourisme*. Consulté le 5 mars 2014. http://veilletourisme.ca/2014/02/04/inciter-les-y-a-pratiquer-les-sports-dhiver/

4.3.1. Lieux instables et apex

La montagne et la mer procèdent de deux modélisations différentes : pour l'une, c'est l'*apex*, la forme aiguë qui défie le ciel ; pour l'autre, c'est l'étendue sans fin et sans horizon qui défie l'espace. Dans les deux cas, la perception est la même dès qu'il s'agit d'affronter ces *lieux* : perdre ce qui nous relie horizontalement à la terre ferme, verticalement au sol chtonien ; s'échapper et se libérer ; voir ce qu'il y a de l'autre côté. La trajectoire diégétique prend alors la forme d'un parcours initiatique. Chez un auteur comme Peter Sis cette dimension est importante. Dans deux de ses albums, la montagne remplit cette fonction.

La conférence des oiseaux[606], publié en 2012, met en récit iconotextuel un poème épique perse du XII[e] siècle relatant l'envol de milliers d'oiseaux à la recherche d'un vrai roi, Simorgh, qui pourrait les guider, donner un sens à leur existence et les protéger. L'envolée est guidée par une huppe qui doit les conduire au Mont Kaf où est censé résider Simorgh. L'aventure est périlleuse et semée d'embûches. Aux pages 124-125, Peter Sis représente l'arrivée de l'envolée près du Mont Kaf. Ce dernier est représenté sous la forme d'un pic aux allures totémiques duquel coule, depuis le sommet, une source. Quelques pages plus loin (p.128-129), le Mont Kaf est même anthropomorphisé sous les traits d'un géant endormi que les oiseaux viennent réveiller par ces mots : « Montagne de Kaf ! Nous recherchons Simorgh, notre roi. » La montagne leur rappelle alors leur pâle condition : « Rentrez chez vous, oiseaux. Vous n'êtes que cendres et poussière. » Mais les oiseaux s'obstinent et continuent à s'élever dans les airs afin de survoler le cratère rempli d'eau du Mont Kaf. Des pages 134 à 143, Peter Sis nous montre une envolée dont les oiseaux variés finissent par ne faire plus qu'un et le narrateur de conclure :

> Le rideau s'ouvrit.
> Les oiseaux entrèrent.
> Et ils virent le roi Simorgh et le roi Simorgh était eux.
> À la fin, trente oiseaux, unis dans leur quête, rejoignent leur roi.

[606] P. SIS. *La Conférence des oiseaux*. Paris : La Martinière, 2012 [159p.]

> Et ils voient qu'ils sont le roi Simorgh… et que Simorgh est chacun d'eux… et eux tous.[607]

L'ascension des oiseaux vers le Mont Kaf est apparentée à une « quête », le but à atteindre est un *apex*. Au sommet, les oiseaux ont, en quelque sorte, une révélation. Leur vie est transformée, les oiseaux repartent grandis. D'après Mircéa Éliade[608], l'ascension constitue le « voyage en soi », le « voyage imaginaire le plus réel de tous ».

Figure 215 – P. Sis, *La conférence des oiseaux* (2012), p.129.

Dans un précédent album, *Le Tibet, les secrets d'une boîte rouge*[609], Peter Sis avait déjà abordé la même idée. Ce récit relate l'expérience de son père parti, dans les années 50, à la découverte de l'Himalaya et du Tibet et qui arrive, au bout d'un long périple aux multiples obstacles, à Lhassa et au Potala. La route est décrite comme longue et pénible. Les membres de l'expédition à laquelle appartient Vladimir Sis ne peuvent pas faire demi-tour. Les planches 18-19, 28-29, 38-39, montrent trois phases du voyage de Vladimir que Peter Sis imagine seul, perdu dans l'Himalaya en compagnie d'un sherpa juvénile, l'enfant aux clochettes. Dans chacune de ces planches, le parcours prend les traits d'un véritable labyrinthe qui semble se simplifier de planche en planche et surtout au fur et à mesure de l'ascension.

Aux pages 18-19, le campement est établi sur une colline au milieu d'un cercle de rhododendrons. Le chemin qui en part se perd dans un savant dédale dont on ne devine pas l'issue. Les montagnes alentour sont arrondies et font plutôt penser à un paysage de piémont. Aux pages 28-29, un labyrinthe plus simple composé de boucles accolées, dont on lit les deux issues l'une en bas à gauche et l'autre en haut à droite, est installé en altitude à en juger par les pics acérés qui l'encerclent. Le labyrinthe, représenté dans une sorte de plainte d'altitude, prend l'apparence d'une île paradisiaque, d'un Eden des cimes, où végétation luxuriante et sources multiples se marient. La dernière planche, aux pages 38-39, se situe au niveau des sommets les plus

[607] P. SIS, *op. cit.*, p. 133 à 143.
[608] M. ELIADE. *Images et symboles. Essai sur le symbolisme magico-religieux*. Paris : Gallimard, 1952, p.63.
[609] P. SIS. *Le Tibet. Les secrets d'une boîte rouge*. Paris : Grasset Jeunesse, 1998 [57p.]

élevés que l'on distingue à l'arrière-plan. Le chemin sinueux est beaucoup plus simple et tient de moins en moins du labyrinthe. Il mène à un lac bleu.

Figure 216 – P. Sis, *Tibet* (1998), p.18-19.

Figure 217 – P. Sis, *Tibet* (1998), p.28-29.

Figure 218 – P. Sis, *Tibet* (1998), p.38-39.

Figure 219 – P. Sis, *Tibet* (1998), p.48-49.

La dernière double-page (p.48-49) est une vue du Potala qui « illumine[610] » de sa blancheur un décor montagneux sombre. Le jeu des couleurs contrastées, claires et sombres, utilisées ici par Sis essaie de rendre compte du choc émotionnel vécu par son père à la fin de son voyage dans les hautes montagnes du Tibet, à l'écart du « monde extérieur » :

> Mon père s'était dépêché d'aller au Potala pour dire à l'Enfant-Roi ce qu'il pensait avoir compris – à propos de la route qui arrivait au Tibet et de l'invasion du monde extérieur qui allait se déverser sur ce lieu intact au sommet du monde. Il voulait mentionner la magie qu'il avait rencontrée : l'enfant aux clochettes, les Yétis et le lac, qui seraient menacés. Mais tandis qu'il se précipitait à travers les salles du palais (et je ne l'ai su que par ses allusions), il reconnut, sous leurs couleurs et leur éclat, représenté dans les moindres détails et sous différents aspects, angles et perspectives, le reflet de son état d'esprit. Tout était là, enregistré sur ces murs, le passé et le présent. En ce court instant, je crois que mon père devint l'homme qu'il est aujourd'hui, et à présent je peux comprendre ce qu'il n'a jamais pu clairement écrire ou raconter ce qu'il a vécu.[611]

On ne manquera pas de faire le parallèle entre l'aventure de Vladimir Sis dans les années 50 et celle de Heinrich Harrer[612] entre 1946 et 1951. L'arrivée au Potala est la même révélation et la vie des deux personnages s'en trouve changée comme l'indique Sis pour son père. Le parcours vers le Potala dans l'album de Sis est ponctué de manière très régulière par les quatre double-pages, c'est-à-dire toutes les dix pages. L'ouvrage est ainsi construit de manière très répétitive à la manière d'une psalmodie,

[610] Le Potala était la résidence du Dalaï-Lama, dernière réincarnation du Bouddha.
[611] P. SIS, *Tibet*, p. 47.
[612] H. HARRER. *Sieben Jahre in Tibet. Mein Leben am Hofe des Dalai Lama*. Ullstein-Taschenbuch-Verlag, 1952. Traduite en français par Henry Daussy sous le titre *Sept ans d'aventures au Tibet*, Paris : Arthaud, 1954.

voire d'une prière tibétaine. L'album s'articule autour de figures récurrentes et d'un jeu de couleurs liées à la mythologie tibétaine.

	Pages	A gauche	A droite
	0-1		Carte du Tibet
	2-3		Histoire de la boîte rouge : Peter Sis reçoit une lettre de son père l'invitant à Prague
	4-5	Bureau du père : Lumière naturelle : « La boîte rouge est sur la table, elle attend ».	
	6-7	Histoire de la boîte rouge : Peter Sis découvre le carnet de son père à l'intérieur de la boîte rouge.	IMAGE : Des pages du carnet
	8-9	Histoire de la boîte rouge : Enfance de Peter Sis et absence de son père inexpliquée jusque là	
	10-11	ROUE : Centrée sur la boîte rouge 4 couleurs : jaune, vert, bleu, rouge	Pages du carnet : Début de l'aventure au Tibet.
	12-13	Pages du carnet	Pages du carnet
	14-15	IMG Portrait de l'enfant aux clochettes	Pages du carnet
	16-17	MANDALA : Centré sur un enfant dans une barque Couleur rouge	RECIT : L'enfant aux clochettes
	18-19	PAYSAGE : 1er labyrinthe dans le piémont de l'Himalaya.	
	20-21	Bureau du père : ROUGE Couleur du FEU / Enfance de l'auteur dans une Tchécoslovaquie communiste.	
	22-23	MANDALA : Centré sur un papillon	Pages de carnet
	24-25	IMG Le Yéti	Pages de carnet
	26-27	MANDALA : Centré sur le Yéti dans une barque	RECIT : La Vallée des Géants
	28-29	PAYSAGE : Un labyrinthe moins complexe que le premier au cœur des aiguilles	
	20-31	Bureau du père : VERT Couleur de la TERRE / les lieux et la littérature de l'enfance de l'auteur	
	32-33	MANDALA : Centré sur le Potala	Pages de carnet
	34-35	IMG Une main jaillissant d'un lac bleu	Pages de carnet
	36-37	MANDALA : Centré sur un poisson à tête humaine	RECIT : Le plus bleu des lacs
	38-39	PAYSAGE : Un chemin parmi les cimes qui mène au lac bleu	
	40-41	Bureau du père BLEU Couleur de l'EAU / images de l'Ouest de l'autre côté du Rideau de fer	
	42-43	MANDALA : Centré sur le ciel	Pages de carnet
	44-45	IMG L'Enfant-Roi, Dalai Lama	Pages de carnet
	46-47	MANDALA : Centré sur l'Enfant-Roi	RECIT : Le Potala

	48-49	PAYSAGE : Le Potala	
	50-51	Topogramme rouge (cœur du temps)	Topogramme vert (oreille de la Terre)
	52-53	Topogramme bleu (œil de l'âme)	Ecran noir avec l'Enfant-Roi en son milieu
	54-55	Bureau du père : NOIR Couleur de la nuit, de la magie et des ombres	
	56-57	Histoire de la boîte rouge : Le père a rejoint son fils, ils ferment ensemble la boîte rouge.	Histoire de la boîte rouge : Citation de Nabokov à propos des « merveilles » vues par Marco Polo lors de son passage au Tibet.

Tableau 220 - Structure de l'album *Le Tibet, les secrets d'une boîte rouge* de Peter Sis (1998)

En relisant le détail de la structure de cet album, force est de constater que l'ascension vers le Potala est associée à un parcours spirituel. Sis utilise très souvent les images du labyrinthe et du *mandala* pour évoquer le parcours entrepris par son père. Ces deux représentations symboliques sont du domaine du spirituel. Le mandala prend une place fondamentale dans la construction des mythes si l'on veut croire Mircéa Eliade :

> Il s'agit, bien entendu, du *mandala*, dessin complexe qui joue un rôle important dans les rites tantriques indo-tibétains. Mais le *mandala* est avant tout une *imago mundi* : il représente à la fois le Cosmos en miniature et le panthéon. Sa construction équivaut à une recréation magique du monde[613].

L'*apex* que je viens de caractériser à travers la lecture des deux albums est ici lié à une spiritualité, dans le cas de Peter Sis, bouddhiste, se confondant avec une mythologie. La montagne, à l'instar du mont Olympe pour les Grecs, est la maison des dieux ou bien, comme le mont Sinaï, le lieu des révélations divines, ou encore le lieu du Paradis, du centre du monde. La montagne est donc un lieu sacré.

> Si l'homme primitif a fait de la montagne, le séjour du plus grand que lui, c'est qu'il y voyait comme le trait d'union qui reliait le ciel et la terre, le monde universel au monde humain, l'infini au fini, l'éternel aux choses qui passent.[614]

Pour le géographe Franz Schrader, il ne fait aucun doute que se tisse depuis au moins l'Antiquité un certain nombre de croyances, de mythes autour des origines divines des montagnes. Les Pyrénées, elles-mêmes, ne seraient-elles pas, dans certaines légendes, le tombeau construit par Hercule pour sa bien aimée défunte Pyrène ?

[613] M. ELIADE. *Aspects du mythe*. Paris : Gallimard, 1963, p.39.
[614] F. SCHRADER. « À quoi tient la beauté des montagnes ? », dans la *Revue du Club Alpin Français*, 1898.

Pour reprendre ce que nous avons vu précédemment pour la famille Souris, le *topos* qu'elle choisit de s'approprier devient un lieu sacré, un *centre paradisiaque* au sens où l'entend Gilbert Durand. En effet, ce dernier a remarqué que dans toutes les religions, orientales comme occidentales, le lieu saint primitif comporte toujours une source ou une étendue d'eau, un arbre sacré, un poteau, un bétyle ou encore la montagne (dont la verticalité vient donner la fertilité)[615].

Chez Peter Sis, la montagne possède ce caractère sacré. Les montagnes tibétaines sont le territoire des moines bouddhistes, du moins avant 1951. Le Potala, point culminant du parcours à travers les montagnes, renferme « la sagesse et la raison[616] ». Dans *La conférence des oiseaux*, le géant du Mont Kaf qui sommeille a des allures divines. Le *mandala* qui figure sur la double-page 123-124 réunit les trois éléments nécessaires à l'émanation du sacré. On y voit le Mont Kaf d'où sourd un torrent au milieu de quatre enclos de collines boisées. Si on ajoute à cette trilogie la forme même du mandala tantrique, il ressort du Mont Kaf une profonde religiosité. Gilbert Durand nous donne une autre lecture du sacré dans la montagne à travers la philosophie chinoise :

> Dans la culture chinoise la peinture, qui a un sens philosophique profond et sert de support matériel à la méditation cosmologique, se définit comme chan-choueï, c'est-à-dire « montagne et eau », ces deux symboles renvoyant respectivement aux deux principes sexuels constitutifs de l'univers : le Yang et le Yin[617].

Figure 221 - Mandala du Mont Kaf dans *La conférence des oiseaux* de Peter Sis (2011)

François Place parle également du « sol sacré des montagnes de la Mandragore[618] », gardé par des tours. La vue panoramique située au début de l'histoire de la « Montagne d'Esmeralda[619] » montre des montagnes dont certains sommets sont occupés par des temples, proches des temples aztèques. « La moindre colline, pour qui prend ses rêves dans la nature, est inspirée[620] ».

[615] G. DURAND, *op. cit.*, p. 280-281.
[616] P. SIS, *op. cit*., p. 47.
[617] G.DURAND, *op. cit*., p. 142.
[618] F.PLACE. « Les montagnes de la Mandragore », *op. cit*., p.65.
[619] F.PLACE. « Montagne d'Esmeralda », *op. cit*., p.68-69.
[620] G.BACHELARD. *Terre et rêveries de la volonté*. Paris : Corti, 1948, p.84

Il ya également du sacré dans la mer dépeinte par Peter Sis lorsqu'en 1991 il entreprend de raconter le voyage de Christophe Colomb. Cet album, dont le titre français est éponyme dans la traduction réalisée en 1996, a pour titre original : *Follow The Dream*. C'est bien d'une quête dont il est encore question ici, une quête à travers les océans, celle d'accomplir un rêve. Comme tout projet, il se prépare dans la maison même du héros, à Gênes. Les pages 12-13 montrent Christophe Colomb enfant, reclus dans la maison de ses parents, construisant son rêve à travers les lectures qu'il fait. Puis, cinq pages sont consacrées à la matérialisation progressive du rêve. Le tiers restant de l'album nous montre l'accomplissement du rêve et donc la traversée de l'océan.

Figure 222 - P. Sis, *Christophe Colomb* (1991), p.12-13.

Cette dernière s'étend sur trois double-pages qui témoignent, par la rythmicité donnée aux images, de la longueur du voyage. En effet, sur la première double-page (pages 28-29), deux grands carrés se font face. Sur la gauche les trois caravelles blanches sont perdues dans un horizon d'un bleu sans fin où océan et ciel se confondent. Le cadre de l'image lui-même reprend l'immensité et le vide de cet espace océanique. Sur la page de droite, un même carré transforme cet espace en un « lieu » infernal. Le cadre est peuplé « d'oiseaux étranges, de poissons inconnus » (p.29). Les trois caravelles sont cernées par une nuée de créatures diaboliques. Sis s'est employé à reproduire un certain nombre de figures sataniques appartenant à différentes cultures. En bas de l'image, jaillissant des eaux, une représentation du Diable empruntée à la *Divine Comédie* de Dante termine de faire de l'océan le « lieu de la déréliction divine[621] ».

Aux pages 30-31, le rythme s'accélère et une série de vingt-quatre vignettes égrène les jours du mois de septembre 1492. Cette-fois-ci l'océan n'est plus si uniforme. Chaque image est différente. Les caravelles rencontrent des intempéries, croisent des oiseaux, des baleines, voient flotter un mât. Le cadre lui-même égrène les jours de la traversée. La variété de ces images et l'apparition ponctuelle de signes qui

[621] A. CABANTOUS, F. WALTER, *op. cit.*, p. 9.

annoncent les terres prochaines renvoient au passage racontant la décrue qui suit le Déluge dans la Bible[622] :

Aux pages suivantes, deux cadres oblongs s'étendant sur la double-page ralentissent le récit : c'est la fin du voyage. L'étoile qui a guidé Colomb, son rêve, est atteinte. La terre est en vue. Sur la dernière image, le ciel et l'océan sont séparés par une lueur blanche. La découverte de cette terre qui deviendra l'Amérique est le début, pour Sis, d'un « nouvel ordre du monde », comme l'est la sortie de l'Arche après la décrue. D'ailleurs, pour pousser plus loin la comparaison, les pages 34-35 concluent l'album en montrant Colomb au centre de deux cercles, celui des « Indiens » qui viennent l'accueillir à la descente de la Santa Maria et celui de Colombus Circle à New York où a été érigée en 1892 la statue du navigateur gênois au sommet d'une colonne. Ces deux cercles symbolisent une union, une alliance[623].

Mer et montagne semblent ainsi représenter chez Sis des lieux empreints de spiritualité dans lesquels se passent des transfigurations, des théophanies. En effet, même si la traversée de ces lieux amène souvent les personnages à croiser des êtres maléfiques, c'est toujours, *in fine*, pour prouver l'existence d'une manifestation spirituelle, d'une divinité ou du divin de manière plus générale. Dans *Christophe Colomb*, Sis ne termine-t-il pas en écrivant :

> Le 12 octobre 1492, en fin d'après-midi, Christophe Colomb débarqua sur une plage de corail blanc, en prit possession au nom du roi d'Espagne, **s'agenouilla pour remercier Dieu** […]…[624]

4.3.2. Lieux de liberté

Mer et montagne sont également les *lieux* où plus aucune contrainte sociale ne s'exerce sur le voyageur. Ils deviennent l'expression-même d'une sorte de liberté : celle de l'âme mais également celle de mouvement. Les seules contraintes sont d'ordre physique dès lors que le héros entreprend son itinéraire en solitaire (ou presque, s'il devient le seul maître de l'expédition).

---

[622] GENESE, 8, 1-12.
[623] GENESE, 9, 12-13 : Et Dieu dit : « Voici le signe de l'alliance que j'institue entre moi et vous et tous les êtres vivants qui sont avec vous, pour les générations à venir : je mets mon arc dans la nuée et il deviendra un signe d'alliance entre moi et la terre.[…] »
[624] P.SIS, *Christophe Colomb*, p. 34.

Le voyage de Vladimir Sis au Tibet a été commandité par le Parti Communiste chinois et le Parti Communiste tchécoslovaque pour montrer à la communauté internationale combien l'action chinoise au Tibet était humanitaire et civilisatrice. C'est d'ailleurs avec cette idée, profondément ancrée dans son esprit, que le père de Peter Sis s'engage dans l'aventure.

Son ascension l'amène à rencontrer des êtres étranges et le conduit jusqu'au toit du monde. Il fait progressivement l'expérience d'une liberté idéalisée par exemple dès son arrivée dans la Vallée des Géants qui ressemble au Paradis terrestre. La régularité des *mandalas* qui scandent l'album renvoient également à cette liberté de l'âme revendiquée par les moines bouddhistes. Ce parcours a ouvert les yeux de Vladimir Sis et des distances sont prises avec l'endoctrinement dont il avait pu être le sujet.

Sis accorde à l'océan les mêmes vertus. *An Ocean World*[625] (1992) raconte le retour d'une baleine, qui a fait la joie d'un parc d'attraction d'un bord de mer californien, à son milieu naturel, la haute mer. Les différentes planches de l'album transcrivent un mouvement de *translation* du front de mer vers le large supérieur. La baleine séjourne dans un bassin qui se situe sur une zone de plage comme l'indique la carte en début d'ouvrage. Cette carte nous permet de distinguer trois zones constitutives de ce que nous nommons le littoral : la *plage* où se trouve le bassin, le *front de mer* bordé par l'axe routier principal qui semble desservir le bassin, et le *pays côtier* occupé par la ville. Ainsi, la baleine, dès la page 7, est emmenée par une équipe du zoo marin par bateau. À la page suivante, le bateau s'éloigne de la plage (*shore*) et atteint l'avant-plage (*fore-shore*) pour ensuite, à partir de la page 9 et jusqu'à la fin, atteindre le large (*off-shore*) où elle est rendue à l'océan.

[625] P. SIS. *An Ocean World*. 1992 [28p.]

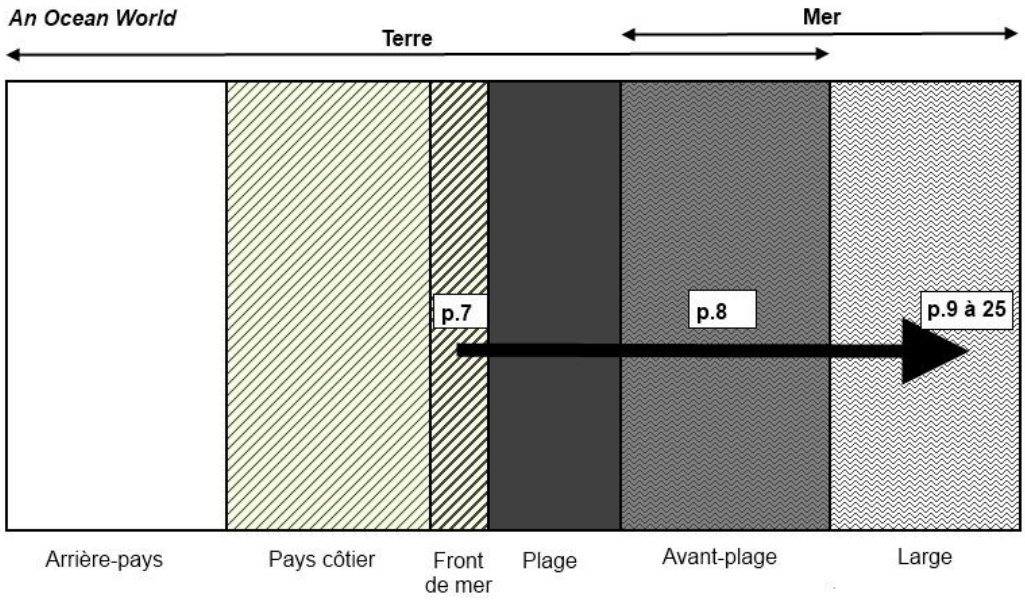


Figure 223 - Plan de l'album *An Ocean World* (1992) de Peter Sis

Ainsi, le littoral constitué du pays côtier/front de mer/plage/avant-plage est le lieu où la baleine passe de l'emprisonnement à la liberté. Le littoral offre ici un horizon d'attente qui est celui des grands espaces ouverts, du « retour aux sources d'origine du bonheur » si l'on se réfère à Gilbert Durand[626] qui voit en la mer « la primordiale et suprême avaleuse ». La conquête de cette liberté spirituelle autorisée par un itinéraire sur l'océan ou en montagne permet le plus souvent de se dépasser, de se réaliser.

4.3.3. Lieux du dépassement de soi

> Homme libre, toujours tu chériras la mer !
> La mer est ton miroir ; tu contemples ton âme
> Dans le déroulement infini de sa lame,
> Et ton esprit n'est pas un gouffre moins amer.
>
> Charles Baudelaire, « L'homme et la mer », 1857.

Tout comme la mer, la montagne est un lieu pour l'homme libre. Elle est un « miroir de l'âme » qui permet à l'homme de se transcender. Dans *Panorama de la montagne*, Marie Colmont explique que la difficulté à surmonter les obstacles physiques du relief et des conditions climatiques oblige l'homme à se dépasser. C'est ce dépassement qui le rend libre spirituellement et qui le grandit :

> Et quand nous grimpons sur le gros dos de la montagne, quand nous mettons toutes nos forces à gravir lentement ses pics au-dessus des abîmes, le plus petit

[626] G. DURAND, *op. cit.*, p. 256-257.

> effort nous rapproche du sommet et nous sentons qu'il n'est pas de but lointain que nous ne puissions atteindre à force de volonté.[627]

Dans un certain nombre d'albums, faire l'ascension d'une montagne est un parcours souvent initiatique qui amène le personnage à dépasser ses propres limites pour devenir meilleur et arriver à l'apex de ses possibilités physiques et mentales. C'est ce qui arrive à l'ingénieur cartographe Nîrdan Pacha, par exemple, dans *Les montagnes de la Mandragore*[628] qui apprend à la fin de son périple, au contact du sorcier des montagnes que :

> La montagne est remplie d'expérience. Pensive, elle fait silence et regarde en bas. Les étoiles couronnent son sommet et tournent autour d'elle comme des dinars d'or…[629]

L'ascension devient alors ce que Jean-Paul Bozonnet[630] nomme « le symbole de l'idéal moral et la plénitude métaphysique ». Lorsque le sommet est atteint, le ou les héros voient disparaître leurs souffrances, leurs stress, leurs inquiétudes. Dans certains cas, les obstacles du parcours les ont rendus meilleurs.

La traversée de l'Atlantique transcende également Colomb. Le personnage passe de humble et servile sujet du roi et de la reine d'Espagne (p.21) à héros quasi déifié à la fin de l'ouvrage (p.34-35). Il en est de même pour Darwin[631] qui ressort grandi après son tour du monde à bord du Beagle, riche d'expériences qui lui permettront d'écrire la *Théorie des Espèces*.

*
**
*

Dans l'entretien que j'avais eu avec François Place en décembre 2012, je l'avais interrogé sur ce qu'il souhaitait transmettre au jeune public à travers ses ouvrages :

> La construction géographique des enfants fait partie de leur façon de grandir. Ils appréhendent d'abord l'espace de la maison. Puis, s'ils ont un jardin, ou une cour, ils gagnent de nouveaux espaces, accompagnés de sensations nouvelles. Ensuite, il y a la première fois où ils voient la mer, la première fois où ils

[627] M. COLMONT, A. EXTER, *Panorama de la montagne*, p. 8.
[628] F. PLACE. « Les montagnes de la Mandragore » dans *Du pays de Jade à l'île Quinookta. Atlas des géographes d'Orbae*, Paris : Casterman / Gallimard, 1998, p.55 à 73.
[629] F. PLACE, *op. cit*., p. 68.
[630] J.P. BOZONNET. *La Perception de l'espace montagnard*. C.T. GREF, Groupement de Grenoble, Division Protection de la Nature, 1977 [241p.]
[631] P. SIS, *L'Arbre de la vie. Charles Darwin*, 2003.

> voient la montagne. Tous ces territoires-là «s'agrandissent» en même temps que leur façon d'appréhender le monde grandit. Les grandes émotions qu'on éprouve dans ces rencontres géographiques sont des émotions très puissantes qui interpellent le corps. On a de l'émerveillement, de la peur, du dégoût… En fait, si on relit les grands récits de voyage, c'est des émotions très proches de celles de l'enfance qu'on trouve dans la tête des voyageurs. On m'a raconté que le grand géographe Élisée Reclus, quand il était enfant, avait mordu son frère à l'épaule en voyant la mer pour la première fois.[632]

La mer et la montagne semblent ainsi des passages obligés dans les albums pour enfants. Ces espaces, *territoires* et *lieux* leur permettent de se préparer à l'émerveillement. Qu'il soit intellectuel, spirituel ou plus simplement jouissif, cet émerveillement aide les enfants à grandir comme il aide les personnages de fiction à se réaliser au gré de leurs aventures dans ces espaces.

Mer et montagne représentent également des frontières que les personnages franchissent. Elles invitent aux traversées, aux échanges, à la mobilité. Mer et montagne appellent à la vie c'est-à-dire à sans cesse dépasser des limites, ne pas rester figée comme la mort, à partir à la rencontre de l'Autre, à découvrir toujours de nouveaux confins.

[632] Entretien avec François Place, le 14 décembre 2012.

5. Frontières versus Mobilités

> J'arrivai au pays des Troglodytes par un beau matin de mai. C'est un plateau creusé de vallées profondes et verticales. [...] Je m'étais muni d'une liasse de lettres officielles qu'il me fallait présenter à des postes de garde successifs, tenus par des personnages pâles et intransigeants. À l'aide de gros tampons de bois, ils imprimaient en rouge sur mes papiers l'image d'une porte qui s'ouvre, et ils me firent comprendre que je devrais encore les payer pour obtenir l'image d'une porte qui se ferme. Comme ces taxes augmentaient de façon exorbitante en entrant, j'espérais qu'elles auraient la bonne idée de décroître en proportion lorsque nous repartirions.
>
> François Place, « Le Voyage de Cornélius » dans *Le Secret d'Orbae*, 2011, p.87.

Figure 224 - Les Fleuves de brume [F. Place, *Le Secret d'Orbae* (2012)]

En juillet 2012, un article de Xavier Leroux et Maud Verherve, paru dans la revue en ligne *EchoGéo*[633] faisait état d'une recherche qui avait été menée auprès de 1200 élèves de cycle 3 dans des écoles primaires du département du Nord. Il était question de recueillir les représentations, sous forme de dessins et de témoignages écrits, que des élèves de 8 à 11 ans, vivant à proximité de la frontière franco-belge, pouvaient se faire de l'idée-même de frontière. Au terme de cette enquête de six mois, les dessins, accompagnés de témoignages, ont permis de révéler « l'absence de lien, pour les élèves résidant dans les zones frontalières du Nord, entre leur expérience de la frontière, dans la forme de l'interface, et l'idée qu'ils s'en font ». Les auteurs faisaient remarquer que la grande majorité des élèves « butait sur une définition scolaire figée dans la ligne séparatrice ».

Sur les 312 albums de mon *corpus*, seulement une vingtaine d'ouvrages ou d'histoires (soit un peu plus de 6%) s'intéressent particulièrement à la frontière. On peut alors envisager un panel des formes que peut prendre cette dernière, en tant que « limite à métrique topologique[634] » marquée par la rupture, ou bien les confins, en tant que « limite à métrique topographique marquée par la continuité[635] ». Dans les

[633] X. LEROUX et M. VERHERVE. « Sur la frontière, quelles représentations des enfants ? Enquête dans le Nord de la France », *EchoGéo* [En ligne], 2012, mis en ligne le 13 juillet 2012, consulté le 6 décembre 2012. http://echogeo.revues.org/13057; DOI : 10.4000/echogeo.13057
[634] J. LEVY. « Frontière » dans J. Levy et M. Lussault, op. cit., p. 413-417.
[635] J.LEVY. « confins » dans J. Levy et M. Lussault, *op. cit.,* p. 221-222.

albums pour enfants, « l'agencement qui met en contact deux espaces juxtaposés[636] » (la limite) prend plusieurs formes (montagne, fleuve, forêt, mur) et plusieurs fonctions (barrière, interface, territoire mais également marges périphériques).

Les frontières, symboliquement, cherchent à instaurer une distance entre deux espaces. Cependant, les albums pour enfants n'utilisent jamais la frontière comme un topique infranchissable, bien au contraire. La frontière des albums est, à mon sens, l'illustration parfaite de ce que Jacques Lévy nomme la « gestion des distances[637] » : soit elle constitue un espace nouveau (coprésence), soit elle est à l'origine de mobilités réelles (communications, transports, voyages, franchissements) ou idéelles (espoir de liberté, de partir, de la construction d'imaginaires). C'est sans doute pour ces mêmes raisons qu'elle est assez peu traitée dans les albums : la frontière ne représente pas un cas suffisamment particulier. Cependant, les albums qui ont choisi de l'évoquer le font de manière suffisamment intéressante pour que je puisse en parler.

5.1. La rupture souhaitée infranchissable

Plus de la moitié des albums qui nous intéressent ici envisage la frontière comme une rupture entre deux espaces juxtaposés que tout oppose. Sous ce premier type de spatialité se regroupent deux attitudes à nuancer. Soit les personnages revendiquent la frontière comme une protection, un rempart contre le monde extérieur, contre l'Autre ; soit, de manière beaucoup plus neutre, ils la vivent comme un état de fait et s'en accommodent ; soit encore, ils la rejettent.

5.1.1. le rempart

Dans *Le voyage de Babar*, après de longs mois d'absence, Babar et Céleste reviennent dans leur royaume et constatent avec tristesse que leur pays a été dévasté par les rhinocéros qui ont même voulu s'en prendre à Arthur, leur fils. C'est en ces termes que Cornélius explique la situation à son souverain :

> Les rhinocéros nous ont déclaré la guerre. Ils sont venus avec Rataxès, ils voulaient attraper Arthur pour en faire de la chair à pâté. Nous avons bravement défendu ce petit, mais les rhinocéros nous ont battus. Nous ne

[636] J. LEVY. « limite » dans J. Levy et M. Lussault, *op. cit.*, p.617.
[637] J. LEVY, *op. cit.*, p. 137

savons comment les chasser. Quelle triste nouvelle ! dit Babar, mais ne perdons pas courage.[638]

Certes, Jean de Brunhoff ne nous montre pas de frontière entre le peuple des éléphants et celui des rhinocéros mais le lecteur comprend qu'elle s'avère nécessaire dès lors qu'un espace est menacé par le peuple qui occupe l'espace voisin. La frontière est non seulement nécessaire mais défendable et la guerre, certes dangereuse comme il est écrit à la page 41, n'en est que plus juste. Les montagnes de la Mandragore[639], dans *L'Atlas des géographes d'Orbae*, remplissent cette fonction de barrière. Pour Nîrdan Pacha, cartographe de l'Empire, dépêché par le Ministère des Territoires, elles constituent la limite septentrionale infranchissable de l'Empire du Levant (*cf.* figure 225). La carte de ces montagnes reprend la forme hérissée de terres qui paraissent inhospitalières. Les tours de veille, érigées le long de la chaîne, protègent les lieux. De part et d'autre de ces montagnes grises, deux espaces s'opposent : en bas de la carte, on trouve des terres vallonnées et verdoyantes alors qu'en haut de la carte, l'espace semble beaucoup plus aride. La Mandragore donne naissance à des cours d'eau qui n'irriguent que le côté inférieur de la carte correspondant très probablement au côté impérial.

Figure 225 - Carte établie par Cornélius Van Horn dans *Le Secret d'Orbae*[640], 2012.

Figure 226 - Carte des Montagnes de la Mandragore, p.55.

La montagne d'Esmeralda[641] joue le même rôle pour l'Empire des Cinq Cités. Elle constitue un rempart pour empêcher le retour des « guerriers à barbe rouge », ces conquistadores qui ont été repoussés par l'expédition du grande capitaine Itilalmatulac. La Rivière Rouge[642], quant à elle, est un cours d'eau sinueux qui enferme dans ses méandres le « pays du Roi des Rois, qui règne sur d'innombrables nations ». Cette

[638] J.de BRUNHOFF. *Le Voyage de Babar*. Hachette, 1932, p.40.
[639] F. PLACE. « Les montagnes de la Mandragore » dans *Du pays de Jade à l'île Quinookta*, Casterman/Gallimard, 1998, p.55-73.
[640] F. PLACE. *Le Secret d'Orbae*. Casterman, 2012.
[641] F. PLACE. « La montagne d'Esmeralda » dans *Du Pays des Amazones aux Îles Indigo*, Casterman/Gallimard, 1996, p.67-77.
[642] F. PLACE. « Le pays de la Rivière Rouge » dans *De la Rivière Rouge au pays des Zizotls*, Casterman/Gallimard, 2000, p.9-25.

frontière réputée infranchissable isole le royaume, rendant ce pays mystérieux et paisible.

Chez Claude Ponti, on trouve également ce cas de frontière qui apparaît très nettement comme une limite de sécurité, un rempart protecteur. Ainsi en est-il des montagnes et de la forêt bleue qui bouclent le territoire des Touim's dans *Ma Vallée*[643]. La frontière est un rempart contre les intrusions étrangères potentielles. La mer, qui semble la seule issue possible, est elle-même fermée par des îles qui barrent l'entrée du fleuve. Cependant, c'est bien par la mer que Foudur-Tuté est parti explorer de nouvelles terres. Il semblerait bien que la perméabilité de cette frontière maritime ne s'exerce que dans un seul sens. Dans *Georges Lebanc*, autre album de Claude Ponti, le *locus amoenus* de type arcadien que constitue le square Albert-Duronquarré est clos par une grille. Cette frontière est là pour protéger et préserver la quiétude de l'endroit. Dans *Ma Vallée* de Claude Ponti, la vallée des Touim's est un havre de paix limité sur ses flancs par des montagnes comme le montre la couverture. « Le Pays-qui-est-Derrière » ne peut être atteint une fois des montagnes et des forêts franchies. Il n'y a ici aucun échange possible ou décrit entre la Vallée et l'au-delà des montagnes. Cependant, la frontière « naturelle » ne reste pas infranchissable et le franchissement est du domaine du rêve ou de l'occasionnel. On apprend, par exemple, à la page 11, que le peintre Outsoumé-Song est allé au Pays-qui-est-Derrière et, qu'un jour, Poutchy-Bloue aimerait aller au-delà des montagnes découvrir d'autres vallées (p.38).

5.1.2. L'écran

La rupture linéaire entre deux espaces juxtaposés n'est pas forcément une protection-barrière. Elle peut être une simple « césure », un écran franchissable plus ou moins aisément, séparant deux espaces opposés. La frontière devient de ce fait poreuse. Ainsi en est-il pour la forêt obscure qui apparaît aux pages 13-14 de l'album *La Souris de Paris*. Cette forêt sépare un espace urbain, dans lequel le personnage principal a grandi, de la campagne où elle terminera semble-t-il sa vie de petite fille.

[643] C. PONTI, *Ma Vallée*, L'École des loisirs, 1998.

Ces deux espaces sont mis dos à dos dans l'album. La forêt noire, angoissante, est alors représentée sous la forme d'un passage hypostyle dans lequel les arbres jouent le rôle de colonnes.

La montagne, frontière « naturelle » qui se voudrait infranchissable à l'image de la « ligne bleue des Vosges » des parlementaires de la III[ème] République, n'en demeure pas moins un écran d'une extrême porosité.

> Entre le pays de Jade et les montagnes de la Mandragore s'étend la barrière des monts Houngürs. À moins de contourner la chaîne, ce qui demande quatre à cinq mois de marche, il n'est d'autre chemin pour les traverser que le défilé des portes Ombrageuses.[644]

Dans *Les secrets d'Orbae*[645], François Place situe les monts Houngürs peu ou prou à l'emplacement occupé par les monts Oural à la limite de l'Europe et de l'Asie. Si l'Oural culmine à 1894 mètres et ne présente pas de reliefs vigoureux, les monts Houngürs semblent quant à eux offrir des altitudes plus importantes et s'imposer comme une véritable barrière uniquement franchissable par une gorge qui se fraye un passage « entre ces hautes murailles[646] ». Le choix de l'expression « murailles » renvoie bien évidemment au concept de frontière, de limite, de séparation. Dans L*'Atlas des géographes d'Orbae*, la carte, placée en frontispice de l'histoire[647], ne semble pas montrer de différences entre les deux mondes séparés par les monts Houngürs. Le récit de François Place décrit le peuple qui vit dans et de cette frontière formée par les monts Houngürs, les Houngalils. Il s'agit, nous dit-il, d'un peuple de « seigneurs-brigands » vivant de rapines et de prises d'otage contre rançons. La frontière devient frontière parce qu'elle est franchissable et que son franchissement, dans des conditions aventureuses, offrent une situation intéressante pour les Houngalils. La montagne-frontière offre ici la possibilité à un peuple d'y habiter et de vivre du trafic possible à un point de passage obligé.

De la même façon, les terres intérieures d'Orbae sont entourées d'un « anneau de brouillard » (les Fleuves de Brume) et d'une « couronne de falaises ». Ces deux

---

644 F. PLACE. « Pays des Houngalils » dans *Du pays des Amazones aux îles Indigo. Atlas des géographes d'Orbae*, p.112.
645 F. PLACE. *Les Secrets d'Orbae*. Paris : Casterman, 2011.
646 F. PLACE. « Pays des Houngalils » dans *Du pays des Amazones aux îles Indigo. Atlas des géographes d'Orbae*, p.112.
647 F. PLACE, *op. cit.*, p111.

écrans séparent le monde « réel » et le monde « idéel » d'Orbae, mais sont perméables grâce à la guilde des Aveugles. *Le Voyage de Cornelius* dans *Le Secret d'Orbae* (2011) nous donne une description du passage « ouvert » entre les Terres Intérieures et le monde extérieur :

> Empruntant la route des expéditions, une chaussée pavée qui grimpe tout en haut de la ville, nous dépassâmes la porte de la dernière enceinte. Au-delà, le sentier continuait son ascension entre des bois de pins et des jardins jusqu'en haut des falaises, dont il suivit la ligne de crête avant de grimper à nouveau jusqu'à un col. Deux grandes arches y annoncent le début des terres Intérieures, elles sont très hautes, il n'y a rien autour d'elles que des cailloux et le souffle du vent. À partir de là, on bascule dans les Fleuves de Brume. On est pris dans leur courant humide qui noie tout sous sa blancheur laiteuse. On n'y voit plus rien. Sans la corde qui relie le premier au dernier, on est sûr de se perdre. De temps en temps, on escalade des rocs à l'assaut du vide, on entrevoit des ponts qui se perdent dans le néant...[648]

Les portes que nous décrit et nous montre François Place (*cf.* figure 202) sont toujours ouvertes, le passage est libre mais la route est brumeuse. La prudence est d'être accompagné par des *initiés* pour les franchir. Cette frontière géographique renvoie, bien évidemment, aux frontières intellectuelles et spirituelles : libre est l'esprit d'accéder à la connaissance, mais le chemin devient plus facile lorsqu'il suit un *enseignement*, et pour cela nul besoin de voir mais d'écouter et de croire. Ce franchissement de frontières poreuses a tout à voir avec le parcours initiatique. Quelque soit celui-ci, il est semé de passages successifs que l'initié doit franchir « aveuglément ».

À travers ces deux cas de figures, nous sommes en présence d'une frontière matérialisée qui protège et sécurise et qui se veut franchissable pour celui que l'on considère comme ami. Dans le premier cas, les sas qui permettent l'entrée sont toujours fermés et l'ami doit « montrer patte blanche » avant qu'on ne le laisse entrer. Dans le second cas, le sas est assez souvent ouvert mais l'accès s'effectue guidé. Il ne s'agit plus de montrer « patte blanche » mais d'avoir reçu une initiation. Rappelons-le, ces messages, ces intentions spatiales sont destinées à des enfants. La frontière est toujours plus ou moins cette ligne invisible mais perceptible qui sépare l'enfance de la maturité. Sa représentation, la symbolique qui lui est associée, ainsi que le discours sur

[648] F. PLACE, *Le Voyage d'Ortelius*, p.233.

les moyens de la franchir sont d'une certaine manière un discours sur « l'art de grandir ».

5.2. La frontière niée

La frontière, quand elle est ressentie comme une rupture, comme un isolement imposé par une autorité, est très souvent rejetée par les personnages qui cherchent par différents moyens à la surpasser. C'est ce qui paraît de manière évidente dans un travail très original de José Manuel Mateo Calderon et Javier Martinez Pedro, aux éditions Rue du monde, *Au pays de mon ballon rouge* (2011)[649]. Cet album transcrit en images séquentielles une fresque d'envergure réalisée par l'artiste José Manuel Mateo Calderon dans son village de Xalitla, au Mexique, sur du papier artisanal, *l'amate*. Cette fresque raconte l'exil vers les États-Unis de milliers de *chicanos* ou *wet backs* qui fuient la misère dans laquelle ils vivent du côté mexicain pour aller chercher l'abondance de l'autre côté du Rio Grande. La frontière est matérialisée par une grande oblique qui brise l'espace. À droite, est représentée l'aridité de l'espace mexicain planté de cactus et d'herbes rases. À gauche, l'espace américain est peuplé de maisons et d'enseignes lumineuses et la police des frontières veille. La frontière, composée de palissades en bétons et de grillages, est franchie dans les deux sens. En haut de l'image, les Mexicains, avec leur sac sur le dos, partent vers les États-Unis ; en bas, d'autres rentrent au pays clandestinement rapportant avec eux une bourse bien remplie. Dans le cas présent, la frontière existe bel et bien physiquement mais elle n'empêche ni les échanges économiques, ni les déplacements de population qui s'y déroulent en défiant toutes les lois.

Figure 227 – J.M. M. Calderon, J. Martinez Pedro, *Migrar* ou *Au pays du ballon rouge* (2011)

Le travail de Peter Sis trouve ici toute sa place. Chez cet auteur, produit d'une immigration depuis le bloc soviétique vers le bloc américain, l'allusion à la frontière, à l'opposition, la confrontation de deux mondes, et le dépassement de cette rupture sont des thématiques récurrentes. On sait que l'auteur, d'origine tchèque, a eu à subir dans son enfance les effets du Rideau de fer et d'une existence quasi récluse derrière ce

[649] L'édition mexicaine, parue en 2011 chez Ediciones Tecolote, vient d'obtenir le prix « Nouveaux Horizons » à la Foire du livre pour enfants de Bologne. Cette édition a opté pour le leporello.

mur. La couverture de son album paru en 2007, *Le Mur. Mon enfance derrière le rideau de fer* en est peut-être l'expression la plus symbolique. Sur un fond de carton ondulé renvoyant à la fois au déménagement mais également à la précarité d'une existence derrière le Mur, Peter Sis s'est représenté enfant jouant du tambour au milieu d'une étoile « communiste » dont les côtés sont des murs. Si ce mur élevé par le régime communiste dans les années 1960 est bien une réalité à laquelle l'enfant, l'adolescent puis le jeune adulte a dû se confronter, l'image de l'enfant au tambour renvoie à la voix qui veut se faire entendre par-dessus les barbelés.

Figure 228 - P. Sis, *Le Mur* (2009), couverture.

Après avoir décrit l'ambiance de suspicion, de contrôle permanent, de propagande continuelle aux pages 1 à 27, Peter Sis nous montre, aux pages 28-29, comment, à travers la grisaille du quotidien et de la répression, des images colorées de liberté lui provenaient de l'Occident. Le concert que les Beach Boys donnèrent à Prague le 17 juin 1969 fut pour le jeune étudiant aux beaux arts une *catharsis*. C'est par le rock que des images de surf, de l'Amérique, de New York, de San Francisco lui parvinrent. C'est alors par le dessin qu'il tentera de construire son évasion. Nous retrouvons une allusion très similaire dans les doubles pages 34-35 qui évoquent le mur John-Lennon à Prague, dans le quartier de Mala Strana. Ce mur, qui fait face à l'ambassade de France, a été choisi à la mort de John Lennon, le 8 décembre 1980, par les étudiants de Prague comme tribune s'adressant à l'Occident pour exprimer leur haine de la guerre, de la violence, de la dictature et leur quête de liberté. Il est devenu le symbole de la dissidence politique et de la rébellion artistique car, comme l'évoque Peter Sis, malgré les nombreuses campagnes de nettoyage par les services de la *Verejna Bezpecnost*[650] (VB), le mur a été « repeint et re-repeint, encore et encore ». Dans l'album de Sis, ce mur revêt deux significations : il est à la fois le support de l'expression d'une rébellion, des « taches de couleurs hippies » dans la grisaille d'un régime dictatorial mais il est également le symbole du mur-barrière qui fait obstacle aux libertés et que les couleurs semblent faire disparaître.

[650] La « Sécurité Publique », la police politique tchèque.

Figure 229 - P. Sis, *Le Mur* (2009), p.34-35.

Un peu plus loin dans l'album, le héros rêve même de tous les moyens possibles pour franchir le « rideau de fer » (p.40-41). Mais c'est par son travail et le dessin qu'il trouvera le chemin des États-Unis, pays de SA liberté artistique (p.42-45). La dernière double-page de l'ouvrage rend hommage à la chute du Mur et à la fin de la Guerre Froide (p.46-47). Évidemment, on comprend que la frontière-barrière contestée par une génération baignée par le courant hippie né de l'après-guerre puisse toucher de près Peter Sis qui, né en 1949, a été personnellement influencé par cette période de guerre froide.

Figure 230 - P. Sis, *Le Mur* (2009), p.40-41.

Dans un des premiers albums de l'auteur tchèque paru en 1996, *Le messager des étoiles*, l'opposition entre la frontière politique et la liberté des idées est déjà évoquée. La carte des pages 13-14 montre, par exemple, une Europe morcelée entre les grandes puissances du XVII^{e} siècle. Malgré le morcellement et les tensions politiques et militaires, l'invention de la lunette astronomique est parvenue à circuler entre Wesel où vivait Hans Lippershey, l'inventeur du télescope, et Venise où travaillait Galilée qui le perfectionnera. Beaucoup plus loin, les pages 29-30 montrent le savant italien, condamné par l'Église à vivre enfermé derrière un mur circulaire placé sous bonne garde. Malgré la nuit de l'ignorance qui remplit l'image et le monde, la lumière de la connaissance éclaire le jardin circulaire de Galilée. Par une minuscule fenêtre, un faisceau de clarté s'échappe. Le texte que Sis met en regard renvoie encore à cette négation de la frontière politique et physique par la pensée :

> Galilée fut condamné à passer le restant de ses jours prisonnier dans sa maison et sous bonne garde. Mais il avait encore des étoiles dans la tête et personne ne pourrait jamais l'empêcher de réfléchir aux merveilles du ciel et aux mystères de l'Univers. Même lorsqu'il devint aveugle et jusqu'au jour de sa mort, Galilée continua malgré tout à transmettre ses idées. Et ses idées sont toujours vivantes.[651]

Figure 231 - P. Sis, *Le Messager des étoiles* (1996), p.29-30.

[651] P. SIS. *Le Messager des étoiles*. 1996, p.29.

Dans ce cas de figure, c'est le concept même de mur qui est rejeté. L'exemple le plus saisissant est sans doute le cas du mur John-Lennon à Prague. Ce mur n'enserre aucun espace physique, ni ne sépare deux espaces distincts, mais sa seule présence vaut pour tous les autres murs qui séparent des communautés humaines et des idées. Son rejet entraîne sa négation. Seulement cette négation ne consiste pas en un pur effacement. Paradoxalement, le mur-frontière a besoin d'exister pour être nié. Il devient un support d'expressions, d'actions symbolisant la conquête de liberté. La frontière existe parce qu'elle est niée, elle est niée parce qu'elle existe.

5.3. Les confins fluctuants, les interfaces d'échanges multiples

Si la frontière politique, et le plus souvent physique, existe, les albums pour enfants de notre *corpus* la considèrent parfois comme un lieu d'échanges. Elle n'est donc plus une rupture pour les sociétés qui, différentes et originaires de milieux contrastés, se livrent à du commerce ou à de multiples transports spirituels, intellectuels, etc. C'est d'ailleurs bien cet aspect qui semble intéresser François Place. Le pays des Houngalils s'étend, par exemple, « entre le pays de Jade et les montagnes de la Mandragore »[652]. Il est constitué d'une chaîne montagneuse, les Houngürs. La carte montre que ces montagnes ne peuvent se franchir qu'à un seul endroit : le défilé des Portes Ombrageuses. Les Houngalils tirent partie de ce seuil en prélevant leurs tributs sur les caravanes qui franchissent le défilé.

Plus qu'une simple interface, le pays des Xing-Li[653] est quant à lui un véritable territoire. Situé « au carrefour de plusieurs routes caravanières », il est le pays des marchands. Sa forme en « X » évoque le carrefour. La carte de ce pays nous indique la présence de cinq villes fortes ou de forteresses placées stratégiquement pour quatre d'entre elles à chaque entrée de vallée, constituant ainsi les verrous de ce territoire marchand et la plus grande au cœur des quatre vallées. Trois oasis se sont développées à proximité de certaines de ces villes.

Figure 232 - carte du pays des Xing-Li (p.101)

[652] F. PLACE. « Le pays des Houngalils » dans *Du pays des Amazones aux îles Indigo*, 1996, pp.111- 125.
[653] F. PLACE. « Le pays des Xing-Li » dans *De la Rivière Rouge au pays des Zizotls*, 2000, pp.101-111.

On constatera que la frontière est chez François Place de toute première importance. On la retrouve sous ses formes les plus diverses : la barrière, l'interface, le territoire. Dans l'entretien que l'auteur a bien voulu m'accorder, il déclarait consacrer beaucoup d'intérêt à cette notion géographique qu'il pense fondamentale pour des enfants. Elle symbolise pour lui le lieu de rencontre entre sociétés différentes. Il m'a rappelé que la peau des derniers géants, les héros de son premier album pour enfants paru en 1992, était elle-même une frontière entre le monde intérieur et le monde extérieur.

> [...] leur peau semblait réagir aux plus infimes variations de l'atmosphère : elle frissonnait au moindre souffle de vent, se moirait d'éclats au soleil, tremblait comme la surface d'un lac ou prenait les teintes sombres et orageuses de l'océan dans la tempête.[654]

Voilà bien de rares exemples de frontière-interface ou frontière-territoire, la plus grande partie des albums qui traitent de la porosité de la « frontière » évoquent davantage ce que j'aurais tendance à appeler les ***confins***, c'est-à-dire, selon Jacques Lévy, « une limite à métrique topographique marquée par la continuité ». J'ai choisi de prendre trois exemples à partir de trois albums complètement différents : *Le voyage de Barbapapa* (1971) d'Annette Tison et Talus Taylor, *Va faire un tour* (1995) de Kitty Crowther et *Autobus n°33* (1996) d'Olivier Douzou et Isabelle Simon.

Dans la première histoire, qui se trouve être la deuxième de la série des Barbapapas, le héros se sent seul et triste. François et Claudine, les enfants du couple qui a recueilli Barbapapa, décident d'emmener leur pensionnaire dans un voyage autour de la Terre à la recherche d'une Barbamama. Ce voyage conduit Barbapapa à traverser plusieurs pays en utilisant plusieurs moyens de transport. De la région parisienne où ils habitent[655], Barbapapa, Claudine et François se rendent en vélo jusqu'à Londres (p.9-10) ; puis par le train ils atteignent l'Inde (p.13-14). De là, ils rejoignent New York en bateau (p.17-18) ; et regagnent les campagnes françaises[656] (p.19-20) en hélicoptère. La double-page 21-22 les amène même à quitter la Terre à bord d'une fusée pour enquêter sur les autres planètes. À aucun moment de leur

[654] F. PLACE. *Les Derniers géants.* Casterman, 1992, p.46.
[655] *cf.* la plaque d'immatriculation de la maison mobile de Barbapapa à la page 8 : 5112SQ75.
[656] Le nom du pays n'est pas indiqué dans ces pages. On ne fait allusion qu'à la campagne. Cependant, la double-page montre des toits en tuiles ondulées et un fermier sur son tracteur portant le béret...

voyage, les trois personnages ne sont montrés en train de traverser une frontière. Tout se passe comme si la Terre était un grand et même pays composé d'une variété de sociétés identifiées par leurs costumes ou par des lieux stéréotypés : Picadilly à Londres, Manhattan, etc. La double-page 21-22 prend d'ailleurs les allures d'une conclusion. Les personnages sont dans l'espace, reprenant le chemin de la Terre qui est représentée dans l'angle inférieur droit de la page 22. Différents moyens de transport sont encore là (bateau, avion, fusée). On distingue sur la Terre très clairement le continent européen sans aucune frontière politique ni aucun relief.

Je pourrais interpréter cette représentation de la manière suivante : les progrès techniques des années 60-70 en matière de transport et de télécommunication ont permis d'effacer les frontières et de transformer le monde en un « village planétaire ». Cette expression est empruntée au philosophe Marshall Mac Luhan, qui en 1967, évoquait les effets des médias et des technologies de l'information et de la communication dans un livre traduit dans plusieurs langues[657]. Mac Luhan énonça pour la première fois, le 18 mai 1960 dans une interview accordée à CBC, chaîne de télévision américaine, l'idée d'un G*lobal Village* « où l'on vivrait dans un même temps, au même rythme et donc dans un même espace ». La grande majorité des auteurs d'albums pour enfants semble ainsi se désintéresser de la frontière parce qu'elle compartimente les sociétés, distribue le *Global Village* et devient trop souvent source de guerre. Dans le *Global Village* que veulent représenter les albums règnent la paix et l'harmonie. Là encore, il apparaît très clairement une « idéologie embarquée » très occidentale dans les albums qui aurait tendance à vouloir refuser la réalité de la frontière qui s'impose ailleurs pour protéger les peuples.

Figure 233 – A. Tison, T. Taylor, *Le voyage de Barbapapa* (1971), p.21-22

C'est justement dans ce village planétaire que se déroule l'action de *Va faire un tour* , cet album sans texte construit à partir d'une expression familière reprise dans la dédicace de la page de garde :

Pour Maximilien

[657] M. MAC LUHAN. *The Medium is the Message: An Inventory of Effects*. Bantam Books, 1967.

> À Toi, qui un jour as maudit la terre entière parce que plus rien n'allait comme tu voulais.

À la page 5 de l'album, un enfant est réprimandé par sa mère qui l'envoie faire un tour dehors. L'enfant boudeur ronge son frein et fait le tour de la Terre à pied les mains dans le dos. Une longue séquence de 78 cases de même format raconte le tour du monde de l'enfant. Aucun obstacle ne vient lui barrer le passage, pas une frontière, pas une mer n'interrompt sa marche en avant. Les paysages se succèdent, les sociétés défilent devant les yeux du lecteur sans que l'enfant décide d'y prendre part. La carte présente au dos de la première et de la quatrième de couverture représente un planisphère avec le trajet de l'enfant. Là encore, alors que les continents sont bien reconnaissables, les pays pourtant identifiés à travers les images ne sont pas indiqués. Les frontières politiques se sont évaporées.

*
**
*

Conclure sur ces frontières tangibles entre les différents pays et les différentes cultures traversées mais finalement invisibles, me conduit immanquablement à évoquer la bande dessinée et à Tintin en particulier auquel l'album précédent fait de multiples références. Ainsi, le héros de *Va faire un tour* part de Bruxelles, là où un chien qui le regarde partir puis revenir ressemble à Milou. Ensuite, au fil des *strips,* bon nombre de cases rappellent des cases issues de divers albums des *Aventures de Tintin* : l'Écosse avec *L'île Noire* (p.9) ; l'océan Atlantique et *Le Trésor de Rackham le Rouge* (p.13) ; *Tintin en Amérique* (p.20) ; *Tintin au pays de l'Or Noir* (p.28) ; *Tintin au Congo* (p.31) ; *Le Lotus Bleu* (p.45) ; *Tintin chez les Soviets* (p.50).

Ces allusions ne sont pas fortuites. Rendant hommage à l'artiste compatriote belge, elles participent de la même intentionnalité de dépasser les frontières que les hommes ont voulu placer entre eux. N'oublions pas que le projet initial d'Hergé, et de son mentor l'abbé Norbert Wallez, était de faire évoluer le jeune reporter du *Petit Vingtième* dans des aventures qui le mèneraient à la découverte de différents pays. Les titres des quatre premiers albums de la série sont d'ailleurs significatifs : *Les Aventures de Tintin au pays des Soviets* (1930), *Les Aventures de Tintin au Congo* (1931), *Les*

Aventures de Tintin en Amérique (1932), *Les Aventures de Tintin en Orient*[658] (1934). La couverture du numéro 21 du *Petit Vingtième* du 22 mai 1930, annonçant les nouvelles aventures de Tintin, montre le jeune héros dubitatif devant un globe terrestre où les pays ont été débarrassés de leurs frontières. Tintin est justement le prototype du reporter sans frontière qui cherche la fraternité entre les peuples, un *globe-trotter*. Pour Pierre Fresnault-Deruelle, les voyages chez Hergé sont des « machines à produire du "passage"[659] ». La couverture du *Petit Vingtième* de 1930 représente Tintin en vainqueur sur « l'hydre terrestre » qu'il vient de dominer : il a, lors de ses aventures, vaincu les passages et nié les frontières.

Figure 234 - Couverture du *Petit Vingtième* de 1930, n°21

Quant à l'*Autobus numéro 33* de Douzou, il parcourt également le monde d'est en ouest et du nord au sud. Il avale les frontières en s'en jouant. L'Autobus 33 est le trait d'union entre toutes les sociétés qui composent le monde. L'album nous présente différents personnages originaires de différents pays qui attendent l'autobus. Une première double-page nous montre le bus à un arrêt sur une portion d'une vaste carte ainsi qu'un gros plan du passager qui va monter. La double-page suivante représente la même portion de carte prise sous un angle différent et un plan large du personnage précédent à son arrêt de bus. Une nouvelle carte, insérée dans le décor, nous précise l'endroit où se trouve le personnage. Le trajet emprunté régulièrement par l'Autobus 33 autour de la Terre est spiralaire, renvoyant à l'idée d'emprisonnement du monde dans une ligne d'autobus qui semble réduire la planète à une ville. On constate, aux pages 22-23 par exemple, que l'Autobus aime se jouer des frontières. Le trajet en pointillé de l'autobus arpente l'espace sud-africain. Il dessine des boucles qui passent, repassent et repassent encore par dessus le quadrillage des frontières tracées par l'homme. Nous sommes là à la moitié de l'album et la phrase qui remplit la largeur des deux pages rappelle le projet de l'ouvrage : « Il faut de tout pour faire un monde ». Car en se raillant des frontières politiques, c'est l'union des peuples que les auteurs

[658] Le sous-titre est *Les Cigares du Pharaon*...
[659] P. FRESNAULT-DERUELLE. *Hergéologie. Cohérence et cohésion du récit en images dans les Aventures de Tintin*. Tours : Presses Universitaires François-Rabelais, 2011, p.27.

cherchent à défendre et c'est bien d'une idéologie propre à l'album voire à la littérature pour enfants contemporaine en général que nous avons à faire ici :

> Ils attendent tous l'Autobus numéro 33, celui qui va de là à là... L'Autobus 33 qui tous les emmènera : petits, gros, grands, noirs, jaunes, blancs, élégants, sages, turbulents, grincheux, impatients, ventripotents, impotents, tout le monde rentre tant il est grand. Et s'il vous plaît, on ne pousse pas, tout le monde montera dans l'Autobus numéro 33.[660]

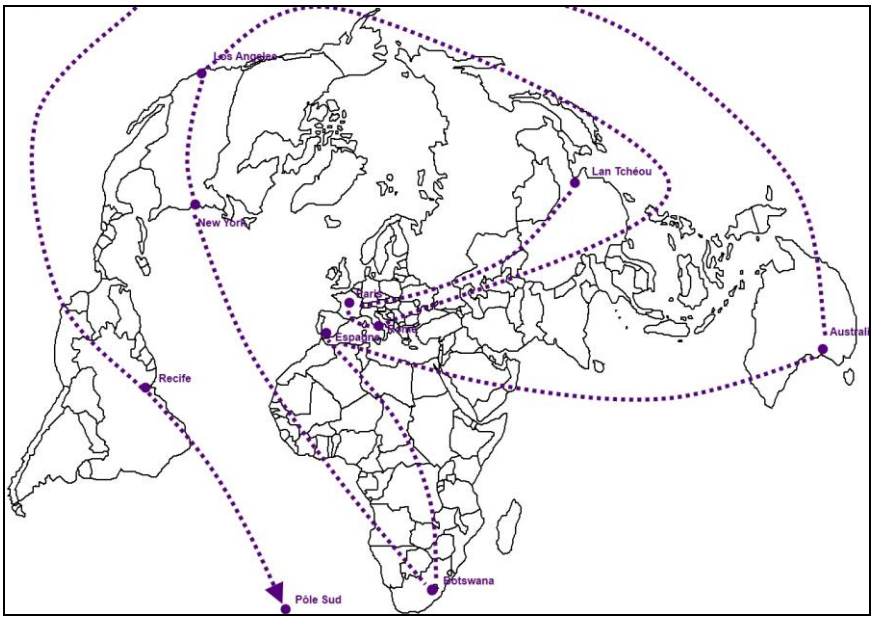


Figure 235 - Trajet de l'Autobus 33 autour de la Terre.

Figure 236 – O. Douzou, I. Simon, *Autobus n°33* (1996), p.22-23

Dans ces trois exemples, la frontière qui existe entre les cultures différentes semble avoir été effacée par les déplacements des personnages. Les sociétés qui se rencontrent ne se font pas la guerre et apprécient l'échange et le mélange des cultures par des juxtapositions qui ne sont plus nécessairement topologiques. Voilà bien une thématique qui paraît s'être développée dans les albums pour enfants à partir des années 1960-1970.

[660] O. DOUZOU, I. SIMON. *L'Autobus numéro 33*. Éditions du Rouergue, 1996, p.1.

Conclusion de la Troisième partie

Être mobile, c'est vivre ; être immobile c'est mourir un peu. Voilà en quelques mots jetés sur le papier comment je pourrais très sommairement résumer l'idéologie sous-tendue dans les albums de mon corpus. Depuis l'espace domestique jusqu'à la campagne, la ville, la mer et la montagne, l'enfant est invité à franchir des limites toujours de plus en plus éloignées de son espace intime, toujours de plus en plus stimulantes pour son développement.

Les albums pour enfants sont ainsi de véritables *vademecum* du franchissement de frontière, des « machines à passer », ou encore des *guides transpatiaux* si je reprends le concept de *transpatialité* défini par Michel Lussault comme une « spatialité spécifique de l'expérience majeure qui consiste pour un individu à franchir une limite, une frontière, un seuil[661] ». L'épreuve liminaire est un passage initiatique dont l'album fournit des clés : il en propose soit une accommodation, soit un refus.

Très majoritairement, et je me baserai sur la grosse production d'albums de série, les albums proposent une accommodation du passage. De manière quasi structurelle, les albums pour enfants semblent ignorer en grande partie les obstacles réels aux déplacements afin de permettre et de faciliter le déroulement des histoires, les découvertes et l'élargissement du monde. Les personnages passent ainsi d'un espace à un autre, d'une histoire à une autre sans encombre majeur. Ce n'est plus chaque album mais la série entière qui constitue une « machine à passer ». Si je prends l'exemple de trois séries – Caroline chez Hachette, Martine chez Casterman et T'Choupi chez Nathan – je peux constater que les trois personnages ont une aventure dans chacun des espaces considérés à l'exception de l'urbain. Je ne reviendrai pas sur le désintérêt des séries pour ce dernier espace. Même si la ville apparaît sous les traits du « lieu touristique[662] », elle n'est jamais abordée comme espace vécu.

La figure 275 montre que la maison fait assez souvent partie des premiers albums de la série et que très vite les personnages sont projetés dans des espaces qui vont de la campagne en général vers la mer puis la montagne. Pierre Probst ne semble

[661] M. LUSSAULT, « Transpatialité », *op. cit.*, p. 1025.
[662] P. PROBST. *Caroline visite Paris*. Paris : Hachette, 1979.

pas avoir voulu suivre cet itinéraire, puisque depuis la maison de Caroline, le schéma est totalement inversé (maison/montagne/mer/campagne).

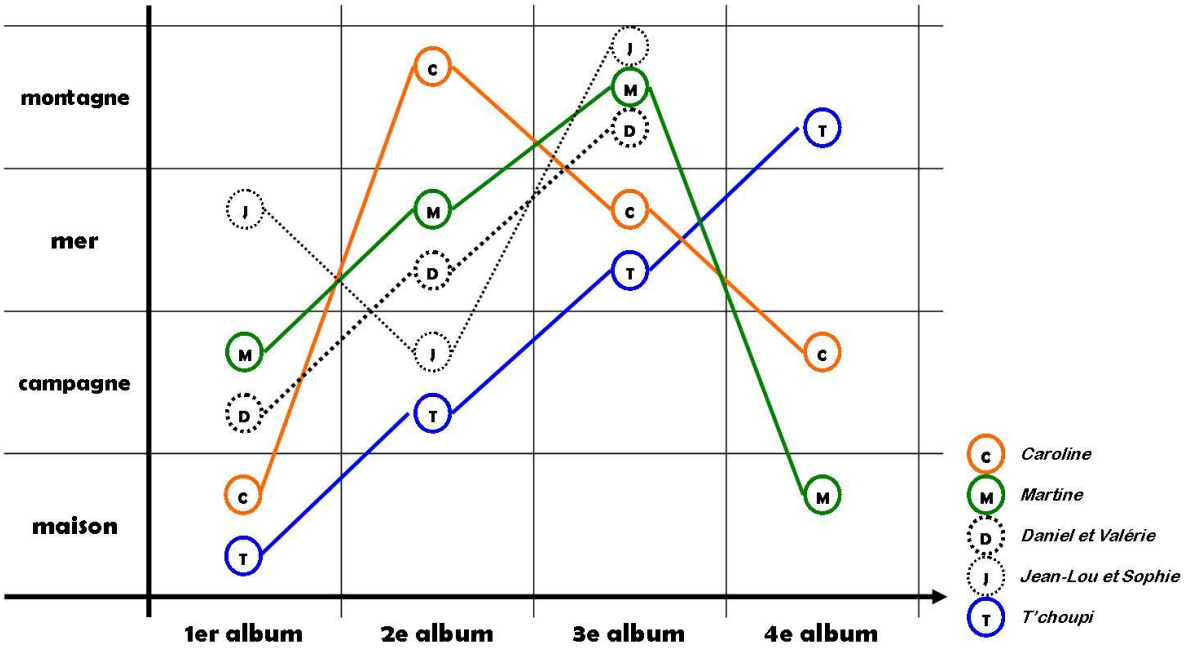


Figure 237 – organisation spatiale et chronologique de la parution des albums de Martine, Caroline et T'choupi.

Chaque arrêt dans ces espaces nouveaux est autant d'occasions de découvertes pour les personnages comme pour les lecteurs. Maison, mer, montagne, campagne et ville constituent des espaces à vivre et sont choisis par les auteurs ou les éditeurs comme pouvant résumer, à eux seuls, tous les espaces de la Terre. Leur présence dans les récits peut souvent être suffisamment symbolique pour que l'*habiter* puisse être associé à du *vivre*.

La maison des albums est la « machine à habiter » dont parle Le Corbusier. C'est là que se constituent les premiers rudiments de l'habiter. Elle est la coquille personnelle protectrice dans laquelle s'imaginent et s'élaborent les projets d'aventures. La campagne et la ville des albums forment les territoires de l'apprentissage de la différence, de l'autre, des réalités spatiales qui entourent les enfants et avec lesquelles ils devront « faire avec ». La mer et la montagne des albums sont des espaces de passage, des lieux de l'esthétique au sens étymologique, des territoires d'émotions vives et fortes. Les spatialités qui sont liées à ces deux espaces sont à la fois philosophiques et consuméristes. D'un côté, elles représentent de véritables leçons pour *vivre* autant que de véritables leçons pour *habiter*. De l'autre, elles participent de

la culture touristique, de l'idéologie consommatrice et d'une sorte de publicité pour les loisirs marchands.

Indéniablement, les albums de mon corpus, pour tous les espaces que je viens d'aborder, contiennent de la spatialité embarquée, proche de la *politics of assent* dont parle Sutherland (*cf.* partie II). C'est ce phénomène que j'ai voulu appeler transfert de spatialité. Mais dans tous les exemples que j'ai pu citer, le transfert ne constitue qu'un message à sens unique, de l'auteur vers le lecteur. Il est une sorte de « bouteille à la mer » que le lecteur peut décider d'ouvrir, de lire et de méditer ou tout simplement de laisser de côté. Il me reste donc à montrer que ce message peut être opérant sur le lecteur à qui il est destiné, qu'il peut entraîner une action, ou plus exactement une ré-action. Ce sera l'objet de ma quatrième et dernière partie.

Quatrième partie : L’album pour enfants, lieu de communication spatiale

> Les livres pour enfants ne servent pas à introduire leurs lecteurs directement dans le monde des objets, des animaux et des hommes, dans ce qu'on appelle la vie. Bien plutôt, s'il existe quelque chose telle que l'anamnèse platonicienne, elle a lieu chez les enfants, dont le livre d'images concrètes est le paradis.
>
> Walter Benjamin, à propos d'un travail sur la beauté des images colorées dans les livres pour enfants, 1918-1921, dans *Enfance. Éloge de la poupée et autres essais*, Rivages Poche, 2011, p.54.

L'anamnèse, la réminescence, le re-souvenir que Platon développe particulièrement dans le dialogue entre Socrate et Ménon est une des origines possibles de la recherche et de la connaissance. Pour le philosophe athénien, l'âme immortelle n'apprend rien mais ne fait que se ressouvenir des connaissances acquises en dehors de son séjour dans un corps :

> Ainsi l'âme étant immortelle, étant d'ailleurs née plusieurs fois, et ayant vu ce qui se passe dans ce monde et dans l'autre et toutes choses, il n'est rien qu'elle n'ait appris. C'est pourquoi il n'est pas surprenant qu'à l'égard de la vertu et de tout le reste, elle soit en état de se ressouvenir de ce qu'elle a su antérieurement ; car, comme tout se tient, et que l'âme a tout appris, rien n'empêche qu'en se rappelant une seule chose, ce que les hommes appellent apprendre, on ne trouve de soi-même tout le reste, pourvu qu'on ait du courage, et qu'on ne se lasse point de chercher. En effet ce qu'on nomme chercher et apprendre n'est absolument que se ressouvenir.[663]

Pour Walter Benjamin, le livre pour enfants serait alors une sorte de catalyseur, une sorte de moyen, de *medium* qui faciliterait l'anamnèse et permettrait aux jeunes lecteurs d'apprendre.

> Ils apprennent en se souvenant ; ce qu'on leur met en mains est censé porter la couleur du paradis comme les ailes des papillons portent encore sur elles leur vernis, et ce dans la mesure où d'aucuns savent confier cette couleur à une feuille. Ils apprennent en se souvenant de leur première vision. Et ils apprennent en voyant le bariolage, parce que dans le jeu imaginatif de la couleur se trouve le pays natal du souvenir sans nostalgie, lequel peut rester sans nostalgie parce qu'il est sans mélange. Dans cette mesure, l'anamnèse platonicienne n'est pas elle non plus entièrement la forme particulière du souvenir chez les enfants. Elle n'est pas sans nostalgie ni regret, et cette tension vers le messianisme est la propriété de l'effet produit par l'art authentique, dont le récepteur n'apprend pas seulement par le souvenir, mais par la nostalgie qu'il satisfait trop tôt et donc trop lentement.[664]

[663] PLATON. *Ménon*. 81d, 81[e], traduction de Victor Cousin.
[664] W. BENJAMIN, *op. cit.*, p. 54.

En s'intéressant sur le rapport entre les images « bariolées » du livre pour enfants et l'art authentique, Walter Benjamin ouvre un champ sur lequel je souhaite maintenant m'engager, celui de la réception. Pour le philosophe allemand, l'album aurait pour but d'éveiller le jeune lecteur à la connaissance en faisant remonter à la surface des souvenirs, ce que nous pourrions voir comme des re-présentations, placés dans des décors plaisants et rassurants, en un mot « enchanteurs ». Des philosophes comme Gadamer ou Jauss, des spécialistes de la littérature comme Iser, ont pu démontrer qu'une œuvre littéraire possédait intrinsèquement une intentionnalité et qu'elle ne peut ainsi se concevoir sans penser également le lecteur auquel elle est destinée.

> Dans la triade formée par l'auteur, l'œuvre et le public, celui-ci n'est pas un simple élément passif qui ne ferait que réagir en chaîne ; il développe à son tour une énergie qui contribue à faire l'histoire. La vie de l'œuvre littéraire dans l'histoire est inconcevable sans la participation active de ceux auxquels elle est destinée.[665]

Ainsi, après m'être intéressé aux intentions, aux messages qui constituaient le principal rapport entre l'auteur et sa production littéraire, je veux maintenant étudier ce rapport spécifique qui unit la production au lecteur, la réception. Cette étude, menée en grande partie à partir d'expériences personnelles conduites dans le cadre de mon activité professionnelle, c'est-à-dire de formateur à l'ESPé[666] Val-de-Loire, ne peut être considérée que comme exploratoire, et ce par le caractère particulier et spécifique du cadre des expérimentations. Cette étude a donc pour but de fournir les éléments nécessaires à une réflexion qui pourrait être élargie à d'autres cadres de lecture performative et à d'autres expérimentations.

Je verrai donc comment, dans un premier temps, les albums pour enfants peuvent représenter des lieux de communication entre auteur et jeune lecteur via l'iconotexte. Je porterai ensuite mon attention sur trois « intentions spatiales » (la structuration dans l'espace, la transmission de l'habiter et la représentation graphique) et sur leur réception dans diverses situations de classe.

[665] H.R .JAUSS. *Pour une esthétique de la réception*. Paris : Gallimard, 1978, p.49.
[666] École Supérieure du Professorat et de l'Éducation.

1. L'album comme lieu de communication

Dans la partie précédente, j'ai pu montrer qu'il existait ce que j'ai appelé un processus de *transfert* de spatialité inhérent aux albums de mon *corpus*. J'ai pu associer ce concept à un message des auteurs vers un jeune lectorat potentiel. Je voudrais à présent montrer que, par la présence de ce message, il génère une situation de communication entre l'auteur et le lecteur et que cette situation implique une action ou une ré-action de la part de ce dernier.

C'est pourquoi, dans ce premier chapitre, j'étudierai les mécanismes de la réception et montrerai que cette réception crée des « horizons d'attente » qui demandent au lecteur de devenir un acteur volontaire de ses propres lectures. Je montrerai ensuite que l'album peut être envisagé comme un lieu de communication au sein duquel un auteur cherche à faire passer un message dans le but de faire changer son lecteur. Cet acte communicationnel aurait alors pour effet possible de se transformer en une action spatiale.

1.1. Les mécanismes de la réception

« [...] il faut bien dire qu'un texte ne commence à vivre réellement que lorsqu'il est lu. Il est par conséquent nécessaire d'examiner comment le texte se déploie à travers la lecture[667] », rappelait Wolfgang Iser dans son discours inaugural à l'Université de Constance en 1969. Pour décortiquer les mécanismes complexes de la réception, je m'appuierai sur les recherches d'Iser et de Jauss dans ce domaine. Je m'appliquerai en premier lieu à les éprouver par la lecture d'un album de Michael Grejniec, *Mon voyage*, paru en 1995 aux éditions Bilboquet.

Figure 238 – M. Grejniec, *Mon voyage* (1995), couverture.

La première de couverture de cet album d'un format moyen, à la française, représente, sous le titre, une sortie de tunnel duquel jaillit une locomotive à pleine vapeur. Les rails qui se prolongent hors cadre invitent le lecteur à « prendre le train en

[667] W. ISER. *L'Appel du texte*. Paris : Allia, 2012 (1969), p.9.

marche ». Après la tourne de la couverture, un entrelacs de rails vu du dessus perd le lecteur dans des directions multiples. Cette histoire va susciter chez le lecteur l'élaboration d'un « horizon d'attente » au sens où l'entend Jauss. En interrogeant sa propre expérience vécue, sa « connaissance d'œuvres antérieures[668] » et sa capacité à imaginer, le lecteur formule, inconsciemment ou non, des hypothèses : où ce train peut-il m'emmener ? à quel voyage tortueux vais-je participer ? vers quel monde insolite serai-je conduit ? y aura-t-il des monstres, des paysages extraordinaires ? Les horizons d'attente qu'échafaude le lecteur prennent leur origine dans ce que Günther Buck nomme une « prescience qui fait partie de l'expérience elle-même »[669]. Cette préscience n'est pas sans rappeler l'anamnèse évoquée plus haut par Walter Benjamin. Certes, il ne s'agit pas d'une référence à un passé mythique mais à l'expérience du sujet (l'enfant a déjà pris ou vu un train, il sait qu'il sert à aller quelque part), cependant, le principe-même de la résurgence d'un capital emmagasiné par le passé est là. La participation du lecteur au jeu de l'album est donc explicite. Elle l'est d'ailleurs totalement sur la page-titre lorsque Grejniec représente, sur un fond totalement blanc, le signal de départ tendu par un chef de gare en partie hors cadre.

Figure 239 – M. Grejniec, *Mon voyage* (1995), p.14-15.

L'histoire peut alors commencer : Martin est un petit garçon qui, par un jour de neige gris et froid, se sent profondément seul. Son père, sa mère et sa sœur sont « de mauvaise humeur, car chacun est grippé[670] ». L'enfant va alors décider de jouer avec son train à vapeur (p.10-11), et, par identification et projection, finir par monter à bord (p.14-15). Il s'agit d'ailleurs d'un processus diégétique que l'on retrouve assez souvent dans les albums pour enfants comme ceux de Dennis Nolan[671] ou, plus directement, chez John Burningham[672]. Après le passage d'un tunnel, Martin a quitté la maison. Il se retrouve au cœur d'un paysage littoral, là où le soleil brille et réchauffe une mer d'un bleu intense (p.18-19). Il embarque alors à bord d'un petit voilier blanc et accoste

[668] H.R. JAUSS. *Pour une esthétique de la réception*. Paris : Gallimard, 1972, p. 54
[669] G. BUCK. *Lernen und Erfahrung* (« Apprentissage et expérience »). Stuttgart, 1967, p.56 cité dans H.R. Jauss, *op. cit*., p.55.
[670] M. GREJNIEC, *Mon voyage*, 1995, p. 6.
[671] D. NOLAN. *Le Château de sable*. Paris : Père Castor – Flammarion, 1995.
[672] J. BURNINGHAM. *Train de nuit*. Paris : Père Castor-Flammarion, 1997.

sur une île où l'attend son singe Babou. Tous les deux s'amusent à nager, à construire des châteaux de sable, à cueillir des noix de coco (p.22-23). Mais le soleil se couche et Martin doit rentrer (p.24-25). De retour à la maison, ses parents et sa sœur sont là, autour de lui, et « ont l'air tout heureux » (p.26-27). Le récit comprend une forme « d'indétermination », pour Iser[673] : que s'est-il passé ? quel est ce « miroir » qui a permis à Martin et au lecteur de passer du quotidien à un monde imaginaire ? cet espace littoral imaginé n'existe-t-il pas vraiment ? pourquoi les parents ont-ils changé de comportement vis-à-vis de Martin ? et si c'était le contraire ?

Cette forme d'indétermination demande au lecteur de créer sa propre interprétation du texte littéraire, mais que dire quand l'énoncé verbal est croisé avec un énoncé iconique ? Là encore des vides interprétatifs s'installent, un **fossé** (*gap* en anglais), au sens qu'Iser donne au terme. Dans l'album de Grejniec, les premières pages jouent sur le vide, l'isolement, l'esseulement. Les personnages, les jouets de la chambre de Martin sont représentés sur des petits morceaux de papier déchirés disséminés sur la double page (p.6-7).

Figure 240 – M.Grejniec, *Mon voyage* (1995), p.6-7.

C'est Martin qui tente de les réunir le long d'une voie ferrée que Grejniec a matérialisée sur la double page 10-11. Puis s'opère la projection : les objets sont agrandis quasi à l'échelle du petit garçon (p.12-13) qui finit par monter dans le train. La page 15 plonge le lecteur dans le noir. Les circonvolutions des bruits du train suivent la ligne blanche de la fumée dans le tunnel : Martin rejoint le pays des rêves et de l'imaginaire. Des pages 16 à 25, les planches de Grejniec sont constituées de grands morceaux de papier sur fond noir, aux couleurs bariolées, représentant des paysages enchanteurs de littoraux azuré, de plage dorée, de fleurs multicolores et d'île paradisiaque. Aux pages 26-27, tout est redevenu presque comme avant. Le fond noir a laissé place au fond blanc, personnages et objets se retrouvent sur des morceaux de papier isolés. Cependant, ces morceaux sont beaucoup plus grands et arrivent presque à se rejoindre, le train et son rail formant une sorte de trait d'union entre Martin, sa sœur et ses parents.

[673] W. ISER, *op. cit.*, p. 13.

Les « fossés », les « lieux d'indétermination », pour reprendre ici un concept développé par Roman Ingarden[674], qui se créent à l'intérieur du texte, à l'intérieur de l'image, entre le texte et l'image incitent le lecteur à compléter ou plus exactement à « boucler » les chaînes verbales et iconiques.

Quelle est l'intention de Grejniec dans *Mon voyage* ? Sans doute faut-il y voir une réponse à l'ennui, au sentiment d'exclusion dont peuvent parfois se sentir l'objet certains enfants au sein d'un foyer en activité ? Faut-il y voir une exaltation de la rêverie ? Plus géographiquement, faut-il y voir probablement une façon d'habiter l'espace ou de « faire avec » pour reprendre une expression de Mathis Stock[675] ? L'intention, le ou les message(s) contenus dans l'album font de ce *medium* un lieu de communication entre l'auteur et l'enfant. C'est ainsi que Jauss entrevoyait déjà toute œuvre esthétique en 1978 :

> […] il faut reconnaître d'autre part que l'expérience esthétique ne s'oppose aucunement par nature à la connaissance ni à l'action. La fonction cognitive impliquée dans la jouissance esthétique, dont Goethe affirme encore dans son Faust la supériorité sur l'abstraction du savoir conceptuel, n'a été délaissée qu'à partir du XIX^{e} siècle, lorsque l'on s'est mis à considérer l'art comme une activité autonome. De même l'art antérieur à cette autonomie, qui véhicule et transmet de bien des manières des normes de comportement social, est-il tout naturellement investi de cette fonction de communication […].[676]

1.2. La transaction ou l'album comme media

On peut décrire convenablement une action de communication en répondant aux questions suivantes :
Qui
Dit Quoi
Par Quel Canal
À Qui

[674] R. INGARDEN, *Das literarishe Kuntswerk*, Tübingen : Niemeyer, 1960, pp.261 et sq. cité dans W. Iser, *op. cit.*, p.22
[675] M. STOCK, « L'Habiter comme pratique des lieux » dans *Espacestemps.net*, Textuel, 18 décembre 2004. Consultable à l'adresse suivante :
http://www.espacestemps.net/document1138.html
[676] H.R. JAUSS, *op. cit.*, p. 141-142.

Avec quel effet ?[677]

Lorsqu'Harold D. Lasswell définit ainsi la communication en 1948, il remet en cause les théories dites « télégraphiques » qui réduisaient l'action de communiquer à une trajectoire simple, celle d'un émetteur vers un récepteur et que je rapprocherai du concept de *transfert* dont j'ai parlé dans la partie précédente. Les spécialistes contemporains, dans le sillage de Lasswell, inscriraient davantage l'acte de communication dans une « économie du don[678] » qui se traduirait par une triple action : donner-recevoir-rendre[679]. La communication est donc davantage à concevoir comme une interaction entre deux interlocuteurs, entre l'auteur et le lecteur dans le cas qui m'intéresse précisément.

Comme j'ai pu le montrer précédemment, les auteurs adressent un ou plusieurs messages aux jeunes lecteurs par l'intermédiaire de l'album. Ce dernier, dans le sens que lui donne Marshall Mac Luhan[680], est à la fois le message et le *medium*. Produit émanant d'une culture, l'album pour enfants transmet, accélère, amplifie les processus de développement de cette culture.

En tant que medium interactif, je pourrais même classer l'album parmi les « média froids », c'est-à-dire un *medium* dans lequel le récepteur « doit beaucoup compléter[681] » pour construire l'information. Ce concept de « *medium* froid » est ainsi présenté par Mac Luhan :

> La parole est un médium froid de faible définition parce que l'auditeur reçoit peu et doit beaucoup compléter. Les média chauds, au contraire, ne laissent à leur public que peu de blancs à remplir ou à compléter. Les média chauds, par conséquent, découragent la participation ou l'achèvement alors que les média froids, au contraire, les favorisent.[682]

[677] H. LASSWELL. « The Structure and Function of Communication in Society » in L. Bryson (dir.). *The Communication of Ideas*. New York : Institute for Religious and Social Studies, 1948, p.37.
[678] P. BOURDIEU. *Méditations pascaliennes*. Paris : Le Seuil, 1997, p.230.
[679] Y. WINKIN. *Anthropologie de la communication. De la théorie au terrain*. Paris : De Boeck Université, 2001, p.267.
[680] M. MAC LUHAN. *Pour comprendre les médias*. Paris : Mame/Seuil, 1968, p.25.
[681] M. MAC LUHAN, *op. cit*., p. 41-42.
[682] M. MAC LUHAN, *op. cit*., p. 42.

Si le medium album requiert une participation active de son lecteur, on est en droit de s'interroger sur sa finalité. Cette dernière fut souvent un reproche adressé à la théorie de Lasswell pensée dans une dialectique propagandiste. Cependant les « effets » attendus dans cette théorie ne sont pas obligatoirement la soumission et l'acceptation au message. Somme toute, derrière les « effets » se cachent une action ou plus exactement une réaction. Chez John Austin, toute énonciation peut constituer un agir social suivi d'effets. Tout dire devient, de ce fait, un faire social. Austin parle alors de ***performativité***[683].

Prenons l'exemple de l'album *Un jour en ville* de Julien Roux (éditions Thierry Magnier, 2009). Dans ce petit livre au format *à l'italienne*, Artiom, un petit garçon qui habite la campagne, aimerait savoir à quoi ressemble la grande ville et questionne alors sa mère. Chaque double page présente différents aspects d'une métropole. La narration textuelle, assez neutre, contraste avec une narration iconique plutôt sombre. Le fossé qui s'installe entre les deux laisse apparaître le message : la ville, c'est l'enfer. Les tons clairs de la couverture, de la page de titre et des premières scènes font la part belle au noir profond de la ville qui fait peur. Le portrait qui est dressé de la métropole, double page par double page, s'attarde sur l'hypermobilité, la ville-automobile, l'entassement des hommes et des objets, l'intensité des activités (industrialo-portuaires), l'élévation du bâti, l'hyper-encadrement social par une police qui réprime, l'absence de fantaisie, le rythme continu que la nuit ne semble pas interrompre.

Figure 241 – J. Roux, *Un jour en ville* (2009), p.8-9.

Le jeune lecteur, face à ces pages, est en capacité éventuelle de « ré-agir » : soit il accepte intégralement le message, soit il le refuse en bloc, soit il se compose une propre représentation. Dans tous les cas, il existe pour Erwin Goffman une « performance culturelle[684] » qu'Yves Winkin associe à « l'économie du don » dans l'acte de communication :

[683] J.L. AUSTIN. *Quand dire c'est faire*. Paris : Seuil, 1970.
[684] E. GOFFMAN, *The Presentation of Self in Everyday Life*, New York : Doubleday, 1959 (trad. Fr. : *La Mise en scène de la vie quotidienne*. Tome I : *La Présentation de soi*, Paris : Éditions de Minuit, 1973).

> Quelle que soit la situation, les protagonistes seront plongés dans la communication : il y aura « performance de la culture » parce que de nombreuses règles de conduite, formelles et informelles, implicites et explicites, seront convoquées. Des offenses et des réparations auront lieu ; des instants d'euphorie et de dysphorie se produiront : rires, embarras, sourires. Tous performeront et réaffirmeront diverses valeurs sociales[685].

La lecture d'un album, s'inscrivant dans un acte de communication avec l'auteur, pourrait donc ainsi transformer les « horizons d'attente » du lecteur. Cet acte performatif qui se déroule au cœur de l'album serait facilité, selon Walter Benjamin, par les images colorées.

> Ce ne sont pas les choses qui surgissent des pages, aux yeux de l'enfant feuilletant les illustrations – c'est lui-même qui par sa contemplation va pénétrer en elles, comme une nuée se rassasiant de l'éclat coloré du monde des images.[686]

La lecture pénétrante dont parle le philosophe allemand est celle qui permet d'être performative, qui transforme en quelque sorte le lecteur. Dans les quelques pages qu'il consacre à la « littérature enfantine », Walter Benjamin s'attache au sens qui peut se cacher derrière une expression aussi courante que « dévorer les livres » :

> Dévorer les livres. Curieuse métaphore. Elle donne à penser. En effet, aucun monde de formes n'est, dans la consommation, à ce point emporté, dissous et anéanti que la prose narrative. Peut-être lecture et dévoration se laissent-elles réellement comparer. […] Nous nous alimentons en incorporant les esprits des choses mangées. Or certes nous ne nous alimentons pas par là, mais nous mangeons toutefois en vue d'une incorporation qui représente plus qu'un besoin lié à une nécessité vitale. C'est pour un tel type d'incorporation que nous lisons également. Non pas donc afin d'élargir notre expérience, notre trésor mémoriel et existentiel.[687]

La lecture revêt donc un autre aspect. Pour Benjamin, elle ne sert pas à augmenter nos expériences mais à nous augmenter nous-mêmes. Ainsi, en guise de première synthèse, je pourrais dire qu'il existe un « message spatial » plus ou moins complexe, plus ou moins fort, dans les albums du *corpus* ; que ce message est mis en tension avec la préscience, les représentations *a-priori*, que les enfants-lecteurs convoquent à la lecture de l'album. Au sein de ce lieu de communication s'opère alors une interaction que je nomme **transaction** au cours de laquelle, par performativité, le

[685] Y. WINKIN, *op. cit.*, p. 273.
[686] W. BENJAMIN, *op. cit.*, p. 65.
[687] W. BENJAMIN, *op. cit.*, p. 135-136.

« message spatial » de l'album modifie les représentations *a-priori* du jeune lecteur. Les modifications peuvent alors être de trois ordres.

En se référant aux travaux de Piaget[688], la transaction peut se faire par *assimilation*. Dans ce cas, le lecteur fait siennes les informations délivrées par le « message spatial » de l'album et abandonne, en grande partie, ses représentations. La **transaction** peut également se faire par *accommodation*. L'inconscient du lecteur conserve ses représentations tout en y juxtaposant certaines données du « message spatial ». Enfin, à ce couple piagétien, s'ajoute un troisième que Jacques Lévy[689] nomme l'*intégration*, c'est-à-dire un mélange entre deux informations distinctes produisant une nouvelle information.

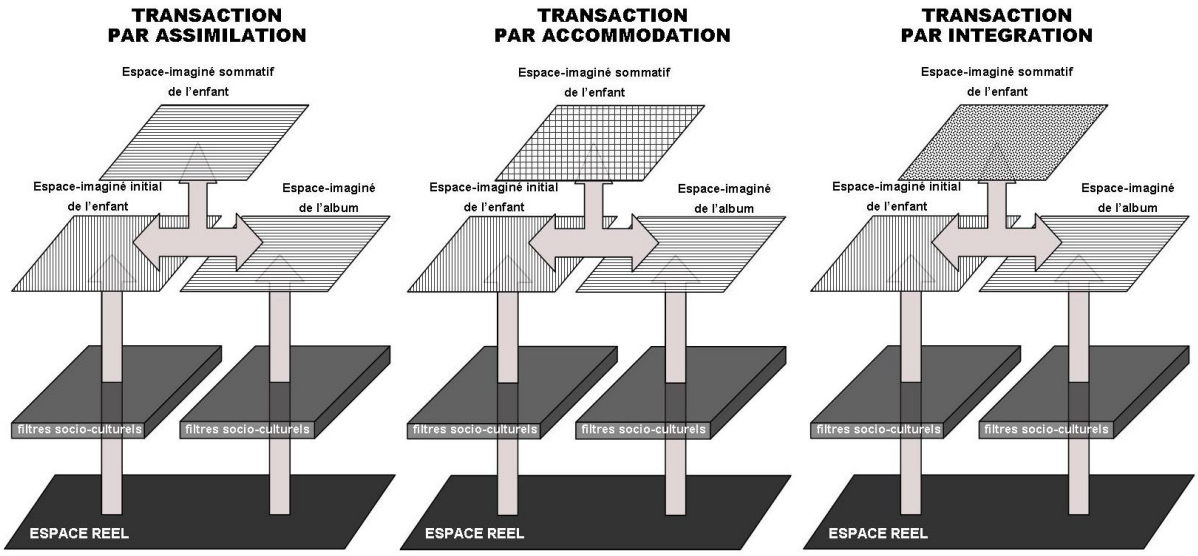


Figure 242 – Les trois options de la transaction

Ainsi, mon propos sera de montrer qu'un album offert à des enfants est susceptible de faire modifier un tant soit peu la représentation qu'ils ont *a priori* d'un espace. Globalement, les expérimentations menées auprès d'un public d'enfants pourront être organisées en trois étapes successives : *primo*, la collecte des représentations initiales d'un espace ; *secundo*, les activités conduites autour de la lecture d'un album ; et *tertio*, la collecte des représentations finales des enfants. J'insisterai une nouvelle fois sur le caractère exploratoire de ces expérimentations qui

[688] J. PIAGET. *Biologie et connaissances. Essai sur les relations entre les régulations organiques et les processus cognitifs*. Paris : Gallimard, 1973 (1967), pp.20-25.
[689] J. LEVY. « Intégration » dans J. LEVY et M. LUSSAULT, *op. cit.*, p. 561.

n'ont pas pris en compte le temps sans doute nécessaire à l'incorporation, l'intégration des apprentissages dans la pratique des élèves.

Avant de livrer les résultats des expérimentations que j'ai pu mener ou accompagner, je voudrais insister sur certaines conditions qui peuvent rendre la lecture des albums proposés aux enfants la plus performative possible.

1.3. De « l'enchantement » des albums

Dans *Un jour en ville* de Julien Roux, la perception de la ville que l'auteur transmet à ses lecteurs est celle d'une Babylone moderne (*cf.* chapitre III, 3). L'illustrateur n'utilise que très peu de couleur : des lavis de noir et de rouge et quelques touches de vert dans les deux premières pages de l'album. Ce n'est donc pas ici « l'éclat coloré des images », pour reprendre les termes de Walter Benjamin[690], qui va « rassasier » le jeune lecteur. La séduction, l'amorce du dialogue entre l'auteur et le lecteur va se faire par un autre canal, par ce que nous avons déjà relevé sous les noms divers de stéréotypes, d'archétypes. En effet, la couverture de l'album de Roux représente une silhouette de métropole aux faux-airs de New York, rassemblant, pêle-mêle, une concrétion de tours aux multiples fenêtres, un gratte-ciel faisant penser à l'Empire State Building et un pont suspendu au Pont de Brooklyn. Le format *à l'italienne*, à la taille d'une carte postale, joue sur l'élévation et l'étalement de la ville.

Figure 243 – J. Roux, *Un jour en ville*… (2009), couverture

Cette première image de couverture, ce premier paysage paisible de la « grande ville » représentée comme idéal-type, est là pour rassurer le lecteur : le titre évoque la ville, et c'est bien cette ville-là que je peux avoir en tête ! Il s'installe alors, entre l'auteur et le lecteur une situation qu'Erving Goffman[691] qualifie « d'euphorique », c'est-à-dire qui n'engendre aucun malaise entre les deux interactants. Yves Winkin avance qu'il existe ainsi des *lieux* et des *paysages* qui sont « créés dans l'intention d'induire chez ceux qui les fréquentent un état de permanence euphorique[692] » : il parle alors d'*enchantement* pour les bars, les restaurants d'ambiance ou les « paysages de

[690] W.BENJAMIN, *op. cit*., p. 65.
[691] E. GOFFMAN. *Communication Conduct on a Island Community*. Chicago : University of Chicago, Department of Sociology, Ph D. dissertation, 1953, p.243.
[692] Y. WINKIN, *op. cit*., p. 215-216.

loisirs ». Pour lui, les guides touristiques seraient alors les « médiateurs » de cet enchantement dans la mesure où ils permettraient de vivre dans des lieux réels de manière irréelle, c'est-à-dire en faisant abstraction des à-côtés qui « dérangent » et qui créent de la dysphorie[693].

De même, il existe dans l'album des images qui sont créées pour placer le lecteur dans une situation d'euphorie. Les paysages de loisirs, la ville qui s'élève et qui s'étire, les animaux et leurs petits... créent dans l'album des images harmonieuses, des représentations qui rassurent, bref des situations d'*enchantement*.

La montagne, la campagne et les littoraux sont des paysages de « l'enchantement ». La ville est devenue, au fil du temps, un de ces paysages également. Pour chacun de ces espaces, comme j'ai pu le montrer dans la partie précédente, c'est une certaine image de ces espaces, archétypale ou stéréotypale, qui est retenue comme « euphorique ». C'est souvent à partir de cette image que l'auteur peut en construire une autre ou être amené, page après page, à la nuancer[694]. Il existe également, à côté de ces paysages, des figures « euphoriques » comme peuvent l'être les animaux ou les enfants eux-mêmes quand il s'agit de littérature pour enfants. Deux questions se posent alors : le recours à ces paysages et ces figures a-t-il la même fonction dans tous les albums de mon *corpus* ? À qui sont destinés ces paysages et ces figures d'*enchantement* ?

Pour répondre à la première question, je pense pouvoir distinguer au moins deux types d'album dans mon corpus : ceux dans lesquels la fonction des motifs « d'enchantement » est *prophylactique* et ceux dans lesquels elle est simplement *galénique*[695]. Le choix de cette terminologie pharmaceutique pourra sembler hasardeuse et bien évidemment critiquable mais je le fais dans l'optique de planter les premiers jalons d'une réflexion à prolonger. Ainsi, certains albums sont conçus pour répondre à une situation donnée. C'est la première fois qu'un enfant, par exemple, va découvrir les joies de la montagne l'hiver : un album où le personnage préféré de

[693] La notion de *dysphorie* (malaise) vient s'opposer à celle d'*euphorie* (sans malaise) définies par Erving Goffman dans sa thèse de doctorat en 1953 pour qualifier l'état émotionnel des interactions et reprises en 1973 dans : *La mise en scène de la vie quotidienne*, Paris : éditions de Minuit, 1973 [2 volumes].
[694] C'est ce que je viens de montrer avec l'album de Julien Roux, *Un jour en ville*.
[695] J'emprunte cette terminologie à la pharmaceutique qui définit la *galénique* comme l'art de préparer un médicament pour le rendre administrable au patient.

l'enfant découvre les sports de glisse semble approprié pour apaiser ses inquiétudes éventuelles. Dans ce cas, l'album tout entier est construit à partir de motifs « euphoriques ». Je parlerais alors de fonction *prophylactique* comme on pourrait parler de littérature-médicament pour tous ces autres albums qui ont pour but de faciliter l'entrée à l'école, l'acceptation de la naissance d'un petit frère ou d'une petite sœur, etc. Je range parmi ces albums ceux qui proposent de faire passer un personnage dans les différents espaces que j'ai abordés. Tous ces albums, on l'a vu, transfèrent une spatialité similaire pour chaque espace « visité », spatialité souvent aussi archétypale que l'est la représentation de l'espace à laquelle elle est associée.

À côté de ces albums aux motifs euphoriques prophylactiques, il en existe d'autres dans lesquels ces mêmes motifs sont utilisés comme excipients. Ils ne constituent pas le corps entier de l'album mais, le plus souvent, un point de départ, un enrobage, qui permettent aux auteurs de distiller une spatialité particulière, leur propre idéologie spatiale qu'ils souhaitent faire partager. C'est l'exemple, encore une fois, d'*Un jour en ville* mais également d'un album pourtant de série comme *Caroline à la ferme*. Je veux parler, dans ce dernier cas, de l'unique double-page consacrée au bestiaire de la ferme (figure euphorique), au titre et au sujet-même qui « servent » un discours montrant un monde rural en pleine mutation loin de la vision archétypale d'un *Martine à la ferme* (1954) ou d'un *T'choupi à la ferme* (2002)[696]. Selon moi, les usages des motifs euphoriques sont ici *galéniques*, c'est-à-dire participant d'un enrobage pour « mieux faire passer la pilule ».

La réponse à la seconde question portant sur le destinataire du message, quant à elle, semblerait évidente : il s'agirait des enfants. Or compte-tenu de ce que je viens d'évoquer à propos des fonctions prophylactique et galénique, je serais plutôt enclin à penser que ces motifs sont aussi destinés aux parents ou adultes plus globalement qui achètent les albums à leurs enfants. Cette analyse aurait également l'opportunité d'expliquer le succès des *long-sellers* comme Martine ou Caroline, voire des Juliette et des T'choupi…

Les espaces « enchantés » jalonnent les albums et aident à l'instauration d'une communication harmonieuse entre l'auteur et les lecteurs. Indéniablement, ils facilitent

[696] *cf.* Partie III.

la performativité de certains discours spatiaux. Cependant ce ne sont pas les seuls facteurs à agir pour favoriser l'interaction, il en existe d'autres parmi lesquels figurent les « passeurs », ces adultes ou ces plus-grands qui accompagnent l'enfant dans sa lecture de l'album.

1.4. D'une capitalisation de pratiques d'attachement au monde

Je pourrais envisager la **transaction** comme un processus qui permettrait aux enfants, à travers la lecture d'un album, de se constituer un *capital de pratiques d'attachement au monde*. Je convoque volontairement ici deux concepts qu'il me semblera intéressant de développer au vu des expériences menées dans la suite de ce chapitre. Le premier est le concept de *capital* que j'emprunte à Pierre Bourdieu et le second de *Praxis der Weltbindung* (« pratique d'attachement au monde ») à Benno Werlen.

En 1979, dans un article des *Actes de la recherche en sciences sociales*, Bourdieu définissait le *capital culturel* comme une somme de qualifications intellectuelles, fournies par l'environnement familial, les rencontres et le système scolaire, réunies tout au long de sa vie par un individu. Comme tout *capital*, il peut être travaillé par l'individu pour lui porter profit. Il peut également être transmis, d'une certaine manière, héréditairement[697].

Le second concept, celui de la *praxis der Weltbindung*, évoquée dans un premier temps par Benno Werlen[698] , et que Michel Lussault et Mathis Stock associent à une *pragmatique de l'espace*[699], correspond à ce que j'ai souvent exprimé sous la forme de la locution : « faire avec ».

Ainsi, pour être tout à fait clair, les albums pourraient être des lieux où la communication entre l'auteur et le lecteur ferait émerger un certain nombre

[697] P. BOURDIEU. « Les Trois états du capital culturel » dans *Actes de la recherche en sciences sociales*. 1979, vol.30, p.4.
[698] B. WERLEN. « Geographie globalisieter Lebenswelten » dans *Österreichische Zeitschrift für Soziologie*, vol. 2, 1996, pp.97-128. Cité dans Mathis STOCK, « Pratiques des lieux, modes d'habiter, régimes d'habiter : pour une analyse *trialogique* des dimensions spatiales des sociétés humaines » dans *Travaux de l'Institut de Géographie de Reims*, n°115-118, 2003-2004, pp.213-229.
[699] M. LUSSAULT et M. STOCK. « "Doing with space": towards a pragmatics of space » dans *Social Geography Discussions*. n°5, 23 janvier 2009. Consultable en ligne à l'adresse suivante : http://www.soc-geogr-discuss.net/5/1/2009/

d'informations qui, une fois incorporées puis réunies, constitueraient un *capital culturel spatial* dans lequel l'enfant, puis l'adulte, puiserait tout au long de sa vie pour « résoudre des problèmes » et « passer des tests » spatiaux que lui imposerait la pratique quotidienne de l'espace. Il apparaît donc comme indispensable que cette constitution de capital passe par le processus performatif de la communication. Si ce dernier est fonction de l'énonciateur, il l'est peut-être tout autant du « passeur ».

Enseignant-formateur à l'École Supérieure du Professorat et de l'Éducation (ESPé), j'ai d'emblée orienté mes recherches vers la réception dans des situations de classe. Le « passeur » devient ici l'enseignant du primaire. C'est lui, qui par son action, les activités qu'il va développer autour de la lecture d'un album, crée les conditions particulières d'une performativité sans doute différentes de celle qui pourrait avoir lieu dans le cercle restreint de la famille ou d'une lecture personnelle.

Depuis 2002, les programmes scolaires du primaire manifestent un intérêt croissant pour l'album et reconnaissent son rôle déterminant dans le développement de l'enfant. Par la création d'une liste de référence élargie, depuis 2004, à trois cents titres d'ouvrages de littérature pour le cycle 3, les maîtres sont invités à construire le « socle d'une culture partagée »[700]. Sur les trois cents titres, on relève soixante-deux albums. Les instructions officielles demandent aux enseignants du primaire d'étudier chaque année « deux classiques de l'enfance et huit œuvres contemporaines ». Les albums peuvent ainsi devenir des supports d'apprentissages transversaux.

La variété des activités qu'il est possible de conduire en classe ne doit pas nuire à la récurrence nécessaire de certaines formes de travail qui seules en garantissent l'efficacité. On ne fait ici que souligner quelques éléments particulièrement importants :

> Le débat interprétatif suppose préalablement de la part du maître une stratégie de présentation de l'œuvre à la classe. Il doit permettre aux élèves de chercher des réponses aux questions que pose le texte, d'argumenter, d'effectuer des choix dont ils doivent trouver confirmation dans l'œuvre elle-même. Pareille approche qui permet à chacun de s'approprier personnellement des œuvres contribue grandement à ancrer ces dernières dans la mémoire ; l'oralisation, la mise en jeu, la théâtralisation sont des formes de communication qui supposent un public, ne serait-ce que celui de la classe. […] enfin, les activités d'écriture

[700] « Littérature (2) cycle des approfondissements », *Documents d'accompagnement des programmes*, MENESR, décembre 2004, p. 5

> (écrits de travail, écrits littéraires, jeux d'écriture…) non seulement enrichissent les compétences dans le domaine de la production d'écrits mais permettent de mieux lire. […][701]

Donald W. Winnicott voit dans le jeu un *phénomène transitionnel* qui est inné chez l'enfant et qui participe à son développement. Comme le jeu, la lecture de l'album est susceptible de participer à ce développement de l'enfant, de modifier des comportements, des représentations. Les travaux de Colette Chiland et René Diaktine, dans les années 1970, ont démontré le rôle que le livre prenait, bien avant l'apprentissage de la lecture, non seulement dans le développement psychologique de l'enfant mais dans sa réussite ultérieure de l'accès à l'écrit. Emmanuelle Canut et Florence Bruneseaux-Gauthier[702] font ainsi remarquer que la « lecture d'histoires véhicule des affects qui ont un impact sur le développement de la personnalité » de l'enfant.

Le moment où les adultes, et à plus forte raison les enseignants, lisent des histoires aux enfants (élèves) est un « espace transitionnel culturel ». C'est à ce moment que l'enfant reprend, modifie, la culture de l'adulte en l'interprétant d'une façon qui lui est propre. François Bresson[703], par exemple, a montré l'importance d'un jeu prolongé avec les différentes formes contrastées de la langue orale comme condition indispensable à l'acquisition des formes écrites de la langue. Jerome S. Bruner[704] y ajoute l'insertion dans sa culture. Marie Bonnafé[705], à travers les multiples expériences de séances de lecture d'albums pour les bébés dans les salles d'attente des hôpitaux, affirme que le récit littéraire de l'album apporte les trames du récit et donne à l'enfant des outils de structuration de sa pensée.

Au regard de ces divers travaux et en m'inspirant de ceux menés par Hans Robert Jauss, je veux donc analyser quel « usage » les élèves des classes dans lesquelles j'ai eu l'opportunité d'intervenir en école primaire comme au collège font

---

[701] « Littérature (2) cycle des approfondissements », *Documents d'accompagnement des programmes*, MENESR, décembre 2004, p. 6

[702] E. CANUT, F. BRUINESEAUX-GAUTHIER. « De quelques difficultés dans la compréhension des albums lus aux enfants non encore lecteurs » dans E. Canut et A. Leclaire-Halté (dir.). « L'élève et la lecture de l'album », *Diptyque*, n°17, Actes des Journées d'Étude du 18 mars 2009, IUFM de Lorraine, Presses Universitaires de Namur, 2009, p.45.

[703] F. BRESSON. « Développement du langage et activités de communication orale et écrite » dans *Repères*, n°21, avril-juin 1973, p.65-76.

[704] J.S. BRUNER. *Acts of Meaning.* Harvard University Press, 1990.

[705] M. BONNAFE. *Les Livres, c'est bon pour les bébés*. Paris : Hachette, 1994.

des informations transférées par l'album qui leur a été proposé. Cette analyse passe, bien évidemment, par l'observation de la manière dont ces élèves entrent en possession de l'oeuvre[706].

Il ne s'agira pas de se demander, en premier lieu, si les élèves prennent plaisir à la lecture de telle ou telle œuvre mais de les interroger sur ce qu'ils comprennent, ou ce qu'ils perçoivent de l'œuvre. Plus clairement, il s'agira de voir si les rapports à de l'espace, les pratiques des lieux mises en place ou suggérées dans les albums sont perçus par les lecteurs à qui ces albums sont destinés pour leur permettre d'approcher ce que Jauss nomme la « conscience imageante » :

> La conscience imageante doit opérer d'abord la néantisation du monde, de l'objet réel, pour pouvoir elle-même produire, à partir des signes linguistiques, optiques ou musicaux de l'objet esthétique, une *Gestalt*[707] faite de mots, d'images ou de sons.[708]

Puis, je proposerai aux élèves des moyens de produire et de communiquer, pour atteindre ce que Jauss appelle l'*expérience esthétique*. C'est à partir de ces productions d'élèves (*Gestalten*), faites de mots et d'images, à partir de leur *expérience esthétique*, que je pourrai étudier les modes de réception, et, ce faisant, la construction d'un début de *capital culturel spatial*. Si, pour Mathis Stock, s'appuyant sur les travaux de Yi-Fu Tuan[709], habiter est une « *expérience des lieux* », qu'en est-il des enfants qui ne possèdent qu'une expérience minime des lieux que leur impose le plus souvent l'adulte ?

En fait, les enfants pratiquent une multitude de lieux avec lesquels ils construisent une relation signifiante. Habiter implique que les lieux ainsi pratiqués aient un certain sens pour eux. Pratiquer les lieux, c'est plus que simplement les

[706] H.R. JAUSS, *op. cit.*, p. 142 : « […] Nous constatons que la jouissance esthétique se distingue de la simple jouissance sensuelle par la distance esthétique […]. L'attitude théorique présuppose elle aussi la distance, la différence est que dans l'attitude de jouissance esthétique, le sujet est libéré par l'imaginaire de tout ce qui fait la réalité contraignante de sa vie quotidienne. »

[707] Par *Gestalt*, Jauss fait allusion à la forme globale que nous percevons des choses, c'est-à-dire comme une synthèse d'éléments composites et non comme une surimposition de détails disparates. Cette théorie est à Christian von Ehrenfels, « Über Gestaltqualitäten » dans *Vierteljahrsschrift für wissenschaftliche Philosophie*, Leipzig, 1890, n°14, pp.249-292.

[708] H.R. JAUSS, *op. cit.*, p. 142

[709] Y.F. TUAN. *Space and Place. The Perspective of Experience*, Minneapolis : University of Minesota Press, 1977.

« fréquenter », c'est surtout en faire l'expérience. C'est déployer, en actes, un faire qui a une signification.[710]

Je propose alors, comme hypothèse, que les enfants, ne possédant qu'une expérience très limitée des lieux qu'ils fréquentent, peuvent être amenés, par l'*expérience esthétique*, à développer d'autres « intentions d'habiter ». À travers l'*expérience esthétique* d'un album qui évoquerait de manière forte une pratique des lieux par les personnages auxquels ils pourraient s'identifier, les jeunes lecteurs seraient donc sujets à construire des projets de pratique des lieux et/ou peut-être à (re)-connaître leurs propres pratiques spatiales dans un jeu didactique qui leur imposerait une décentration.

[710] M. STOCK. « L'Habiter comme pratique des lieux géographiques » dans *EspacesTemps.net*, 18 décembre 2004 : http://espacetemps.net/document1138.html

2. Transmettre des moyens pour se structurer dans l'espace

La structuration dans l'espace fait partie d'un des cinq domaines d'activités sur lesquels portent les apprentissages des élèves de trois à cinq ans. Sous l'intitulé « se repérer dans l'espace » sont regroupées une série de compétences qui participent, pour l'enfant de cet âge, à la découverte du monde. De manière claire, le contenu des programmes de 2008 concernant le repérage dans l'espace est une étape de préparation à l'entrée dans la discipline « géographie » auxquels les élèves seront initiés au cycle 3, en seconde année du Cours élémentaire, c'est-à-dire à partir de huit ans :

> **Se repérer dans l'espace**
> Tout au long de l'école maternelle, les enfants apprennent à se déplacer dans l'espace de l'école et dans son environnement immédiat. Ils parviennent à se situer par rapport à des objets ou à d'autres personnes, à situer des objets ou des personnes les uns par rapport aux autres ou par rapport à d'autres repères, ce qui suppose une décentration pour adopter un autre point de vue que le sien propre. En fin d'école maternelle, ils distinguent leur gauche et leur droite.
> Les enfants effectuent des itinéraires en fonction de consignes variées et en rendent compte (récits, représentations graphiques).
> Les activités dans lesquelles il faut passer du plan horizontal au plan vertical ou inversement, et conserver les positions relatives des objets ou des éléments représentés, font l'objet d'une attention particulière. Elles préparent à l'orientation dans l'espace graphique. Le repérage dans l'espace d'une page ou d'une feuille de papier, sur une ligne orientée se fait en lien avec la lecture et l'écriture.[711]

La décentration, la localisation, l'orientation, l'oralisation de récits spatiaux, la représentation graphique sont des notions transversales qui aident l'enfant à se construire. Le rapport sur l'école maternelle[712] rendu en octobre 2011 par Philippe Claus, Viviane Bouysse et Christine Szymankiewicz témoigne d'une faible présence de ce domaine d'activités dans les « ateliers » mis en place par les maîtres[713]. En effet, si un peu plus de la moitié des ateliers sont consacrés à la découverte du monde, seulement un cinquième de ces temps d'apprentissage concerne le repérage dans l'espace et les déplacements que la plupart des enseignants associent le plus souvent à

[711] Bulletin Officiel de l'Éducation Nationale, hors-série n°3 du 19 juin 2008.
[712] V. BOUYSSE, P. CLAUS, C. SZYMANKIEWICZ. *L'école maternelle*. Rapport ministériel n°2011-108 d'octobre 2011. Consultable à l'adresse suivante :
http://media.education.gouv.fr/file/2011/54/5/2011-108-IGEN-IGAENR_215545.pdf
[713] Le rapport porte sur les visites de 97 classes de maternelle (échantillon A) et 221 rapports d'inspection (échantillon B).

de la géométrie (topographique) et non à de la géographie (et à son pendant topologique). Il faut préciser d'ailleurs que l'essentiel du temps alloué par les enseignants à la découverte du monde est réservé à la numération et aux activités logiques (entre 38 et 39% des activités d'atelier au total, 76 à 80% des activités « Découvrir le monde »).

		Echantillon A	Echantillon B
DECOUVRIR LE MONDE Contenu des ateliers de maternelle	Numération	36,1%	34%
	Espace, déplacements, formes	13,4%	10%
	Activités logiques	2,1%	5,4%
	Découverte des objets ou de la matière (manipulations)	3,1%	1,8%
	Découverte du vivant		2,7%

Tableau 244 – Contenu des ateliers de maternelle d'après le rapport de V. Bouysse, P. Claus et C. Szymankiewicz (2011)

Or lorsqu'il est question, dans les ateliers de Maternelle, de faire faire aux élèves des activités autour de « l'espace, des déplacements et des formes », il s'agit presqu'exclusivement de micro-espaces de la taille d'une feuille A4 ou de méso-espaces de la taille de la salle de classe. Il n'est que très rarement question en cycle 1 et en cycle 2 de macro-espaces[714], à l'échelle de l'école, du quartier, ou encore plus largement de la planète… Pour aller même plus loin, les connaissances spatiales (langage topologique, pratique discursive liée au déplacement, prise de conscience du point de vue, utilisation et élaboration de représentations spatiales), contrairement aux connaissances temporelles, ne sont pas reconnues comme des compétences fondamentales au développement de l'enfant. On leur accorde généreusement une finalité disciplinaire préparant à l'entrée dans les apprentissages fondamentaux (cycle 2 : CP et CE1).

J'en veux pour preuve le rapport d'enquête menée par Jean-Paul Caille et Fabienne Rosenwald en 2006 pour le compte de l'INSEE qui affirmait que la moitié des inégalités de réussite en fin de cycle 3 était due à des compétences non acquises à

[714] Le mathématicien Guy Brousseau distingue trois types d'espaces. Les micro-espaces correspondent aux espaces proches du sujet. L'enfant peut les voir, les toucher et déplacer des objets dans ces espaces. L'observateur se situe à l'extérieur de ces espaces et peut en avoir plusieurs points de vue. Les micro-espaces sont les espaces de la feuille, de la géométrie, de la maquette et de la carte. Les méso-espaces, espaces intermédiaires, sont les espaces dans lesquels l'enfant peut se déplacer « dans un domaine contrôlé par la vue, les objets sont fixes et mesurent 0,5 à 50 fois la taille du sujet ». Placé à l'intérieur des méso-espaces, l'élève a besoin par la carte ou la maquette pour les appréhender. Les macro-espaces, qui vont de la ville à l'espace interstellaire, sont des espaces accessibles uniquement à des visions locales. L'enfant ne peut jamais les appréhender totalement et doit coordonner des informations partielles pour se faire une idée de l'ensemble.
cf. G. BROUSSEAU. « Étude de questions d'enseignement. Un exemple : la géométrie » in *Séminaire de Didactique des mathématiques et de l'informatique*. N°45, Grenoble, 1983.

l'entrée en CP. Parmi ces compétences, ce sont celles qui sont liées au temps et les compétences numériques qui expliquent à elles seules plus de 35% de la variance du score global entre l'entrée au CP et l'entrée au collège. Les concepts liés à l'espace, quant à eux, semblent avoir un faible effet sur les scores obtenus par les élèves de l'enquête à leur entrée en 6ème.

Cependant la structuration dans l'espace entre deux et cinq ans n'est pas simplement l'affaire d'espaces centrés sur le jeune enfant ni une compétence réduite à la simple nécessité d'entrer dans des apprentissages ultérieurs ; elle fait partie de la construction de l'individu. Si les travaux de Piaget et Inhelder[715] ont montré que cette structuration dans l'espace se faisait de l'expérimentation vers l'abstraction, de la manipulation au mental, du mode perceptif au mode représentatif, ils laissent l'enfant de Maternelle dans de petits espaces. L'expérience des « trois montagnes[716] » avait montré que les enfants de moins de 6 ans ne parvenaient pas à imaginer d'autres points de vue que le leur et que, par conséquent, ils ne pouvaient représenter que des espaces *égocentrés*. La perception que l'enfant se fait du monde qui l'entoure s'établit sur des rapports topologiques entre les objets:

- rapport de voisinage : proximité, éloignement, contiguïté ;
- rapport de séparation : dissociation, collection ;
- rapport d'ordre ou de succession : alignement, empilement ;
- rapport d'entourage et d'enveloppement ;
- rapport de continuité et de discontinuité.

L'étude menée par Linda Acredolo, Herbert Pick et Marsha Olsen[717] en 1975 montre, en revanche, que l'enfant de trois à cinq ans peut arriver à se structurer dans des macro-espaces inconnus et qu'il parvient à passer de l'espace topologique à l'espace euclidien à la condition nécessaire d'être prévenu de la tâche à accomplir. Leur expérience consistait à promener plusieurs enfants âgés de trois à huit ans dans un terrain de jeux comprenant un certain nombre de repères. Lors de la promenade,

[715] J. PIAGET, B. INHELDER. *La représentation de l'espace chez l'enfant*. 1977.
[716] En 1947, Jean Piaget et Bërbel Inhelder mettent au point une expérimentation qui consiste à décrire les étapes de développement des représentations de l'espace chez l'enfant. Le but de l'expérience est d'étudier les positions relatives de trois montagnes, les unes par rapport aux autres et selon la localisation d'un observateur.
[717] L.P. ACREDOLO, H.L. PICK, M. G.OLSEN. « Environmental differentiation and familiarity as determinants of children's memory for spatial location » in *Developmental Psychology*, 1975, vol.11, p.495-501.

l'expérimentateur laisse tomber un objet à un emplacement déterminé et le fait ramasser par l'enfant. Une fois la promenade terminée, l'enfant doit indiquer dans, l'aire de la promenade, l'endroit où a été ramassé l'objet. L'expérimentation est menée une fois sans prévenir l'enfant de la tâche à accomplir et une seconde fois en le prévenant. Les résultats témoignent que la marge d'erreur diminue avec l'âge mais de manière plus significative dès lors que le petit enfant a été prévenu. Marie-Germaine Pêcheux insiste bien sur la participation active du sujet-élève dans la « construction de ses schèmes cognitifs » :

> Tous les résultats concordent pour montrer que si l'enfant explore activement l'espace, ses performances de localisation ultérieures sont meilleures. Déjà dans l'étude d'Acredolo *et al.* (1975) il apparaissait que si les enfants, à 4 ans et même à 3 ans, sont prévenus de la tâche ultérieure, leur performance en était améliorée ; on pouvait penser que cet avertissement modifiait leur exploration dans le sens d'une recherche active de repères[718].

Un élève de cycle 1 a donc besoin pour se structurer dans l'espace, qu'il soit micro, meso ou macro, de repères, d'un itinéraire et de se représenter la configuration de l'espace dans lequel il a mené une activité. Les expérimentations que je vais présenter maintenant ont été réalisées dans une classe de cycle 1 (Grande Section de Maternelle) et dans une classe de cycle 2 (CP/CE1) ; elles avaient pour objectifs de placer un album au cœur d'activités dans lesquelles les élèves étaient amenés à passer du micro-espace au macro-espace. Les plan, les maquettes y ont été envisagés comme des instruments méta-cognitifs et non comme des fins en soi.

2.1. Se structurer dans l'espace en Cycle 1 avec *Devine qui fait quoi* de Gerda Müller

Ce premier travail a été mené par une professeure des écoles stagiaire[719] dans une classe à double-niveau, Grande Section/Cours Préparatoire, avec seize élèves de six/sept ans. L'école se situe en milieu rural, à Dolus-le-Sec, dans le sud de l'Indre-et-Loire. Il s'agissait donc d'aider à la structuration dans l'espace à travers un travail sur l'album de Gerda Müller, *Devine qui fait quoi*. Ce travail a été réparti sur quinze

[718] M.G. PECHEUX. « Les Enfants et les grands espaces » dans *L'Année psychologique*. 1980, vol.80, n°2, p.591.
[719] S. LECLERC. *La Structuration de l'espace au cycle II : un exemple à partir de l'album* Devine qui fait quoi *de Gerda Müller*.Mémoire professionnel inédit, IUFM Centre Val de Loire, 2009, 65 p.

séances : dix séances de lecture/réception et production sur l'ensemble de l'album ; puis cinq séances sur une maquette réalisée à partir de l'œuvre.

2.1.1. Un album sans texte ou presque…

Gerda Müller est une artiste d'origine néerlandaise, née en 1926. Elle est surtout connue pour sa collaboration fructueuse aux albums du Père Castor de 1951 à 1974[720]. Elle a à son actif plus d'une centaine d'albums et de nombreuses illustrations dans des livres scolaires du primaire aux éditions Belin. Deux albums se distinguent pourtant au sein de sa production : *Devine qui fait quoi*, paru en 1999, et *Devine qui a retrouvé Teddy*, paru dix ans plus tard, à l'École des Loisirs. Ces deux ouvrages, tous les deux dépourvus de texte, sont des récits en images de ce que Gerda Müller appelle des « *promenades invisibles* ». En effet, même les protagonistes du récit sont absents des images. Les albums donnent donc à lire une suite de décors, de lieux géographiques, ayant été parcourus par des personnages invisibles qui ont laissé derrière eux les traces, les indices, de leur passage.

J'ai déjà eu l'occasion de présenter l'album *Devine qui fait quoi* dans la partie précédente. Je me contenterai d'en fournir ici le découpage page par page :

Pages	Lieux	Action centrale dans ce lieu	Action secondaire
2-3	Chambre/Salle de bain	Le lit est défait, les traces de pas prennent la place de l'enfant que l'on ne voit plus. Elles nous mènent dans un premier temps à la salle de bain. De retour dans sa chambre, le trajet de l'enfant s'arrête devant une chaise ou sont posés des vêtements.	
4-5	Chambre/Cuisine	Les vêtements ont disparu. Les traces repartent de la chaise, désormais vide de vêtements, et nous mènent à la cuisine. La table du petit déjeuner est dressée. Les traces s'arrêtent à hauteur d'un des tabourets.	
6-7	Cuisine / Entrée	L'organisation de la table a été modifiée. Le trajet matérialisé par les pas de l'enfant s'étend du tabouret à l'entrée de la maison, il sort. Les déplacements continuent. Les chaussons ont pris la place des bottes.	De nouvelles traces apparaissent : ce sont des traces de chien.
8-9	Cour de la maison	Les empreintes du chien et de l'enfant se poursuivent dans la neige. Cette double page fait le lien entre l'intérieur de la maison et la partie extérieure de	Le chien joue passe entre les jambes de l'enfant et s'amuse

[720] *cf.* V. EZRATTY et F. LEVEQUE. « Gerda Müller, de Marlaguette à Pivoine » dans *La Revue des livres pour enfants*. N°186, avril 1999.

		l'histoire.	avec un oiseau.
10-11	Cour de la maison	L'enfant se dirige vers une barrière et finit par sortir de la cour.	Le chien le suit.
12-13	Champs / Enclos du poney	L'enfant continue son chemin et s'arrête près d'une touffe d'herbe qui dépasse du sol enneigé.	Un lapin s'enfuit au loin.
14-15	Enclos du poney	L'enfant a cueilli une touffe d'herbe et la donne à manger au poney. On devine au loin que le poney s'est approché en voyant arriver l'enfant.	
16-17	Enclos / Remise	L'enfant s'approche d'une planche qui est appuyée contre le mur extérieur d'une remise.	
18-19	Remise / Cours d'eau	L'enfant s'est saisi de la planche qui lui permet de franchir le cours d'eau.	
20-21	Cours d'eau / Gros sapin	L'enfant passe le cours d'eau et s'approche d'un gros chêne isolé. Il saute pour pouvoir arracher une branche.	
22-23	Gros sapin / cours d'eau	L'enfant s'est emparé d'une branche qu'il a effeuillée. Il repasse le cours d'eau, mais cette fois-ci, en passant sur une pierre placée au milieu de la rivière.	
24-25	Champ	L'enfant retrouve un adulte, son père probablement, qui pousse une brouette.	Un canard est entré dans une mare et le chien s'est soulagé sur un arbrisseau.
26-27	Champ	L'enfant accompagne son père et l'aide à charger une brouette de rondins de bois.	
28-29	Cour	L'enfant et son père arrivent à la maison. Ils déchargent la brouette.	Le garçon a posé le bâton arraché au chêne.
30-31	Entrée / Cuisine	L'enfant a posé son bâton contre le mur de la cuisine et s'installe devant le repas qui lui est servi.	Le chien se dirige vers son panier.
32-33	Cuisine / Chambre	L'enfant vient de terminer son repas et se dirige vers sa chambre. On l'aperçoit maintenant dans son bateau, derrière la voilure qui tient grâce au mât que l'enfant est allé chercher.	On voit apparaître la tête du chien sortant d'un rebord du bateau.

Tableau 245 - Chapitrage de *Devine qui fait quoi ?* de Gerda Müller

Si je conjugue ce découpage avec le schéma de l'itinéraire parcouru par le petit garçon dans cet album, je constate que l'aventure peut être découpée en trois phases. La première correspond à la préparation de l'aventure et se déroule dans le méso-espace de la maison (p. 2 à 7). La deuxième est l'aventure proprement dite qui a lieu dans le macro-espace et qui projette le héros dans des « sphères » publiques et inconnues (p.8 à 29). La troisième et dernière phase est consacrée à la conclusion de l'aventure et à la réalisation de ce qui l'avait lancée. Nous sommes alors de retour dans le méso-espace de la maison (p.30 à 33).

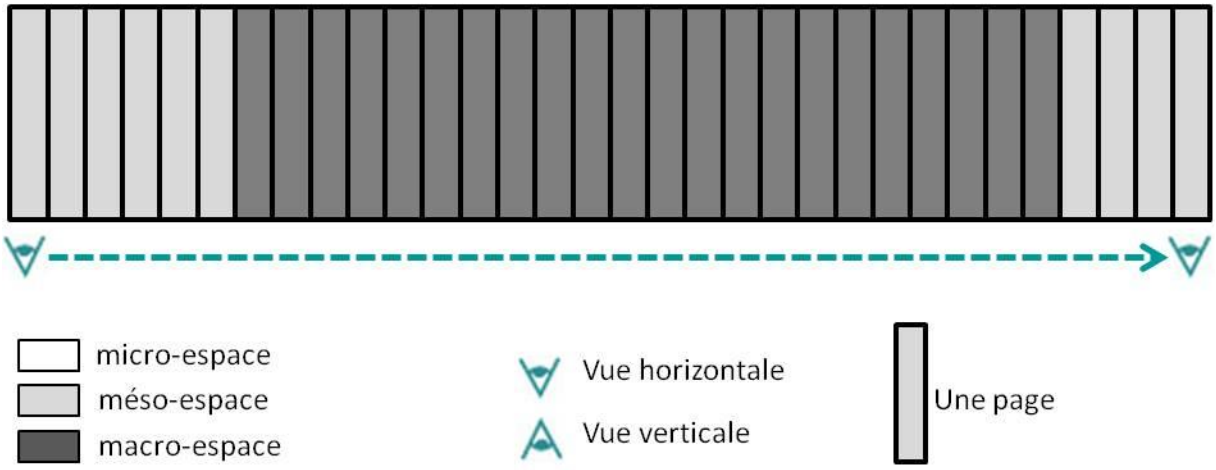


Figure 246 – schéma narratif et icônique de Devine qui fait quoi (1999)

Le micro-espace de l'album invite donc le jeune lecteur à suivre le **chemin** d'un personnage dans des espaces plus ou moins grands à partir de **repères** spatiaux et de traces laissées derrière lui. Le format *à l'italienne* qui permet de proposer des vues frontales et panoramiques peut faciliter une prise de point de vue d'un jeune enfant et du même coup la compréhension des différents espaces traversés. La **configuration** spatiale s'en trouve ainsi plus visible et lisible. J'ajouterai que la seule ligne de texte de l'album, « Suivons ces traces… », peut être considérée comme une consigne qui prévient le jeune lecteur de ce qu'il aura à faire : rester vigilent sur la prise d'indices pour repérer sa lecture de l'histoire… et de l'espace.

2.1.2. De l'espace imaginé à l'espace recréé et représenté

L'École des Loisirs conseille cet ouvrage à des lecteurs âgés de trois à cinq ans. Il se trouve donc très adapté à un public de Grande Section de Maternelle avec lequel l'expérience a été menée. Il s'agissait donc pour la professeure stagiaire d'aider à la structuration de l'espace par l'intermédiaire d'activités liées à la lecture et à l'appropriation de cet album, ainsi qu'à l'exploitation des perspectives géographiques qu'il pouvait offrir. Il est à signaler que la dimension didactique de l'espace n'a pas échappé, en 2000, à la Fondation Michelle-André, partenaire de la Fondation Espace Enfants-Suisse. Cette association, qui gratifia cette année-là l'ouvrage d'un prix international, a pour but de faire découvrir combien l'espace et le rythme influencent le comportement psychologique individuel de l'enfant.

Les activités menées par l'enseignante stagiaire autour de l'album ont été regroupées en deux phases. Dans un premier temps, pendant dix séances d'une quarantaine de minutes, les élèves ont été amenés à découvrir l'album. À chaque séance, dans le coin de regroupement, l'enseignante a montré aux élèves une double page agrandie au format A3. Les élèves ont observé, décrit et interprété la scène. L'enseignante a noté les phrases construites par les élèves sous la forme d'une dictée à l'adulte, ce qui les a obligés à verbaliser leur pensée et à construire du récit. L'enseignante a pris soin de leur faire relever différents repères visuels (lit, poster, lavabo, chaise, table, fenêtres, mangeoire, etc.) et de leur faire manipuler le vocabulaire de la structuration spatiale (sur, au dessus, au dessous, à droite, à gauche, à côté, devant, derrière). Elle a proposé ensuite aux élèves, réunis autour d'une table et n'ayant plus la double page sous les yeux, d'illustrer le texte qu'ils venaient de produire.

L'enseignante a observé alors que cette « réécriture » de l'histoire permet aux élèves de se familiariser avec les déplacements du personnage principal. L'utilisation du vocabulaire topologique semblait aller d'elle-même :

> « Il a pris la planche contre la cabane et l'a posée par-dessus le ruisseau. Il a traversé en marchant sur la planche. Et le chien a sauté par-dessus la rivière. »

Dans cette production d'élèves, j'ai pris la liberté de souligner le vocabulaire de situation et de souligner les éléments de repérage présents dans l'image. Ces derniers se trouvent représentés de manière simplifiée sur l'illustration de l'élève et peuvent faire penser à un début de codage : la rivière a perdu la sinuosité originelle et s'est transformée en oblique bleue, la cabane n'est représentée que par un mur de la même couleur que celle de l'album, enfin l'arbre isolé a été identifié de l'autre côté de la rivière même s'il n'a pas été cité dans la production écrite de l'élève.

Dans un second temps, sept séances ont été accordées à la manipulation d'une maquette réalisée par l'enseignante et représentant l'aménagement des trois pièces de l'intérieur de l'enfant évoquées en début d'album. Pour faciliter le passage de l'album à la maquette, l'enseignante a découpé et replacé les différents repères relevés par les élèves lors de la première phase du travail : le lit de l'enfant, le dessin au-dessus de son lit, le lavabo de la salle de bain, la chaise de sa chambre, la fenêtre aux rideaux à pois

de la chambre, la fenêtre aux rideaux unis de la cuisine, la table de la cuisine, le porte-manteau de l'entrée. L'enseignante a alors demandé aux élèves de décrire ce qu'ils avaient devant les yeux. Ils ont remarqué tout de suite les objets-repères et reconnu la maison de l'enfant. L'enseignante leur a demandé alors à quoi pouvait bien servir ce type de représentation :

> Pour Mathis (GS) : « à voir comment est faite la maison du petit garçon. »
> Pour Maxence (GS) : « à jouer dans la maison avec des personnages. »
> Pour Mina (CP) : « à voir la maison, mais en plus petit sinon c'est trop grand pour nos yeux. »

L'enseignante a alors introduit le mot « maquette ». Paulin (GS), qui veut montrer qu'il a bien compris de quoi il s'agissait, réplique à la maîtresse : « Comme les grands mais en plus petit ». Après cette première séance de découverte de la maquette, les élèves sont amenés, dans une deuxième séance, à manipuler l'objet confectionné par la maîtresse. D'abord, en suivant une consigne orale donnée par l'adulte, un élève déplace un personnage à travers les pièces de la maison. Puis cette activité est ensuite reconduite par deux élèves : un émetteur de consigne, un récepteur/acteur. Une troisième activité propose enfin à l'élève qui déplace son personnage de verbaliser son déplacement à l'intérieur de la maison. L'activité est globalement ludique donc suffisamment motivante pour faciliter la tâche aux élèves qui réussissent sans trop de mal.

Une évaluation diagnostique intervient alors à la troisième séance. Il s'agit pour l'enseignante de faire naître une situation-problème pour souligner les principales difficultés mises en jeu lors du passage à la représentation de l'espace connu. La consigne donnée aux élèves est la suivante : « Représente la maison du petit garçon, sans retourner voir la maquette, et trace le chemin que l'enfant parcourt à l'intérieur ». Les productions des élèves sont très hétérogènes et nous avons décidé d'en commenter trois significatives : celle de Maxime (GS), celle de Mathis (GS) et celle de Chloé (CP).

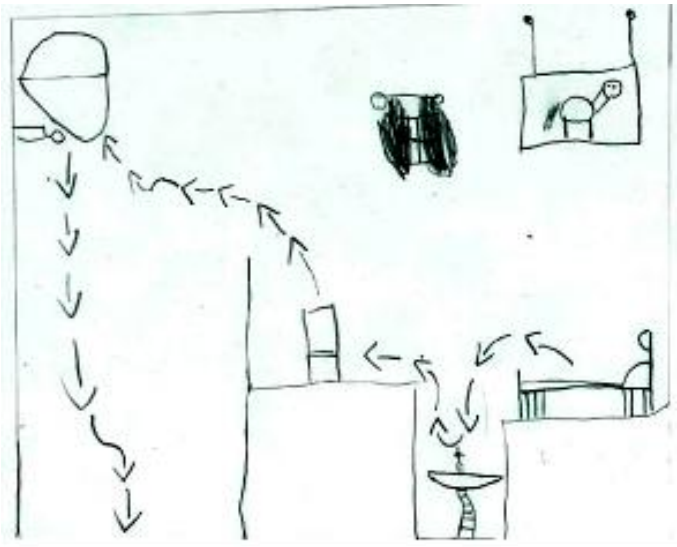


Figure 247 - Dessin de Maxime (GS)

Dans ce dessin, Maxime propose une vue de dessus s'apparentant au plan. Les différents *lieux* parcourus par le petit garçon sont cloisonnés et identifiés par un ou deux objets-repères : le lit et le dessin au-dessus / le lavabo / la chaise / la table de cuisine. Le parcours est matérialisé par des flèches. La lecture est proposée de la droite vers la gauche.

Figure 248 - Dessin de Mathis (GS)

Pour Mathis (GS), il n'y a pas de vue zénithale mais bel et bien une vue frontale. Le toit que l'enfant a matérialisé tient de la représentation qu'il se fait d'une maison réunissant sous un même « toit » différentes pièces bien cloisonnées, voire compartimentées. Le parcours que propose Mathis est un parcours séquentiel et chronologique, de la gauche vers la droite, qui ne tient pas compte de l'organisation

des pièces. La chambre est divisée en deux puisqu'elle est traversée par l'enfant à deux moments. La salle de bain s'intercale entre ces deux parties de la chambre. L'entrée devient, pour Mathis, une pièce totalement cloisonnée et séparée de la cuisine. Le parcours est ici matérialisé par des pas. Mathis n'a pas jugé bon de mettre des flèches car la lecture qu'il suggère est implicitement de gauche à droite comme toute activité de séquentialisation qu'il a dû être conduit à mener depuis la Petite Section.

Figure 249 - Dessin de Chloé (CP)

Pour Chloé (CP), il n'y a aucun cloisonnement proposé à l'intérieur de la maison. L'image de cette dernière est conventionnelle : la porte au milieu, le toit et la cheminée qui fume, les deux fenêtres de chaque côté de la porte. La chambre et la cuisine sont réparties de part et d'autre de cette entrée centrale. Chloé semble avoir réaménagé l'espace de la maison du petit garçon pour qu'elle devienne conforme aux représentations qu'elle-même se fait du foyer. Pour s'y retrouver, elle a matérialisé, comme Maxime, le parcours de l'enfant. Il est intéressant de noter que l'aménagement qu'elle propose fait de l'entrée – et donc de la porte - le point de passage obligé, le carrefour de toute la maisonnée. On notera comment le parcours fléché y fait un angle droit.

On le constatera aisément, le rôle de la carte cognitive[721] ou mentale[722] est ici à la fois important et intéressant. Comme le soulignait Marie-Germaine Pêcheux, « le terme de « carte » est métaphorique » ici. Le dessin réalisé par les enfants, à l'instar de la carte, tente d'organiser l'espace et d'opérer sur lui. Dans les dessins proposés ci-dessus, on retrouve les trois éléments constitutifs d'un processus de structuration spatiale mis en œuvre par chaque enfant : des repères dans l'espace domestique, la représentation de l'itinéraire du héros et la configuration d'ensemble de sa maison. L'itinéraire est alors défini comme « une séquence ordonnée de repères »[723]. La configuration de l'espace domestique est encore à ce stade stylisée.

À la quatrième séance, l'enseignante affiche dans la classe un certain nombre de plans de maisons qu'elle soumet à l'observation et aux commentaires des élèves. Ces derniers constatent qu'il s'agit de « vues de haut » d'une maison. L'enseignante formule alors la même consigne que précédemment mais en s'inspirant des plans affichés et donne la possibilité aux élèves de revenir autant qu'ils le veulent sur la maquette. Pour l'ensemble des élèves, la représentation horizontale a disparu. Ils se sont appliqués à dessiner une vue plane des pièces de la maison.

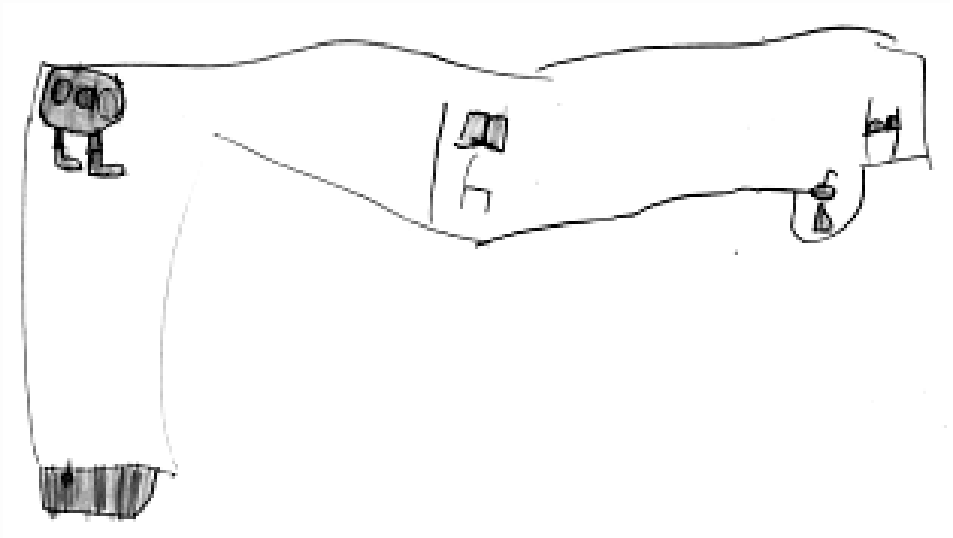


Figure 250 - Dessin de Paulin (GS)

[721] E.C. TOLMAN. « Cognitive maps in rats and men » dans *Psychological Review*, n°55, 1948, p.198-208.
[722] F.N. SHEMYAKIN. « Orientation in Space » dans B.G.Ananiev et al. (dir.). *Psychological Science in the USSR*. Vol.1, Washingtton DC : Office of technical servuices, Report 1962, p.186-255.
[723] M.G. PECHEUX, *op. cit.*, p. 584.

Pour Paulin (GS), la représentation plane reprend fidèlement la maquette : la forme en L de la maison, le dégagement de la salle de bain. La chambre et la cuisine sont bien cloisonnées. L'entrée fait un coude avec la cuisine. Les objets-repères sont assez correctement placés.

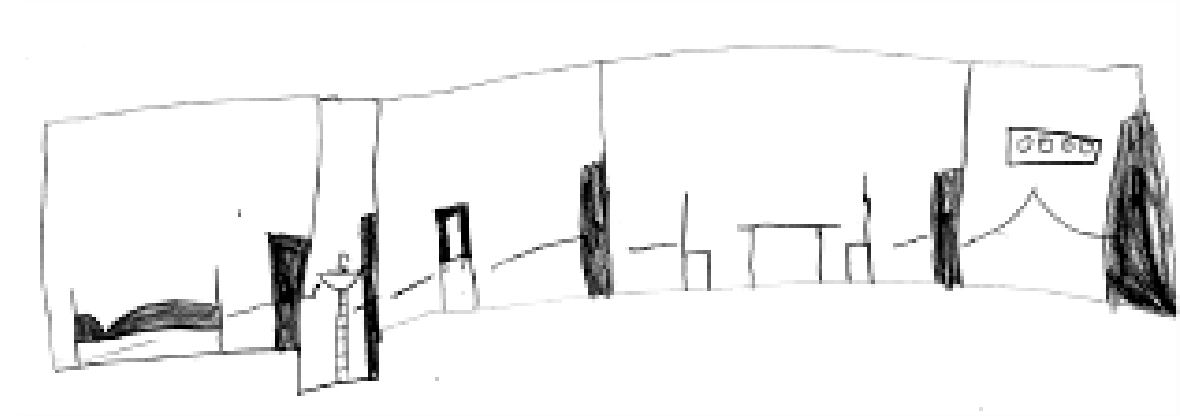


Figure 251 - Dessin de Pauline (CP)

La représentation de Pauline (CP) tient encore de la représentation séquentielle et chronologique. Si les espaces sont cloisonnés et si le toit figurant la maison n'est plus présent, on retrouve néanmoins un dessin très proche de celui de Mathis à la séance précédente, c'est-à-dire celui d'une organisation séquentielle.

Lors des séances 5, 6 et 7, les élèves doivent représenter le parcours de l'enfant à l'extérieur de la maison. Pour ce faire, l'enseignante fait raconter aux élèves le trajet, en feuilletant de nouveau l'album. Ils repèrent des objets comme ils ont pu le faire pour le parcours à l'intérieur de la maison. L'activité semble plus facile pour eux car d'une part, les élèves ont été aguerris à la méthode, et d'autre part, ils réutilisent pour l'espace extérieur le même processus déployé pour le repérage dans la maison : itinéraire en boucle, organisation séquentielle établie autour de repères visuels (la mangeoire de l'oiseau, l'enclos du cheval, la remise, la planche servant de pont pour traverser la rivière, l'arbre, l'îlot de terre, l'arbuste).

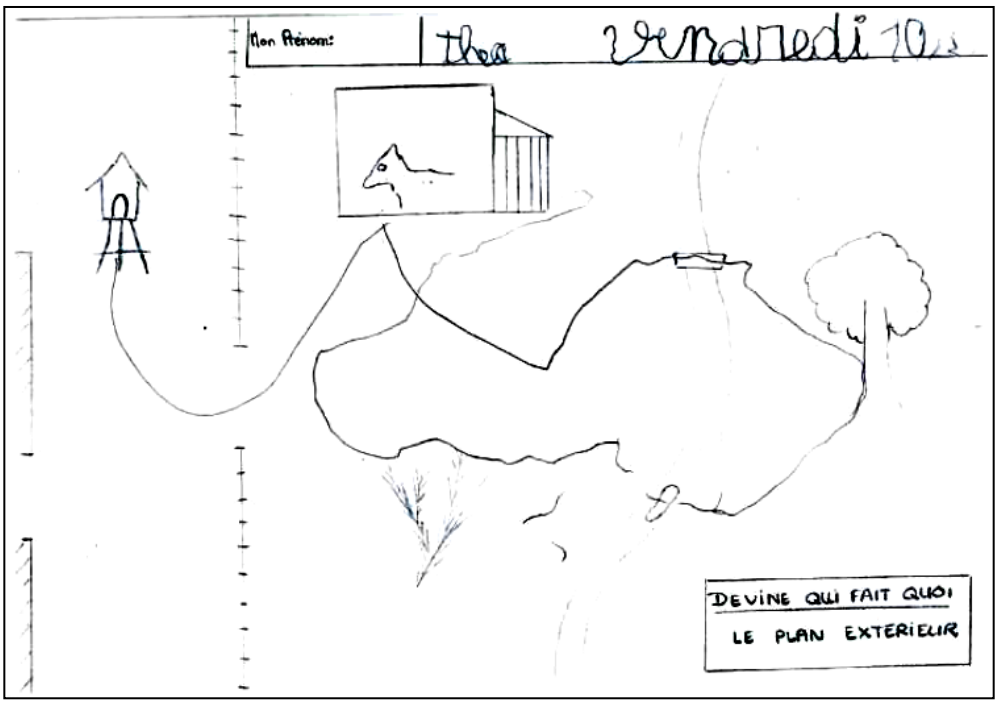


Figure 252 – itinéraire du parcours extérieur à la maison réalisé par Théo (GS, 5 an)

L'itinéraire effectué par le héros du livre dans le macro-espace a été globalement compris et visualisé mentalement par Théo (*cf.* figure 252). Chaque repère du macro-espace est relié dans le micro-espace de la « carte » par un trait qui s'interrompt à chaque lieu-repère. Il est à noter une confusion pour la fin du trajet où la remise du cheval a été assimilée à la maison du garçon. Il aurait sans doute fallu, pour éviter cela, inclure le seuil de la maison comme repère.

Le petit enfant a donc le potentiel pour se repérer dans un macro-espace qui lui est inconnu. Ce potentiel n'est pas, pour les moins de cinq ans, une compétence acquise mais à développer. Les procédés mis en place pour le micro-espace (la carte), le méso-espace (la maison) et le macro-espace (l'extérieur de la maison) sont toujours les mêmes : discrimination de repères topologiques, organisation séquentielle de ces repères (itinéraire), configuration générale de l'espace considéré (représentation cognitive). À chaque fois, le petit enfant a été prévenu de la tâche qu'il aurait à accomplir et de sa difficulté, ce qui l'a immanquablement conduit à être vigilant et à construire des stratégies de structuration spatiale. L'étude de Shemyakin, menée en 1962, montrait que les cartes composées de chemins et d'itinéraires (*route-maps*) étaient généralement les cartes les plus utilisées par des populations qui habitent un

nouvel endroit du fait de leur élaboration simple. Ce sont également celles qui semblent les plus faciles à utiliser pour les plus jeunes élèves.

2.2. Se structurer dans l'espace en cycle 2 avec *Madlenka* de Peter Sis

Ce deuxième travail a été mené par un professeur des écoles stagiaire[724] dans une classe à double-niveau, Cours Élémentaire 1ère et 2ème année, avec vingt-cinq élèves. L'école est encore située en zone rurale, à Nouzilly, dans le nord-est de l'Indre-et-Loire. Il s'agit cette fois de travailler à la fois sur le repérage dans le plan mais également sur les représentations d'espaces culturels lointains à travers l'album de Peter Sis, *Madlenka*. Ce travail a été proposé lors d'une séquence de sept séances en structuration de l'espace : quatre séances de lecture/réception ; puis trois séances de production.

2.2.1. Un album-carte

Je ne représenterai pas ici Peter Sis, j'aimerais simplement mener une analyse un peu plus poussée de l'album *Madlenka*. À travers les différentes planches de l'ouvrage, Peter Sis joue avec les formes. Le carré est utilisé systématiquement pour représenter les espaces terrestres restreints et fermés alors que le cercle se retrouve employé pour évoquer l'espace globalisant du monde. Le format choisi par Sis est pour la première fois un carré de 260 x 260 mm. Comme j'ai déjà pu le signaler dans les pages précédentes, l'auteur utilise également plusieurs modes de représentations de l'espace. On trouve par exemple dans *Madlenka*, sept *topogrammes*, quatre *vues axonométriques* (vues obliques), dix-sept plans ou cartes sur les quarante-huit planches que compte l'album.

Rappelons brièvement l'histoire. Madlenka a une dent qui bouge : c'est le signe pour la fillette qu'elle grandit et qu'une page de sa vie d'enfant va se tourner. Elle décide d'aller annoncer la nouvelle à tout le monde, c'est-à-dire aux principaux habitants de son bloc. C'est le plus beau jour de sa vie. Lancée à la rencontre des habitants cosmopolites de son quartier, elle finit par faire « *le tour du monde*[725] ». Je

[724] B. GALBRUN. *La Structuration de l'espace en classe de CE1-CE2 à travers l'album* Madlenka *de Peter Sis*. Mémoire professionnel inédit, IUFM Centre Val de Loire, 2010, 49 p.
[725] P. SIS, *Madlenka*, 2000, p. 43.

me livre ici à un découpage analytique de l'album en décidant d'inclure la couverture de l'album dans la numérotation des pages.

page	Description	Mode de représentation spatiale	Jeu sur les formes
1	Première de couverture : Dans l'édition française, elle représente le bloc dans lequel vit Madlenka en vue plane éclatée[726]. L'immeuble de Madlenka se trouve au milieu, en bas. Madlenka apparaît en gros plan dans un carré découpé au cœur du bloc, à l'endroit de la cour commune. *Dans l'édition américaine, le bloc est dessiné sur une jaquette ajourée à l'endroit de la cour intérieure du bloc. Cette ouverture laisse apparaître une partie du visage de Madlenka qui se trouve sur une planche qui occupe la première et la quatrième de couverture.*	Plan éclaté du bloc.	Jeu de carrés emboîtés : Album / trottoir / bloc de maisons / cour intérieure.
2	Dos de la première de couverture : L'Univers. Au centre de la page, apparaît la Terre marquée d'un point rouge.		Un cercle dans le carré de la page.
3	La Terre. La forme des continents apparaît plus nettement. Une ville se distingue. Le point rouge indique maintenant clairement une localisation précise. Le jeu de fractales commence réellement ici.	Mappemonde	Un cercle dans le carré de la page.
4	Une ville. La ville est une juxtaposition géométrique de blocs quasi identiques. Le point rouge est toujours là.	Plan d'une ville.	Un quadrillage (juxtaposition de carrés) dans le carré de la page.
5	Page de titre : Un quartier. C'est un arrangement très géométrique de cinq blocs sur cinq. Le titre du livre qui se trouve être également le nom du personnage principal est en rouge, de la même couleur que le point qui nous guide depuis la page 2.	Plan du quartier.	Vingt-cinq carrés rangés en colonnes de cinq dans la page carrée.
6	Le bloc : Le point rouge s'est matérialisé, il s'agit d'une fillette à la robe rouge. Elle est à la plus haute fenêtre de son immeuble. Le texte reprend le voyage parcouru par le lecteur depuis la page 2 et s'enroule autour du bloc. Tous les immeubles ont les toits pointés vers la cour intérieure du bloc.	Plan éclaté du bloc.	Carré du bloc de maisons, du rebord du trottoir et de la page.
7	Madlenka est au centre de l'image. Elle est à sa fenêtre. Elle constitue le seul point lumineux, de couleurs, dans une page assombrie par la noirceur du bâtiment où elle habite. Les barreaux des escaliers et des nacelles de secours rappellent les barreaux d'une prison.		Carré de la page
8	Gros plan sur la fenêtre. La noirceur du		Carré de la page

[726] La vue plane éclatée est une vue qui mélange la vue générale d'un lieu à la verticale et la vue horizontale des différents objets constitutifs du lieu. Dans notre exemple, le bloc est vu de dessus alors que les maisons sont représentées par leur façade.

	décor tranche encore avec les couleurs des cheveux et de la robe de Madlenka. Cette noirceur entre en résonnance avec l'angoisse de l'enfermement que semble vivre Madlenka.		
9	Images séquentielles en triptyque (1/4, 2/4, 1/4). Le premier et le dernier volets reprennent la vue extérieure de l'immeuble. Dans le premier Madlenka est à sa fenêtre, dans le dernier elle vient de fermer la porte au pied de l'immeuble. Entre les deux, elle descend les escaliers en courant.	Vue en coupe de la cage d'escalier de l'immeuble.	Carré de la page
10	Madlenka est sur le trottoir face à son bloc. Elle s'adresse au bloc dans sa globalité : « *Hello, everyone… my tooth is loose !* » dit-elle.	Plan éclaté du bloc.	Carré du bloc de maisons, du rebord du trottoir et de la page.
11	Il s'agit de la même scène que précédemment mais le bloc a pris la forme d'une roue de foire qui tourne. Les angles du bloc se sont transformés en poteaux supportant une guirlande d'ampoules colorés : c'est un grand jour dans la vie de Madlenka ! Le texte anglais qui l'accompagne, « *Looose* », joue avec la forme ronde des trois O.	Plan éclaté circulaire	Carré de la page > carré du rebord des trottoirs> cercle des maisons.
12	Madlenka, tenant un parapluie jaune, est seule dans une image sans cadre.		Carré de la page
13	Madlenka est devant la boutique de M. Gaston. Le bloc est gris, seule la boutique est coloriée.	Vue axonométrique. La maison de Madlenka est tournée vers l'angle inférieur gauche de la page.	Carré de la page
14	Madlenka est au centre de l'image, elle a refermé son parapluie, elle est prête à entrer dans la boutique. Elle s'adresse à M. Gaston puis au lecteur et présente M. Gaston.	Plan éclaté du bloc. Le parcours de Madlenka est matérialisé en grisant les maisons devant lesquelles elle a dû passer. La vitrine de M. Gaston est colorée en bleu.	Emboîtement de cinq carrés : la page, le cadre, le rebord de trottoir, le bloc des maisons, la cour intérieure.
15	Vitrine de la boutique de M. Gaston. Ce dernier, portant du pain, invite Madlenka et le lecteur à entrer dans sa boutique. L'enseigne « Pâtisserie » est en français dans la version anglaise ainsi que : « Bonjour Madeleine ». On a déjà un avant-goût de ce que l'on trouvera à l'intérieur et de ce qui peut évoquer la France : les pâtisseries, les viennoiseries, le pain, les guirlandes tricolores, les lampions du 14-juillet, le coq et la tour Eiffel à travers la fenêtre ajourée de la page.		Emboîtement de trois carrés : page, vitrine, présentoir ajouré.
16-17	Dans la boutique sombre, tout semble en état d'apesanteur. La fenêtre ajourée de la page précédente permet maintenant de faire entrer Madlenka dans la boutique. Un fil rouge tranche avec l'obscurité de la pièce. Il sert de fil conducteur pour découvrir les éléments épars qui forment	Topogramme : Différents éléments évoquent l'univers culturel français : *cf*. Annexe VI.	

	l'univers de M. Gaston. Au bout de ce fil, on trouve la dent de Madlenka.		
18	Madlenka est au centre de l'image, elle a refermé son parapluie, elle est prête à entrer dans la boutique de Monsieur Sing, dans le camion de Monsieur Ciao et dans la maison de Mademoiselle Grimm. Elle s'adresse à ces trois personnages puis au lecteur et les présente.	Plan éclaté du bloc. Le parcours de Madlenka est matérialisé en grisant les maisons devant lesquelles elle a dû passer. La vitrine de M. Sing, le camion de Monsieur Ciao et la fenêtre de Mademoiselle Grimm sont coloriés en bleu.	Emboîtement de cinq carrés : la page, le cadre, le rebord de trottoir, le bloc des maisons, la cour intérieure.
19	Vitrine de la boutique de M. Sing. Ce dernier porte des journaux et invite Madlenka et le lecteur à entrer dans sa boutique. Il salue en hindi. De nombreux magasines sont en exposition. Quelques couvertures font référence à de précédents ouvrages de Peter Sis : le rhinocéros[727], Komodo[728], une baleine[729]…		Emboîtement de trois carrés : page, kiosque, fenêtre ajourée.
20	La fenêtre ajourée de la page précédente permet maintenant de faire entrer Madlenka dans l'évocation de l'Inde, pays d'origine de M. Sing.	Topogramme : Différents éléments culturels évoquant l'univers culturel indien et hindou : cf. fig. x.	
21	Le centre de l'image est ajouré montrant une partie de la page 25. M. Ciao est au volant de son camion de glaces, aux couleurs de l'Italie. Il salue Madlenka en italien.	Carte de l'Italie.	Carré du camion dans le carré de la page. Carré de la carte de l'Italie collée sur le camion. Sphères des boules de glaces.
22	La fenêtre ajourée de la page précédente permet maintenant de faire entrer Madlenka dans l'évocation de l'Italie, pays d'origine de M. Ciao. Il s'agit d'un temple à sept cases dont l'ornementation est composée de pâtes diverses et de glaces. Douze chats sont représentés dans la page renvoyant très probablement aux chats qui peuplent aujourd'hui le Colisée.	Topogramme : Différents éléments culturels évoquant l'univers culturel italien : *cf.* Annexe VI. Carte de l'Italie à l'intérieur d'une pizza.	Carré de la page, empilement de sept carrés identiques. Forme circulaire de la pizza.
23	Le centre de l'image est ajouré montrant une partie de la page 25. M^{elle} Grimm est à sa fenêtre. Elle salue Madlenka en allemand.		Carré de la page / deux carrés pour la fenêtre.
24-25	La fenêtre ajourée de la page précédente permet maintenant de faire entrer Madlenka dans l'évocation de la culture littéraire allemande, pays d'origine de M^{elle} Grimm. Cette dernière aime raconter des histoires à Madlenka.	Topogramme : Différents éléments culturels évoquant l'univers littéraire allemand : *cf.* Annexe VI.	
26	Madlenka, tenant un parapluie jaune, est seule dans une image sans cadre.		Carré de la page
27	Madlenka est devant la boutique d'Edouardo, le fleuriste. Le bloc est gris, seules les boutiques visitées sont coloriées.	Vue axonométrique. Le bloc a tourné d'un quart de tour vers la droite par rapport à la page 13.	Carré de la page.
28	Madlenka est au centre de l'image, elle a refermé son parapluie, elle est prête à	Plan éclaté du bloc. Le parcours de Madlenka est	Emboîtement de cinq carrés : la page, le cadre,

[727] P.SIS. *Un rhinocéros arc-en-ciel*. 1987.
[728] P.SIS. *Komodo ! L'île aux dragons*. 1993.
[729] P.SIS. *An Ocean World*. 1992.

	entrer dans la boutique d'Edouardo, originaire d'Amérique latine. Elle s'adresse à lui puis au lecteur et le présente.	matérialisé en grisant les maisons devant lesquelles elle a dû passer. La vitrine d'Edouardo est coloriée en bleu.	le rebord de trottoir, le bloc des maisons, la cour intérieure.
29	Le centre de l'image est ajouré montrant une partie de la page 31. Edouardo est à la porte de sa boutique et arrose quelques plantes. Il salue Madlenka en espagnol.		Carré de la page, carré de la vitrine et cercle ajouré au milieu de la page.
30-31	La fenêtre ajourée de la page précédente permet maintenant de faire entrer Madlenka dans l'évocation de la culture latino-américaine.	Topogramme : Différents éléments culturels évoquant l'univers culturel latino-américain : *cf.* Annexe VI.	
32	Madlenka est au centre de l'image, elle a refermé son parapluie, elle regarde son amie Cléopâtre, sur la page qui lui fait face. La cour intérieure dans laquelle est dessinée Madlenka est maintenant peuplée d'arbres.	Plan éclaté du bloc. Le parcours de Madlenka est matérialisé en grisant les maisons devant lesquelles elle a dû passer jusqu'à la porte qui donne accès à la cour intérieure de l'immeuble.	Emboîtement de cinq carrés : la page, le cadre, le rebord de trottoir, le bloc des maisons, la cour intérieure.
33	Cléopâtre arrive. Cette petite africaine fait tourner un cerceau devant elle qui semble créer dans son sillage un arc-en-ciel. Cléopâtre salue Madlenka dans un anglais familier : « *Cool, baby !* »		Une fenêtre ajourée en forme circulaire est au milieu de la page carrée.
34-35	La fenêtre ajourée de la page précédente permet maintenant de faire entrer Madlenka dans l'évocation de la culture africaine.	Topogramme : Différents éléments culturels évoquant l'univers culturel africain : *cf.* Annexe VI.	
36	Madlenka, tenant un parapluie jaune, maintenant refermé, est seule dans une image sans cadre.		Carré de la page
37	Madlenka est devant la boutique de Madame Kham. Le bloc est gris, seules les boutiques visitées sont coloriées.	Vue axonométrique. Le bloc a tourné encore d'un quart de tour vers la droite par rapport à la page 27.	Carré de la page
38	Madlenka est au centre de l'image, elle a refermé son parapluie. Elle est prête à entrer dans la boutique de M^{me} Kham, originaire de Chine. Elle s'adresse à elle puis au lecteur et la présente.	Plan éclaté du bloc. Le parcours de Madlenka est matérialisé en grisant les maisons devant lesquelles elle a dû passer. Seule la vitrine de Mme Kham est coloriée.	Emboîtement de cinq carrés : la page, le cadre, le rebord de trottoir, le bloc des maisons, la cour intérieure.
39	Le centre de l'image est ajouré montrant une partie de la page 41. M^{me} Kham est à la porte de sa boutique et fait claquer deux petites cymbales. Elle salue Madlenka en mandarin.		Carré de la page, carré de la vitrine et cercle ajouré au milieu de la page.
40-41	La fenêtre ajourée de la page précédente permet maintenant de faire entrer Madlenka dans l'évocation de la culture chinoise.	Topogramme : Différents éléments culturels évoquant l'univers culturel chinois : *cf.* Annexe VI.	
42	Madlenka se précipite en courant devant sa maison. Le bloc est gris, seules les boutiques visitées sont coloriées.	Vue axonométrique. Le bloc a encore tourné d'un quart de tour vers la droite par rapport à la page 37.	Carré de la page
43	Madlenka est au centre de l'image, les		Carré de la page / carré de

	yeux baissés. Elle sait qu'elle est en retard et que ses parents vont la réprimander. Les parents sont représentés sous la forme de deux ombres blanches dans la pénombre de la maison.		l'image. Cercle de la table (3 chaises)
44	Madlenka occupe toute la page : elle est fière d'avoir perdu sa dent.		Carré de la page
45	Colophon sous la mappemonde précisant par des flèches les différentes parties du monde « visitées » par Madlenka au cours de son périple autour du bloc.	Mappemonde	Emboîtement de trois carrés (page, cadre, carte) Cercle de la Terre.
46	La Terre. La forme des continents apparaît plus nettement. Une ville se distingue. Le point rouge indique maintenant clairement une localisation précise. Le jeu de fractales commence réellement ici.	Mappemonde	Un cercle dans le carré de la page.
47	Dos de la quatrième de couverture : L'Univers. Au centre de la page, apparaît la Terre marquée d'un point rouge.		Un cercle dans le carré de la page.
48	Quatrième de couverture : Dans l'édition française, elle représente le bloc dans lequel vit Madlenka en vue plane éclatée. L'immeuble de Madlenka se trouve au milieu, en bas. *Dans l'édition américaine, le bloc est dessiné sur une jaquette.*		Carré de la page / carré du bloc / carré de la cour intérieure.

Tableau 253 – Chapitrage de *Madlenka* de Peter Sis.

Le jeu de repérage à l'intérieur du bloc est continu à travers l'album. Il fait alterner des vues verticales éclatées montrant les façades des maisons qui composent le bloc avec des vues axonométriques. Ces immeubles se rejoignent par les toits et sont alignées sur un bord du trottoir. La différence d'élévation des immeubles se trouve donc annulée. Les quatre vues axonométriques présentées aux pages 13, 27, 37 et 42 invitent le lecteur à tourner autour du bloc dans le même sens que Madlenka et, du même coup, proposent un repérage en trois dimensions. Le bloc tourne ainsi d'un-quart de tour vers la droite à chaque page.

Figure 254 – Vues axonométriques

L'album peut sembler très complexe tant l'auteur aime à alterner macro, méso et micro-espaces, vues horizontales et vues verticales sur ces espaces. Cette alternance montre le souci constant chez Sis de se structurer dans l'espace, ce qui en fait un album éminemment intéressant pour atteindre ce même objectif chez des enfants.

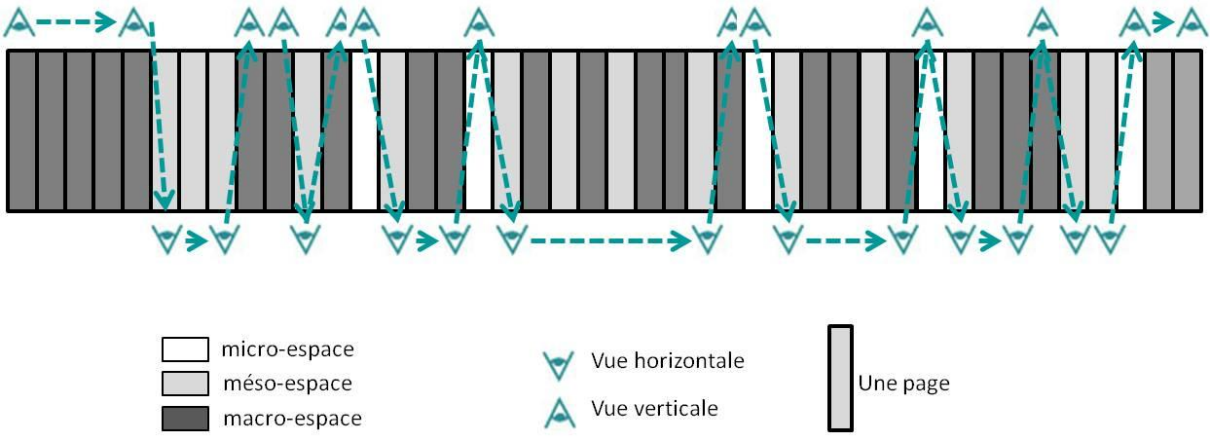


Figure 255 – Schéma narratif et iconique de l'album *Madlenka* (2000)

2.2.2. Se déplacer dans l'album

La première séance est destinée à faire entrer les élèves dans l'album. L'objectif principal de l'enseignant est alors, avec les sept premières planches, d'attirer l'attention des élèves sur le déroulement de l'histoire et de travailler la notion de changement de focale à travers les différents emboîtements d'échelles. La suite de la lecture de l'album est une découverte libre de l'histoire et des images sans travailler précisément sur le repérage dans l'espace.

Figure 256 – P. Sis, *Madlenka* (2000), couverture.

Au premier abord, un élève a suggéré que la couverture représentait « une salle de spectacle avec des sièges », pendant qu'un autre déclarait : « Mais non, ce sont des maisons ! » Les premières planches qui permettent d'entrer dans le bloc à la façon d'un zoom ont donné lieu à des interprétations diverses. Un élève a, par exemple, tout de suite perçu qu'il s'agissait de la Terre alors qu'un autre y voyait un œil. À la lecture des premières phrases du texte s'enroulant autour de l'image, un élève lance : « Elle parle à tout le monde ». Au fil de l'histoire, les élèves réagissent. Dans les méandres de la ficelle entre les gâteaux-monuments de la double page consacrée à la France, que les élèves identifient à un « labyrinthe », ils reconnaissent la tour Eiffel. Un élève réagit à l'évocation du nom de Madame Grimm : « Grimm ? Il a fait des histoires ». Plus loin, à l'évocation du mot Bouddha, les élèves ont voulu en chercher le sens. Le

nom de Cléopâtre soulève quelques remarques. En toute fin d'ouvrage, un dernier élève confirme : « C'était bien la Terre ».

La deuxième séance travaille de manière plus spécifique les différentes représentations du bloc d'habitation. Les élèves sont alors invités à retrouver où habitent deux des personnages rencontrés sur le chemin de Madlenka. Ils ont à leur disposition trois types de représentations du bloc où vit Madlenka : un plan carré, un plan circulaire et une vue axonométrique. Ce travail est reconduit lors de la quatrième séance avec les autres personnages de l'album. C'est grâce à la prise d'indices sur les façades des bâtiments qui composent le bloc que les élèves repèrent les magasins et les associent, sur le plan, à leur occupant respectif.

À l'issue de cette deuxième séance, les élèves réussissent à décrire la situation d'un élément sur le plan. En revanche, il semble encore difficile pour certains de raconter le déplacement du personnage principal. Madlenka, par exemple, sort-elle à droite ou à gauche pour se rendre chez Monsieur Gaston ? Lors de la quatrième séance, les élèves réussissent beaucoup mieux à replacer les différents personnages de l'album sur le plan à l'aide d'un code couleur. Ils finissent par se familiariser avec les modes représentatifs utilisés et répétés par Peter Sis dans l'album. Lorsque l'enseignant leur demande s'ils ont trouvé difficile de se repérer sur le plan du bloc de Madlenka, dix-sept estiment ce repérage facile, six le jugent un peu difficile, un élève trouve cela difficile et un dernier ne se prononce pas.

Je retrouve ici, pour des élèves de six-sept ans, les mêmes stratégies qui participent de la construction de l'espace des enfants de quatre-cinq ans : les nombreux repères laissés par l'auteur, l'itinéraire du personnage comme fil conducteur de la narration iconotextuelle et la configuration générale du pâté de maisons dont l'album fournit plusieurs types de représentations. La complexité de ce second album réside à la fois dans la multiplicité des « cartes cognitives » proposées aux lecteurs mais aussi dans l'évocation des macro-espaces par le biais de focales qui ne sont pas nécessairement verticales. En effet, les topogrammes, élaborés à partir d'une approche culturelle de chaque espace considéré, sont des supports particuliers dans lesquels les repères ne sont pas topologiques mais intertextuels et intericoniques ; l'itinéraire entre ces repères est libre et non tracé ; et la configuration générale est plus sémiologique

que topographique. Il me semble que le travail sur ces deux albums est à la fois novateur et performatif.

2.3. Un travail novateur et performatif.

À travers les deux exemples développés précédemment, je peux constater que le récit spatial des albums permet aux enseignants de faire travailler les élèves sur la structuration dans de l'espace. Il permet d'appréhender la superposition d'échelles différentes, du plus proche au plus lointain dans le premier cas ; et du plus lointain au plus proche dans l'approche du second. *Madlenka* fournit d'ailleurs l'occasion, par son côté hyperspatial, d'un va-et-vient continuel entre le proche et le lointain, entre le bloc et les différents continents suggérés par l'intérieur des habitants du bloc. Le travail proposé est, à mon sens novateur, car il envisage cette structuration dans et de l'espace aux cycles 1 et 2 comme un apprentissage fondamental dans la construction de l'enfant.

Comme le soutenait Marie-Germaine Pêcheux, il existe dans la structuration de ces connaissances spatiales un enjeu pour les enfants et la société. Faire travailler les enfants des petites classes sur la distinction entre espace restreint et espace étendu est l'occasion de leur fournir les moyens de se construire des « outils » d'autonomie.

> L'autonomie d'un enfant se manifeste assez bien par le fait qu'il revient seul du collège, par des chemins indirects, chaque jour différents. Sans doute sa carte cognitive du quartier s'en trouve-t-elle modifiée ; mais dans quelle mesure peut-on étudier cette évolution sans tenir compte de ce qu'elle fait partie de changements plus fondamentaux dans les rapports de l'enfant à son milieu ?[730]

Il apparaît alors clairement qu'encourager les plus jeunes à se déplacer, se repérer sur des espaces plus grands que la seule salle de classe les invite à « échapper » aux dimensions sur lesquelles les adultes peuvent encore avoir un contrôle sur eux. La conquête de nouveaux espaces est une conquête de libertés gagnées peu à peu, une quête d'autonomie. Si la structuration de l'espace n'est pas une priorité en maternelle c'est que le législateur, l'enseignant y voient sans doute l'occasion d'offrir à de jeunes enfants l'opportunité de grandir « trop vite », c'est tout du moins l'interprétation à laquelle se livre Marie-Germaine Pêcheux et à laquelle je souscris :

[730] M.G. PECHEUX, *op. cit.*, p. 593.

> Les rapports spatiaux ne sont pas neutres : ils métaphorisent des rapports sociaux, qu'il s'agisse de rencontres, de dépendance, d'exclusion. Toute domination s'exprime dans des rapports spatiaux plus ou moins subtils, et l'autorité sur les enfants ne fait pas exception : il faut qu'on sache où ils sont, peu importe qu'eux le sachent, à la limite mieux vaut qu'ils ne le sachent pas trop.[731]

L'innovation est de proposer aux élèves de quatre-sept ans de travailler sur des micro et des macro-espaces mais également de le faire en passant par l'iconotexte. Les deux albums proposent deux récits-trajets simples en boucle reposant sur la définition de lieux facilement repérables. Le récit iconique qui insiste sur les traces du trajet permet à l'élève de composer ou de recomposer le récit textuel et, ce faisant, de (re)-créer de l'espace. La production du récit textuel est l'occasion pour l'élève d'appréhender et d'utiliser un vocabulaire topologique et topographique qui prend sens et donne du sens au récit iconique. C'est en cela que la série d'activités proposées par l'enseignant aux élèves autour des deux albums est performative.

La carte cognitive ou mentale devient progressivement chez l'enfant un instrument pour se structurer mais également pour maîtriser l'espace. Il apprend à s'y déplacer *via* un objet, un héros ; à sélectionner des lieux-repères ; à y tracer des limites provisoires ; à affecter une « substance » à chaque « espace » qu'il arrive à distinguer. Dans les classes futures, il pourra apprendre à le mesurer, à l'appréhender à différentes échelles.

Enfin, la lecture transactionnelle des deux albums proposés n'enferme pas l'apprentissage de la structuration dans l'espace dans un apprentissage qui se voudrait logique, c'est-à-dire qui conduirait l'enseignant à passer d'une échelle à une autre, du microespace au macro-espace. Un va-et-vient continuel s'impose dans les expériementations que j'ai pu décrire : il est même nécessaire.

[731] MG. PECHEUX, *op. cit.*, p. 593.

3. Modifier la perception de l'espace ?

Dans le cadre du Master MEEFA[732], une étudiante[733] a monté une expérience qui a pour but de vérifier si la lecture de l'album peut modifier la perception qu'un élève avait d'un espace donné. L'étudiante a choisi de travailler sur l'espace montagnard et sur la façon dont des élèves de Dhuizon dans le Loir-et-Cher pouvaient percevoir la montagne. L'échantillon compte dix-neuf élèves d'une classe de CP/CE1 (donc de six-sept ans). Sur l'ensemble des élèves, seulement quatre sont déjà allés à la montagne, notamment lors des vacances d'hiver. La connaissance que les élèves ont de ce milieu ne peut être due qu'à ce que Michelle Masson[734] nomme les « facteurs d'influence » (télévision, lectures diverses...). La question consiste alors à se demander si ces mêmes objets culturels qui ont aidé à la perception d'un espace « non vécu » peuvent du même coup la modifier.

Pour cela, l'étudiante s'est appuyée sur un corpus constitué de dessins d'enfants représentant la montagne réalisés avant de commencer la séquence, d'autres réalisés à la fin et d'un album choisi dans une liste de vingt-deux[735] et qui lui semble donner une représentation différente de ce que les élèves s'imaginaient initialement de la montagne.

3.1. La montagne et l'enfant

La séquence proposée par l'étudiante s'est déroulée en trois phases. Lors de la première, elle a demandé aux élèves de représenter la montagne par un dessin.

[732] Master des Métiers de l'Éducation, de l'Enseignement, de la Formation et de l'Accompagnement.
[733] C. CHAUVEAU. *La Montagne dans les albums pour enfants : perceptions et apprentissages*. Mémoire d'initiation à la recherche MEEFA, IUFM Centre Val de Loire, Université d'Orléans, 2013, 97 p.
[734] M. MASSON. *L'Enfant et la montagne : savoirs géographiques et représentations spatiales de la montagne*. Paris : Anthropos, 1995.
[735] La liste était composée des albums suivants : *Le Voyage de Babar, Martine à la montagne, Babette à la montagne, Didier aux sports d'hiver, L'infatigable petit train, Quand Cigalou s'en va dans la montagne, Les vacances de neige, Derrière la montagne, Petit Ours à la montagne, Daniel et Valérie à la montagne, Caroline aux sports d'hiver, Les Lapinos aux sports d'hiver, Les Lapinos à la montagne, Juliette aux sports d'hiver, Casimir t'emmène à la montagne, T'choupi à la neige, Le rêve de Mia, Myrtille la marmotte qui rêvait de faire du ski, Heidi, Timo à la montagne, Tout Schuss.*

> « Dessinez la montagne telle que vous la voyez ». Avec cette consigne, j'ai tenté d'orienter le moins possible la vision initiale que les élèves se font de la montagne.[736]

Ce premier exercice s'appuyait sur la production de cartes mentales. Cet instrument de la géographie culturelle a été défini par Antoine Bailly comme la représentation qu'une personne donne d'une portion de son environnement spatial ; elle permet de « fixer les images d'une aire donnée et de dégager les limites de la connaissance spatiale[737] ». Pour Yves André, ces représentations du réel font intervenir plusieurs facteurs tels que les perceptions propres, les souvenirs, les choix conscients et inconscients, souvent liés à l'appartenance à un groupe socio-culturel[738].

Pour Henri Gumuchian, « le dessin constitue un matériau apte à traduire la représentation de l'espace tel que l'enfant le perçoit et s'efforce de le rendre communicable ».[739] En reprenant une citation de Bruno Duborgel, il explique que « la représentation est un acte par lequel un sujet pense ou imagine quelque chose et l'organise pour pouvoir le transcrire à son entourage ».[740] « Dans la figuration graphique, semblent se conjoindre en une nouvelle « réalité », les visages du « réel » et les visages doubles de l'enfant réaliste et géomètre, imaginant et visionnaire. »[741] D'une façon générale, la carte mentale est donc la représentation matérielle d'une perception idéelle de l'espace. Il s'agit là d'un moyen d'exprimer de l'espace par un dessin « qui se veut signifiant et autorise une formulation plus spontanée et plus directe que l'écriture ».[742]

Ainsi, l'étudiante a-t-elle laissé quarante minutes aux élèves pour réaliser leur première carte mentale sans leur donner d'autres indications, en les laissant les plus libres possibles. Après cette première phase, elle a pris vingt-cinq minutes pour lire à la classe l'album, déjà ancien, *Daniel et Valérie à la montagne* de Lise Marin. Elle a alors pris soin de laisser les illustrations de l'album à la disposition des élèves en leur

[736] C. CHAUVEAU, *op. cit*., p. 63.
[737] A. S.BAILLY. « Enseigner les représentations régionales : géographie régionale, images mentales et cartes mentales » dans Y. André, A.S. Bailly, R. Ferras, J.P. Guérin et H. Gumuchian (dir.). *Représenter l'espace : l'imaginaire spatial à l'école.* Paris : Anthropos, 1989, pp. 141-152.
[738] Y. ANDRE. « Du bon usage didactique des représentations spatiales » dans *Revue de Géographie de Lyon*, vol. 69, n°3, 1994, p.230.
[739] H. GUMUCHIAN. « La Montagne française vue par l'enfant » dans *Revue de géographie alpine*. vol.69, n°1, 1981, p.39.
[740] B. DUBORGEL, *Le Dessin d'enfant*, Paris : Delarge, 1976, p.9.
[741] B. DUBORGEL, *op. cit*., p. 12.
[742] H. GUMUCHIAN, *op. cit*., p. 39.

octroyant un temps de lecture individuel *a posteriori*. La troisième et dernière phase s'est déroulée quarante minutes après la lecture de l'album. L'étudiante a demandé aux élèves une nouvelle fois de représenter la montagne telle qu'ils la voyaient maintenant, après la lecture de l'album.

Lors de la première phase, l'étudiante rapporte que les élèves ont eu du mal à entrer dans l'activité. Ils hésitaient, regardaient ce que faisait le voisin. Les élèves inquiets questionnaient la maîtresse : « C'est comme ça une montagne ? », « On fait juste le triangle et on décore ? », « Je n'y arrive pas, je ne sais pas comment faire », « Je ne sais pas dessiner »... Face à ces réactions, l'étudiante a tenté de rassurer les élèves en leur rappelant qu'il ne s'agissait pas d'une évaluation et qu'ils pouvaient dessiner tout ce qui leur passait par la tête et qui leur faisait penser à la montagne. Ces mots ont apparemment débloqué certains élèves inhabitués à ce genre de fonctionnement et qui pensaient être en situation d'évaluation, voire de jugement.

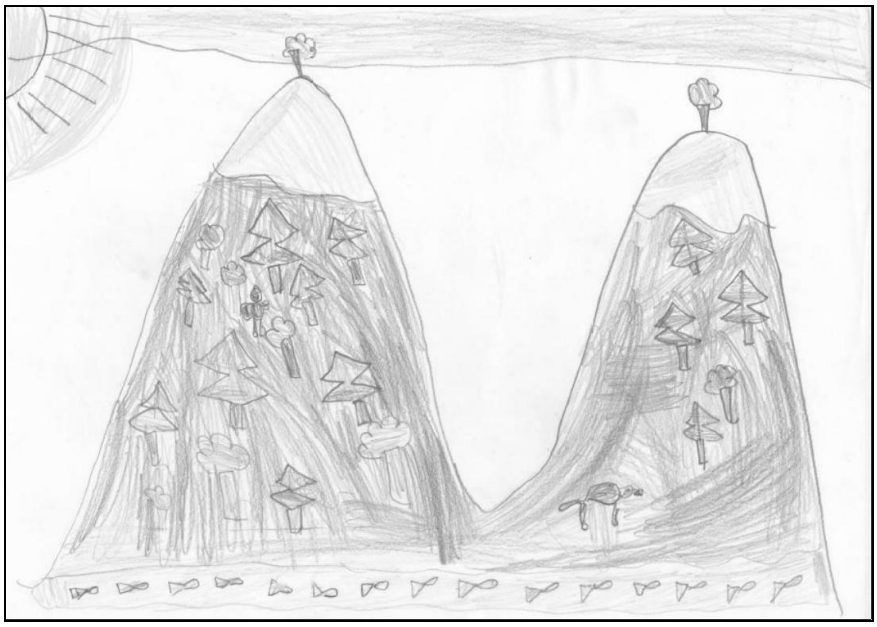


Figure 257 – Dessin de Lou-Anne

Il ressort de l'analyse des dessins récoltés lors de la première phase que les élèves ont principalement représenté la haute montagne, jeune aux formes acérées (onze élèves sur dix-neuf). La saison majoritairement choisie était l'hiver. Quinze élèves avaient d'ailleurs fait figurer sur leur dessin des activités liées aux sports d'hiver (remontées mécaniques, skieurs). Cet échantillon d'élèves, inexpérimentés

face à l'espace montagnard, a majoritairement représenté une montagne modélisée se limitant à une forme triangulaire haute et pointue sans pléthore de détails.

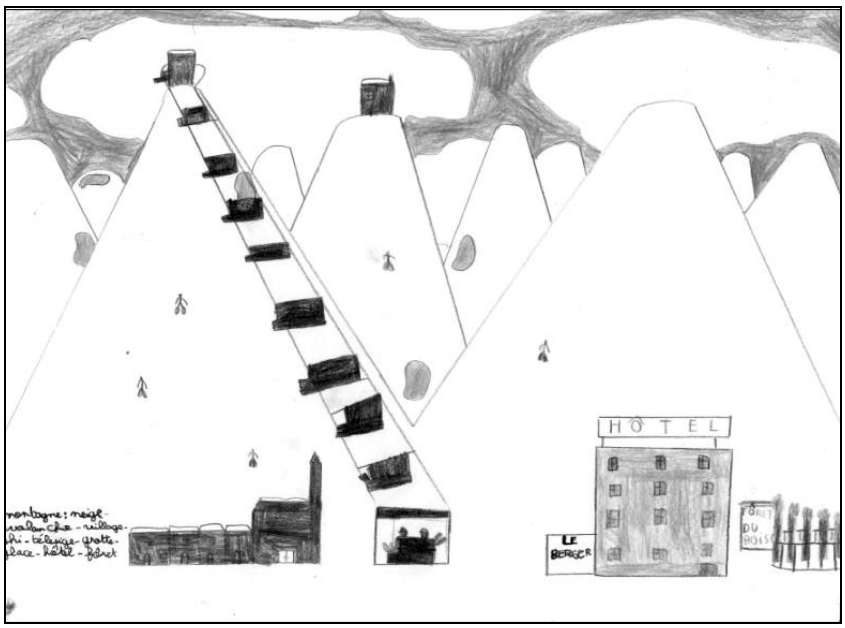


Figure 258 – Dessin de Baptiste

En s'inspirant des travaux d'André[743], de Bailly[744], de Gould et White[745], de Downs et Stea[746], je me livrerai à la réalisation d'une carte-modèle réunissant les caractères communs au plus grand nombre des dessins. Ainsi, l'idée de montagne que se font les élèves de CP/CE1 de Dhuizon est celle d'une « montagne récente, hivernale, peuplée d'animaux et de skieurs usant d'installations destinées aux sports d'hiver »[747]. C'est en opposition à cette perception de référence que l'étudiante va proposer la lecture de l'album *Daniel et Valérie à la montagne*.

3.2. *Daniel et Valérie à la montagne*

Daniel et Valérie à la montagne, paru en 1972, est le huitième album d'une série débutée en 1969 et éditée par Nathan. La série constitue ce que l'on pourrait appeler un « produit dérivé » du très commercialisé manuel d'apprentissage de la

[743] Y. ANDRE. « Cartes mentales pour un territoire : à propos du Bassin de Genève » dans *Mappemonde*, n°1, 1989, p.12.
[744] A.S. BAILLY. « Une géo-politique de la Regio Genevensis » dans *Geographica Helvetica*. n°3, 1987. Pp.191-202.
[745] P. GOULD et R.WHITE. *Mental Maps*. Harmondsworth, Penguin Books, 1974.
[746] R.M. DOWNS et D.STEA. *Des cartes plein la tête. Essai sur la cartographie mentale*. Sainte-Hyacinte (Québec) : Edisem, 1981.
[747] C. CHAUVEAU, *op. cit.*, p. 68.

lecture en classe préparatoire, *J'apprends à lire avec Daniel et Valérie*. Ce manuel, créé en 1964 par Raymond Vincent, inspecteur de l'enseignement primaire, et Lucette Houblain, institutrice chargée de classe d'application, vient concurrencer la méthode syllabique portée depuis les années 1920 par *La journée des tout petits*, manuel réalisé par Mathurin Boscher pour les éditions Belin. En effet, la méthode prônée par Vincent et Houblain se présente comme une méthode mixte dans laquelle l'apprentissage global ou analytique est un court préalable à l'apprentissage syllabique ou synthétique. *Daniel et Valérie* et les éditions Nathan vont ainsi apprendre à lire à toute une génération de petits Français puisque le manuel sera un succès de librairie entre 1964 et les années 1980. L'illustration du manuel a été confiée à une illustratrice de la maison Nathan, Nina Morel, également conceptrice de jeux d'éveil pour l'éditeur. Nina Morel (1925-2001), née Nina Alexandrovina Makova en Russie, est la nièce d'une autre illustratrice, Nathalie Parain (née Natalia Tchepalnova). Le style de Nina Morel est assez avant-gardiste dans les années soixante. Pour représenter Daniel et Valérie, elle utilise à la fois un dessin aux traits épurés pour le corps et des collages de tissus divers pour les vêtements des personnages.

En 1969, cinq ans donc après la sortie du premier manuel, les éditions Nathan ont l'idée de créer une collection d'albums conçus pour les six-huit ans qui serait complémentaire du manuel et qui permettrait aux élèves à la fois de s'exercer à la lecture mais également de découvrir le monde qui les entoure. Le projet est alors confié à l'auteure Noëlle Kesmarky-Brun et à l'illustratrice Lise Marin qui ensemble vont reprendre les deux personnages créés par Nina Morel. La collection compte quinze albums. Les cinq premiers, parus en 1969, sont dus à la collaboration des deux femmes ; les dix suivants, parus entre 1970 et 1980, sont le fruit du travail de la seule Lise Marin.

Auteure	Illustratrice	*Titre*	Année de parution
KESMARKY-BRUN Noëlle	MARIN Lise	*Daniel et Valérie aux sports d'hiver*	1969
KESMARKY-BRUN Noëlle	MARIN Lise	*Daniel et Valérie à la mer*	1969
KESMARKY-BRUN Noëlle	MARIN Lise	*Daniel et Valérie à la campagne*	1969
KESMARKY-BRUN Noëlle	MARIN Lise	*Daniel et Valérie en forêt*	1969
KESMARKY-BRUN Noëlle	MARIN Lise	*Daniel et Valérie à la fête*	1970
MARIN Lise	MARIN Lise	*Daniel et Valérie, amis de la nature*	1971
MARIN Lise	**MARIN Lise**	***Daniel et Valérie à la montagne***	**1972**
MARIN Lise	MARIN Lise	*Daniel et Valérie en Angleterre*	1973
MARIN Lise	MARIN Lise	*Le tour de France de Daniel et Valérie*	1974
MARIN Lise	MARIN Lise	*Daniel et Valérie et les animaux d'Afrique*	1975
MARIN Lise	MARIN Lise	*Daniel et Valérie en Bretagne*	1976
MARIN Lise	MARIN Lise	*Daniel et Valérie en Provence et sur la Côte d'Azur*	1977
MARIN Lise	MARIN Lise	*Daniel et Valérie en Normandie*	1978
MARIN Lise	MARIN Lise	*Daniel et Valérie au Pays Basque*	1980

Tableau 259 – Titres de la collection Daniel et Valérie (1969-1980)

La collection, prise dans son ordre chronologique de parution, présente la superposition de trois échelles différentes : locale (de 1969 à 1972), nationale (de 1973 à 1975) et régionale (de 1976 à 1980). Au plan local, différents espaces sont traités à l'exclusion de l'espace urbain : la mer, la montagne, la campagne. Concernant la montagne, deux aspects de cet espace sont développés : la montagne en hiver (1969) et la montagne en été (1972). Comme pour Martine ou Caroline, la première représentation de la montagne est hivernale : *Martine à la montagne* (1959), *Caroline aux Sports d'Hiver* (1959). Si Delahaye et Marlier s'arrêtent à cette représentation pour le personnage de Martine, Probst la complètera en 1996 avec un album intitulé, *Caroline et les alpages*.

Dans *Daniel et Valérie à la montagne*, Lise Marin situe d'emblée les deux enfants dans le chalet de leurs grands-parents à la montagne (p.4-5). On notera que l'illustratrice a repris la technique qui avait fait l'originalité des illustrations de Nina Morel : dessin et collages de tissus. Dans cette première double-page, les deux héros se préparent à partir en randonnée. Pendant que Daniel s'amuse avec une corde et un piolet, Valérie remplit le sac à dos. L'action se déroule sur un replat dominant des vallées. Les formes pointues à l'arrière-plan permettent au lecteur de comprendre qu'il est à la montagne.

Figure 260 – L. Marin, *Daniel et Valérie à la montagne* (1972), p.4-5.

Aux pages suivantes, les deux personnages entament leur randonnée. Ils sont représentés de profil sur un plan légèrement incliné vers la gauche : l'ascension peut commencer. Daniel est en tête, servant de guide. C'est lui qui fait de cette balade alpestre une leçon de choses. Ainsi appréhende-t-on l'étagement de la végétation en apprenant que nous avons passé les 1500 mètres d'altitude puisqu'il n'y a plus que des mélèzes et des sapins. L'arrière-plan donne un aperçu du fond de vallée et des activités qui y sont pratiquées. Un cours d'eau y a été endigué, une route y a été aménagée. Un village, au milieu d'espaces cultivés, semble être rejoint par des traces d'habitat suburbain (tours et barres d'habitation). Asti, le chien, Mine, la chatte et Valérie ferment la marche.

Soudain, l'ascension est interrompue par la rencontre impromptue d'un chamois. Affolés, les deux enfants reculent et redescendent précipitamment : le plan de la page est une nouvelle fois incliné mais dans l'autre sens cette fois-ci (p.8 à 11). Dans la panique, Valérie en a perdu sa chaussure et Asti a disparu. « Après une longue marche, les enfants se reposent près d'une cascade. »(p.12) L'endroit est symboliquement propice au repos et à la reprise de force (p.12-13). Tous les éléments constitutifs du *locus amoenus* sont présents : source, rocaille, ombre des sapins, tapis de verdure. Après que les deux héros ont traversé un campement et rejoint un groupe de randonneurs accompagnés d'un moniteur (p.14-15), l'ascension reprend aux pages 16-17. Le plan est de nouveau incliné vers la gauche. Cette double-page est l'occasion d'une leçon sur l'écosystème. En réprimandant un jeune garçon du groupe qui abîmait un arbre, Valérie explique l'utilité de l'arbre dans le milieu montagnard :

> Leurs racines retiennent la terre sur les pentes.
> Leurs feuilles purifient l'air que nous respirons.
> Leurs cimes empêchent le soleil de faire fondre trop vite la neige, ainsi, les inondations sont évitées.
> De plus, les forêts arrêtent les avalanches, ces masses de neige qui dévalent les flancs de la montagne et font de grands dégâts. (p.17)

Figure 261 – L. Marin, *Daniel et Valérie à la montagne* (1972), p.18-19.

À la tourne de page, le groupe est arrivé au sommet de son itinéraire. De là, il a une vue sur le barrage que nous montre le personnage de gauche. Le texte, placé au-

dessus, explique la fonction de ce barrage hydroélectrique. L'œil du lecteur se déplace alors vers la droite et rencontre le moniteur à qui l'on doit le commentaire et les enfants émerveillés qui, dans le cartouche situé sous leurs pieds, font la synthèse de ce qu'ils ont compris. La double-page fonctionne alors comme une véritable leçon classique de géographie :

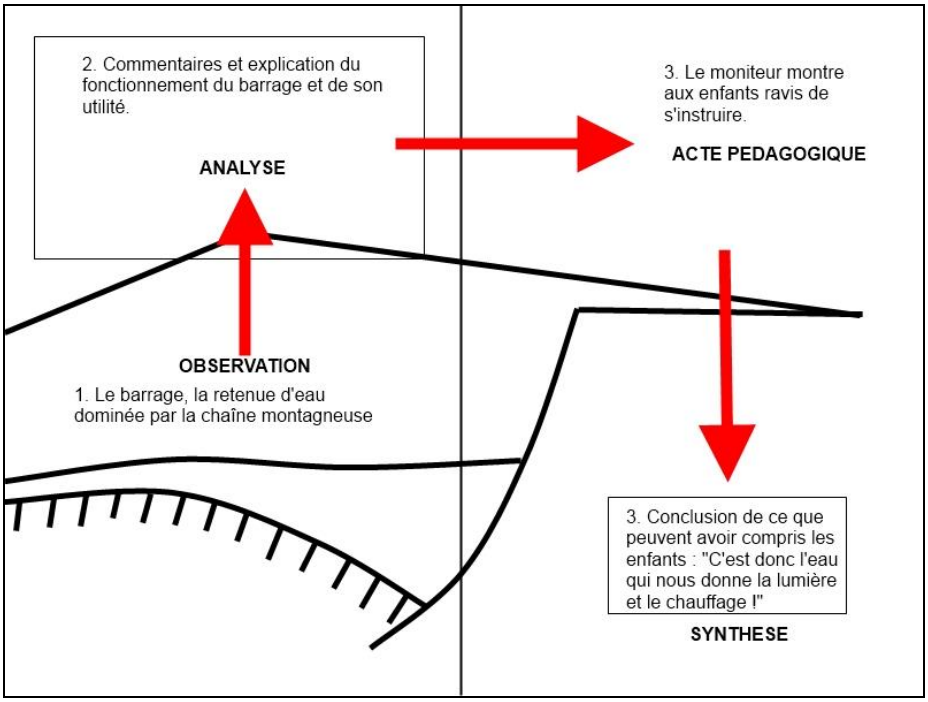


Figure 262 - Schéma explicatif des pages 18-19.

Dans les quatre pages de fin, Asti est retrouvé, ainsi que la chaussure de Valérie, et les deux enfants écrivent une lettre à leurs parents pour leur faire part de ce qu'ils ont vécu. Si l'on ne tient pas compte de cette dernière page, un peu en dehors du récit, le parcours de Daniel et Valérie est une translation ascendante dans la montagne, jalonnée de trois *lieux* entre les alpages de départ et le sommet.

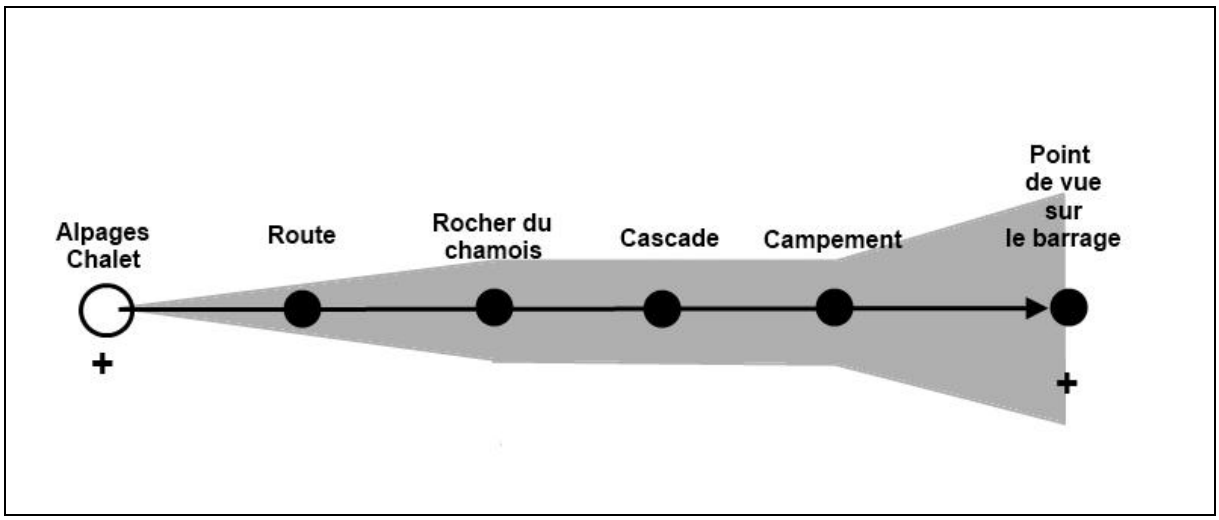


Figure 263 - Schéma spatiogénétique de l'album *Daniel et Valérie à la montagne* (1972)

Dans la classe, la lecture de l'album s'est faite en prenant le temps de montrer les images aux élèves. L'étudiante a ensuite demandé ce que les élèves avaient retenu et compris de l'histoire du livre. Les réponses, données pêle-mêle à l'oral, furent les suivantes :

> « Daniel et Valérie sont à la montagne. »
> « C'est l'été, il n'y a pas de neige, ni de skis, ni de luge. »
> « Il y a une chèvre et d'autres animaux. »
> « Ils pêchent. »
> « Valérie tombe et perd sa chaussure. »
> « Il y a une grande barre avec de l'eau pour faire de la lumière. »
> « Un monsieur qui fait de l'escalade a retrouvé la chaussure de Valérie. »[748]

L'album, qui présente une vision différente et complémentaire de celle qu'avaient les élèves au début de la séquence, peut-il modifier leur représentation de la montagne ? Il s'agit toujours du modèle alpin qui fait référence et de la haute montagne, mais les activités évoquées sortent du schéma des activités hivernales. La réponse à cette question est l'enjeu de la troisième et dernière phase de l'expérience.

3.3. Modifier ou compléter ?

Très vite après la lecture de l'album, les élèves de CP/CE1 ont été invités à redessiner la montagne. Cette fois-ci, l'étudiante note que les élèves n'ont plus aucune difficulté pour entrer dans l'activité même si la consigne semble les surprendre : « On

[748] C. CHAUVEAU, *op. cit.*, p. 66.

refait encore le même dessin que tout à l'heure ? » ou « On peut mettre des choses de la montagne qui sont dans le livre ? ».

Les dix-neuf dessins sont ensuite analysés et comparés avec les dessins initiaux. De manière globale, la lecture de l'album a permis d'éclairer et de guider l'imagination des élèves. Si pour dix d'entre eux, la montagne n'avait que peu de sens au début de la séquence si ce n'est celui qui en faisait un lieu skiable ; à la fin, la grande majorité (14 élèves sur 15) a enrichi son dessin d'un grand nombre de détails.

Pour sept de ces élèves (Benjamin, Fiti, Léana, Raphaël, Pierrick, Justin et Enzo), qui n'avaient pas effectué de dessins extrêmement détaillés, la seconde carte mentale est plus précise. Pour ces élèves-là, la lecture de l'album semble avoir permis un enrichissement de leurs représentations à court terme. Parmi les éléments les plus fréquemment ajoutés, on peut trouver la végétation, les points d'eau (rivières, lacs, cascades), de grandes infrastructures (barrage, habitations). Tous ces éléments ont manifestement été apportés par la lecture de l'album.

Elèves	Dessins peu détaillés	Plus de 4 changements dans le second dessin	Moins de 2 changements dans le second dessin
Mälys			
Benjamin	X	X	
Elsa	X		X
Fiti	X	X	
Lukas			
Emilien	X		
Léana	X	X	
Julie		X	
Raphaël	X	X	
Pierrick	X	X	
Justin	X	X	
Erwan		X	
Manon		X	
Inès	X		X
Louis		X	
Elouan		X	
Enzo	X	X	
Noah		X	
Axel		X	
TOTAUX	**10**	**14**	**2**

Tableau 264 – Résultats d'une enquête menée auprès des élèves de CP/CE1 de Dhuizon (Loir-et-Cher)

Manifestement, pour deux élèves de la classe (Elsa et Inès), l'album n'a absolument pas modifié leur représentation de la montagne. La communication, à l'intérieur de l'album n'a pas fonctionné et n'a pas été performative. L'étudiante

avance quelques éléments d'explication comme le manque d'attention pendant la lecture de l'album, le manque de compréhension, le désintérêt pour l'activité proposée... En revanche, pour la grande majorité d'entre eux, la communication a été performative. Je pourrais même tenter de dégager deux types de **transactions** soit par accommodation/intégration (Acc/I), soit par assimilation (As.). En effet sept élèves « intègrent » à leur représentation initiale les représentations de l'album. Cette accommodation ou intégration (il est bien difficile de distinguer l'une de l'autre par les dessins) se fait à différents degrés : elle peut être très forte dans cinq cas où pratiquement tous les ajouts possibles listés sont pris en considération dans les seconds dessins ; elle peut être faible dans deux cas avec moins de deux ajouts. Il en est de même pour la **transaction** par assimilation qui, avec dix cas sur dix-sept, s'avère être la transaction la plus importante. Dans cette transaction-là, c'est la représentation seule de l'album qui est conservée au détriment de leur précédente représentation. Le degré d'assimilation se calcule alors en fonction du nombre d'ajouts. Dans trois cas sur dix, l'assimilation est « totale ».

	AJOUTS						SUPPRESSION	Ac/I	As
	Habitations	Végétation	Barrage	Alpinisme	Lacs/torrents	Tentes	Sports d'hiver		
Mälys	X	X					X		+
Benjamin	X	X	X	X	X			++	
Elsa		X							
Fiti	X	X			X			++	
Lukas		X					X		+
Emilien		X		X				+	
Léana	X	X			X			++	
Julie		X		X			X		+
Raphaël	X	X	X		X		X		++
Pierrick	X	X	X		X			++	
Justin	X	X		X	X		X		++
Erwan	X	X		X	X			++	
Manon	X	X	X		X	X	X		+++
Inès									
Louis	X	X	X	X	X	X	X		+++
Elouan		X	X	X	X		X		+++
Enzo	X				X	X		+	
Noah		X	X		X	X	X		++
Axel	X	X	X	X	X	X	X		+++
TOTAUX	**12**	**17**	**8**	**8**	**13**	**5**	**10**	**7**	**10**

Tableau 265 – Tableau analytique des cartes mentales réalisées par les élèves deCP/CE1 de Dhuizon (Loir-et-Cher)

Ce qui ressort de cette expérience est la performativité véritable de l'album *via* les activités du maître. À court terme, c'est-à-dire au bout des quarante minutes de latence récréative, la lecture accompagnée de l'album a pu modifier les représentations

de l'enfant : soit elle les a enrichies (accommodation), soit elle les a transformées (assimilation). La **transaction** est donc bien réelle et pourrait être élargie à d'autres expérimentations.

Ainsi pourrait-il en être à propos des représentations du monde agricole en faisant une lecture commentée de l'album *Caroline à la ferme* à des élèves de cycle 3. Si l'on demande à des étudiants préparant le concours de professeur des écoles, par exemple, de dessiner ce que représente pour eux une exploitation agricole, des invariants s'affichent de suite : une ferme aux divers bâtiments encadrant une cour, entourés par quelques champs de formes géométriques et une grande diversité d'animaux dits « de la ferme » parqués dans la cour (moutons, cochons, vaches, poules et lapins). La représentation que ces étudiants ont de la ferme est une représentation traditionnelle stéréotypée. Les fermes contemporaines ne ressemblent plus réellement à cela. Elles ne vivent plus en pleine autarcie. Les animaux ont abandonné la grande majorité des corps de ferme et les bâtiments se sont progressivement ouverts pour pouvoir accueillir des machines de plus en plus imposantes.

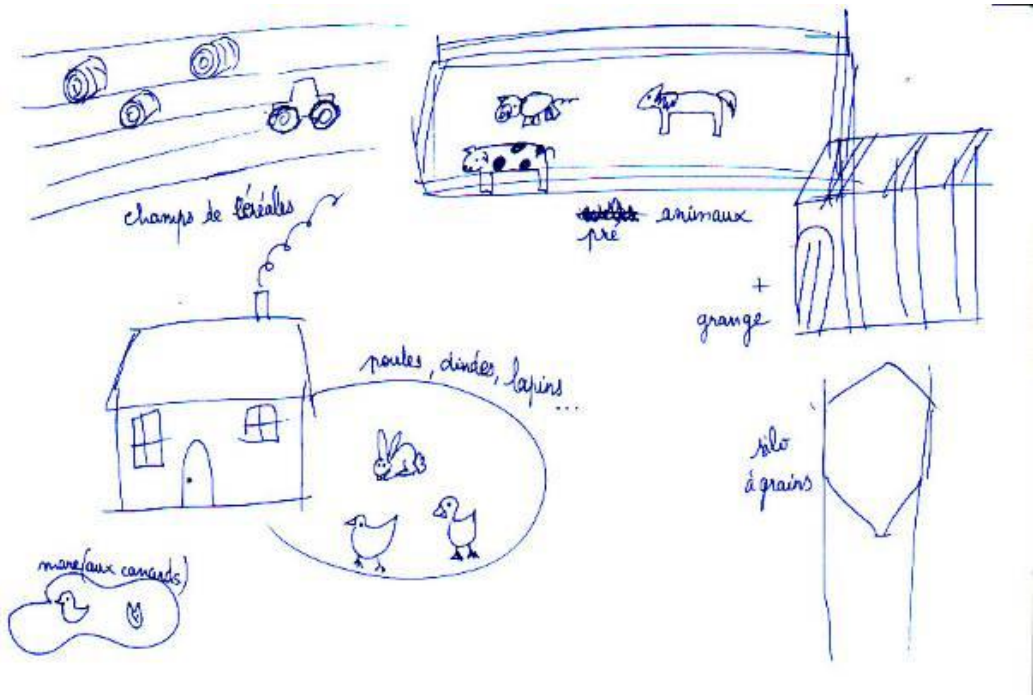


Figure 266 – Croquis d'une « ferme » pour un étudiant de Master MEEFA (2011)

La lecture que j'ai proposée de *Caroline à la ferme* (*cf.* partie III) est susceptible de modifier cette représentation dans la mesure où l'album rend compte d'un certain nombre de transformations vécues par le monde agricole dans les années

80 (années d'écriture de l'ouvrage). Ainsi, un enseignant pourrait-il donner à lire l'album soit en lecture individuelle, soit en lecture offerte puis demander aux élèves de répondre à un petit questionnaire qui trouverait ses réponses dans l'iconotexte :

> a- Combien de personnes travaillent d'ordinaire dans cette ferme ?
> b- Quelles sont les activités pratiquées par les exploitants agricoles ?
> c- Grâce aux pages 21 à 24 d'une part et 3-4, 7 à 10, d'autre part, comparez les méthodes agricoles d'hier et d'aujourd'hui ?

On peut ensuite demander aux élèves de s'imaginer le plan et l'organisation spatiale de la ferme de Caroline. Cette carte cognitive pourra ensuite être confrontée au croquis initial de la séance.

Pareillement, les représentations des aires péri-urbaines dont j'ai pu montrer quelques exemples précédemment (*cf.* partie III) seraient susceptibles d'être opposées aux pages du *Livre de l'été* de Rotraut Susanne Berner. C'est une expérience que j'ai eu l'occasion de réaliser avec une classe de CM1/CM2 située dans le péri-urbain tourangeau (Rouziers-de-Touraine, à 16 km au nord de Tours). J'ai projeté successivement, au tableau blanc, les sept double-pages de l'album sans texte de Rotraut Susanne Berner et j'ai demandé aux élèves ce qu'ils pensaient de l'endroit représenté sur chacune des images. Si la première double-page est clairement pour eux un paysage rural dans lequel les activités agricoles dominent, où les éléments orographiques et environnementaux sont prépondérants (*cf.* partie III), les double-pages qui suivent sont révélatrices d'une entrée progressive dans la ville. Certains élèves ont même relevé que le système de voierie se ramifiait dès l'entrée dans l'aire urbaine. Nous avons ensuite réfléchi tous ensemble sur ce qui pouvait faire du lien entre les différents espaces mis bout à bout dans l'album. Les élèves ont alors souligné l'importance de la route du premier plan et sa fréquentation, sur la présence d'une ligne de bus qui reliait la maison « à la campagne » de la première double-page au centre-ville. À la fin de la lecture, certains élèves ont fait des analogies entre les paysages de l'album et ceux qui pouvaient les entourer à Rouziers, allant même jusqu'à évoquer la mobilité qui était le lot quotidien de leurs familles travaillant à Tours ou parfois dans la région tourangelle, pratiquant des loisirs, se ravitaillant dans un espace dix fois plus grand que celui dans lequel ils résidaient.

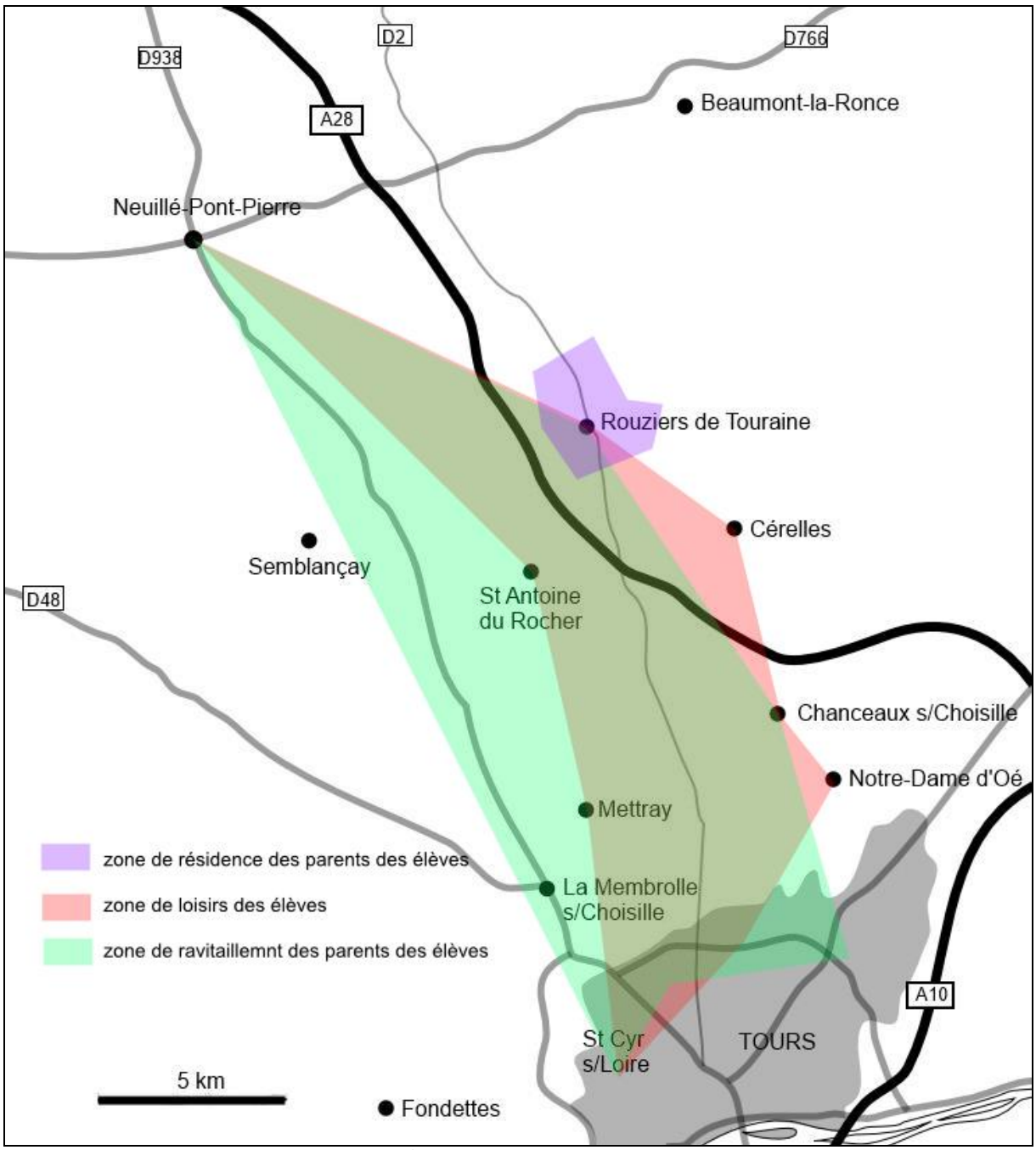


Figure 267 – Carte des pratiques spatiales des familles des élèves de CM1/CM2 de l'école de Rouziers-de-Touraine (2014)

Enfin, aux représentations initiales de l'espace urbain pourraient être opposée la lecture d'un album comme *Rapido dans la ville*. Je m'étais livré à une petite enquête auprès d'élèves de CM2 et de 6^{e} de l'agglomération tourangelle. À travers leurs dessins, six caractéristiques dominantes ressortent et dépassent la moitié des occurrences moyennes : la hauteur du bâti (77%), la voierie (77%), l'étalement de la ville (56%), les logements pavillonnaires (54%) et l'importance de la signalétique ou de la publicité (51%). Il s'agit le plus souvent d'un quartier, centré autour de leur école (54%). Au collège, l'espace urbain est plutôt vu dans son ensemble et le plus souvent

déconnecté du reste du monde, comme une « cité insulaire ». Les élèves de 6e mettent également l'accent sur la hauteur du bâti (82,5%), la voierie (70,5%), le logement pavillonnaire (60%) et l'étalement de la ville (61,5%). Ils ajoutent la densité (62,5%), la perception d'un centre et d'une périphérie (61,5%), l'importance du trafic routier (47,5%). Certains élèves des deux niveaux ont représenté UNE ville, New York ou Paris, en faisant apparaître les *topoi* identificatoires de ces villes (la statue de la Liberté, la tour Eiffel). Globalement, pour de petits citadins de dix-onze ans, la ville est un espace bâti où la densité, la mobilité, le maillage semblent être des traits dominants. La ville comporte également plusieurs fonctions (de commerces et de services). Pour aucun des élèves, la ville n'est industrielle ou un lieu de brassage des altérités.

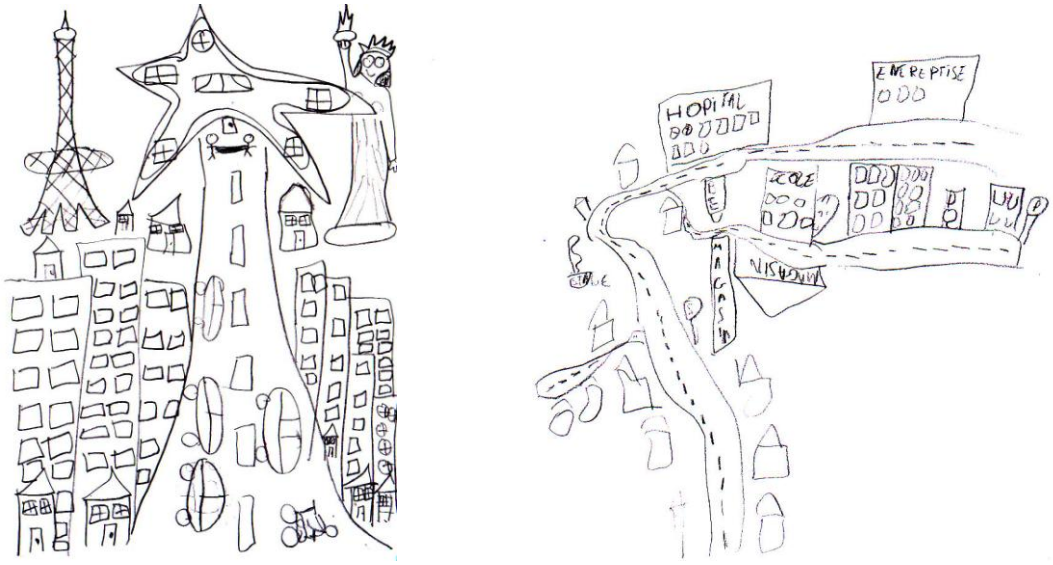


Figure 268 – Exemples de cartes mentales de la ville pour un élève de 6ème (à gauche) et un élève de CM2 (à droite)

Le trajet linéaire que nous invite à parcourir Joëlle Jolivet dans *Rapido dans la ville*[749] (2011), permet également de percevoir la diversité des quartiers qui forment l'espace urbain. On pourrait assez facilement représenter le plan de la ville parcourue par Rapido depuis le port de commerce, en passant par le centre-ville, puis au-delà de la voie ferrée, la proche banlieue et les lotissements pavillonnaires, les grands ensembles de la périphérie à proximité des grands axes autoroutiers et des usines, le supermarché, jusqu'aux espaces périurbains occupés par des pavillons ou des

[749] J. JOLIVET. *Rapido dans la ville.* Paris : Hélium, [20 p.]

logements collectifs. Ce qui est montré dans cet album c'est le plan d'une ville radioconcentrique où les quartiers s'emboîtent les uns dans les autres. Par un système de réseaux de communication complexe et confus, la ville est reliée à un *hinterland* proche mais également plus lointain, voire au monde. L'espace urbain devient une interface multimodale d'un espace plus large mondialisé.

*
**
*

Dans tous ces exemples, l'iconotexte devient le lieu de *transactions spatiales*. Il est un support pédagogique qui permet de transformer totalement, de modifier ou de compléter la vision que les élèves peuvent avoir d'un espace donné. Ce qui peut être montré par l'enseignant, à savoir l'analyse géographique, est construit sur des observations de l'élève, à savoir sur une *carte cognitive* de l'album. Cette dernière est la résultante d'une configuration spatiale que l'élève a conceptualisée grâce aux outils de structuration vus précédemment (repères/lieux, itinéraires de l'album, configuration générale).

Cependant la modification de perception d'un espace est intimement liée à la façon d'habiter cet espace. J'ai déjà eu, plus haut, l'occasion de parler d'idéologie embarquée, de *politics of assent*, d'*intentionnalité spatiale*, bref de spatialité que l'album pouvait transmettre. Dès lors qu'il existe une **transaction**, cette spatialité embarquée dans l'iconotexte peut altérer la pratique de l'espace par l'enfant.

4. Transmettre de l'habiter

Transmettre de l'habiter c'est transmettre des pratiques de l'espace, donner des moyens de construire sa place, de trouver un point d'harmonie entre soi, les autres et là où l'on vit. Les *expériences esthétiques* qui seront développées dans ce chapitre participent toutes de ce processus protéiforme. Les trois premières expériences ont été élaborées autour de l'album tripartite de François Place, l'*Atlas des géographes d'Orbae*. Elles ont donné l'occasion aux élèves à qui elles ont été proposées de manipuler deux outils de production et d'appropriation de l'espace : la carte et le récit.

Pour clore ce chapitre, j'ai ensuite décidé d'élargir mon analyse aux expériences des chapitres précédents afin de montrer également comment elles aussi peuvent conduire à la création et à l'enrichissement d'un *capital culturel spatial* que les enfants se composent.

Un premier travail a donc été réalisé par un professeur des écoles stagiaire[750] dans une classe à double niveau, Cours Moyen 1ère et 2ème année, avec dix-sept élèves d'une école placée en zone d'éducation prioritaire. Il s'agissait de faire travailler les élèves sur les codes langagiers de la carte. Une seconde expérience a été menée par moi-même en collège, avec une classe de vingt-huit élèves de 6e du collège Jean-Philippe Rameau de Tours. L'objectif que je m'étais fixé était de travailler sur les modes d'appropriation d'un territoire imaginé par les élèves. J'ai proposé ce même travail à une classe de CM1-CM2 de Rouziers-de-Touraine. Les objectifs des expériences étant sensiblement différents, je présenterai les travaux dans deux parties distinctes. Je ne reviendrai pas ici sur la présentation de l'ouvrage très riche de François Place qui a déjà fait l'objet d'une analyse.

[750] L. MOURTEROT. *À la croisée de la cartographie et de l'imaginaire : aider les élèves de CM1/CM2 à mieux représenter l'espace par la carte à partir de l'album de François Place Atlas des géographes d'Orbae*. Mémoire professionnel inédit, IUFM Centre Val de Loire, 2010, 78 p.

4.1. Une première expérience esthétique et spatiale à l'école primaire

Dans la présentation de ses objectifs, l'enseignante stagiaire se propose à travers cette expérience autour de l'album « *d'apprendre aux élèves à penser l'espace par la carte* ». En guise d'évaluation diagnostique, elle a prioritairement mené une petite enquête auprès des élèves afin de connaître les représentations initiales qu'ils pouvaient avoir à propos de la géographie et de la carte. Quatre questions ont donc d'abord été posées aux élèves :

1. Pour toi, la géographie c'est…
2. À ton avis, pourquoi fait-on de la géographie à l'école ?
3. Pour toi, une carte c'est…
4. À ton avis, pourquoi utilise-t-on les cartes en géographie ?

La majorité des élèves voit la géographie comme une discipline qui étudie le monde. Elle sert principalement, pour eux, à connaître les pays et à s'orienter. La géographie servirait essentiellement à identifier et à localiser des lieux (pays, continents, fleuves, départements…). En aucune manière, les élèves ne voient dans la géographie une science qui servirait à comprendre l'espace. En ce qui concerne la carte, la quasi-totalité des élèves considère qu'il s'agit là d'un dessin servant à se repérer mais qui peut également être un excellent outil de compréhension :

Les cartes servent à mieux décrire.
Les cartes servent à mieux comprendre ce que l'on apprend.
Les cartes servent à nous aider quand on a des difficultés en géographie.
Les cartes servent à mieux répondre aux questions.
Les cartes servent à mieux comprendre.

Si, pour les élèves, la géographie n'est pas une science, la carte, en revanche, sert à comprendre : les deux objets ne semblent pas liés ou, du moins, le lien qui existe entre les deux n'a jamais fait véritablement sens, à moins qu'il ne leur ait jamais été explicité. Une enquête un peu plus poussée a conduit alors l'enseignante à se demander quelle pouvait être l'utilisation faite de la carte par les élèves.

	Jamais	Rarement	De temps en temps	Souvent
A la maison	0%	6%	62%	32%
A l'école	7%	7%	7%	79%

Tableau 269 - Q1 : As-tu l'occasion de rencontrer des cartes ?

A la télévision	Dans des livres	Accrochées au mur	Autres	Dans la rue
76%	70%	41%	23%	12%

Tableau 270 - Q2 : Où rencontres-tu des cartes ?

OUI	82%
NON	18%

Tableau 271 - Q3 : As-tu l'habitude de consulter des cartes ?

Pour situer des lieux	Pour repérer un trajet	Pour le plaisir	Par curiosité
56%	50%	44%	19%

Tableau 272 - Q4 : Pourquoi consultes-tu des cartes ?

OUI	87%
NON	13%

Tableau 273 - Q5 : Les cartes t'aident-elles à mieux comprendre les leçons de géographie ?

Les cartes ne sont donc pas étrangères au quotidien d'élèves de CM1/CM2 qui les rencontrent d'abord à la télévision ou dans les livres. La carte est tout aussi bien présente dans leur quotidien scolaire que familial. Pour la grande majorité d'entre eux, la carte est essentiellement un outil de repérage et d'orientation. Il est très rapidement apparu pour l'enseignante que les élèves étaient très demandeurs de cartes mais, qu'au fil des séances, l'utilisation qu'elles suggéraient se limitait au remplissage et au coloriage.

Ainsi les différentes situations proposées lors de la séquence d'apprentissage devaient permettre aux élèves de lire une carte et de la comprendre, voire de s'en servir pour mieux appréhender une notion. Un second objectif était de rendre les élèves capables de construire des cartes, de transposer sous forme graphique et codée des informations afin d'en avoir une vision globale. Le travail sur l'*Atlas des géographes d'Orbae* devait présenter un support original pour atteindre ces deux objectifs. Dans une dimension plus large, ce travail sur la carte, comme les travaux de Pêcheux l'ont montré, est également pour les élèves l'occasion de se construire des instruments cognitifs de l'espace.

4.1.1. Du code cartographique pour s'approprier l'espace ?

La première séance a permis de présenter l'album à la classe. Les élèves ont pu feuilleter les trois volumes de l'*Atlas* librement. Ils ont repéré le titre de l'ouvrage et son auteur. Ils ont ensuite donné leurs premières impressions sur l'ensemble en essayant de conjecturer sur ce qu'il pouvait contenir, élaborant ainsi un « horizon d'attente ». Cette démarche a été rendue difficile par le simple fait qu'ils ne voyaient pas ce que la carte avait à faire dans un livre illustré tel qu'ils pouvaient le considérer. Aucun d'entre eux n'a mentionné, par exemple, que les textes qui suivaient la carte parlaient justement de la carte. La réaction des élèves face aux albums a été cependant plutôt positive :

« Ils étaient très bien et très beaux »
« Les trois albums étaient géniaux »
« C'était très imaginaire, j'aime bien »
« Je pense que les cartes font beaucoup réfléchir »
« J'ai pensé que c'était de l'art et c'était bien imaginé ».

Dans la séance suivante, l'enseignante avait reproduit et découpé toutes les cartes contenues dans les trois albums de l'*Atlas*. Elle avait également découpé le résumé de chaque histoire. Les élèves ont ensuite travaillé en groupes avec un jeu de cinq cartes et de cinq résumés à associer. Tous les groupes ont réussi ce travail en prenant soin de relever un certain nombre d'indices qui se trouvaient dans le texte et représentés sur les cartes correspondantes. Le terme de la séance a été l'occasion de déterminer une liste de tâches à accomplir pour lire correctement une carte.

Le projet de réaliser un Atlas à la manière de François Place, avec des nombres et non des lettres, a été initié à partir de la troisième séance. Les élèves ont de nouveau observé les cartes produites par François Place et ont repéré que deux procédés de construction étaient utilisés. Soit les limites du pays correspondaient au tracé de la lettre (comme pour la *Pays de Baïlabaïkal* par exemple), soit elles tranchaient par l'utilisation de couleurs contrastées (comme pour le *Pays des Amazones*). Chaque élève de la classe s'est ensuite vu attribuer un nombre et a tout de suite listé les éléments qu'il souhaitait voir apparaître sur sa carte et dans son pays « imaginaire ». Ils ont pu alors réaliser un premier essai de cartes. La quatrième séance fut l'occasion de revenir sur les productions des dix-sept élèves. Scannées par l'enseignante et projetées aux élèves, les cartes réalisées à la séance 3 ont été soumises à la critique

collective du groupe classe. Ce débat sur les choix esthétiques des élèves devait déboucher sur l'exigence d'un minimum de règles pour que la carte soit compréhensible et donc faire apparaître l'importance d'un proto-code cartographique.

Dans une cinquième séance, les élèves ont chacun repris leur nombre et ont créé une seconde carte en ayant soin d'utiliser les proto-codes cartographiques définis à la séance précédente mais en y ajoutant également des codes normés prélevés sur des atlas qui leur avaient été confiés. Ce fut sans doute la séance la plus difficile pour les élèves dans la mesure où ils devaient faire le choix d'un code pour réaliser leurs cartes et beaucoup d'entre eux ont eu du mal à se départir de la représentation qu'ils avaient produite à la séance 3.

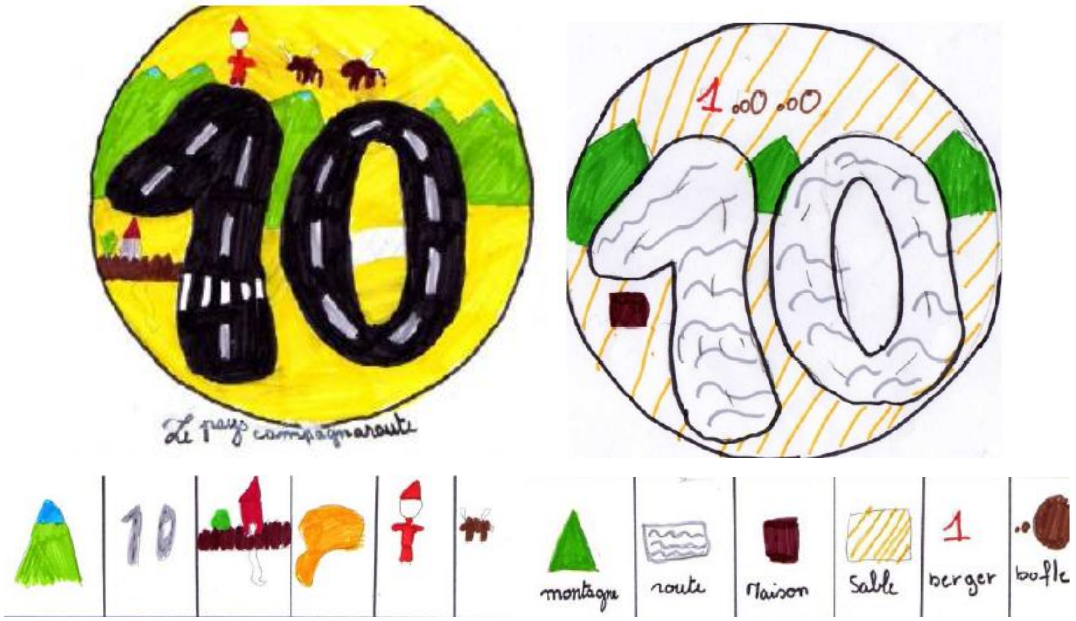


Figure 274 - Premier essai et second essai de carte sur le nombre 10

À la dernière séance, l'Atlas de la classe a été finalisé : les élèves ont écrit collectivement un résumé pour la quatrième de couverture, ils ont choisi un titre (*Le Guide des 17 Pays imaginaires*) et ont élaboré la présentation de la première de couverture. L'expérience a paru très motivante pour tous les élèves. Beaucoup ont constaté que l'on pouvait élaborer des cartes de pays imaginaires et que la carte, comme la littérature, ne « *disait pas forcément la vérité* » ou, tout au moins, une seule vérité.

Les résultats obtenus à l'évaluation sommative ont permis de déterminer l'*effet produit* du travail sur les cartes proposées à partir des albums de François Place.

L'enseignante note que les élèves savent maintenant faire le lien entre la lecture de la légende et la lecture de la carte. Cette image, qui n'avait aucun sens pour eux dans l'évaluation diagnostique, en a pris un à l'issue des activités sur les albums. De la même manière, les élèves savent de quoi se compose une carte : le titre et la légende sont pour eux des éléments essentiels qu'ils savent lire et associer. Enfin, la lecture cartographique semble être en cours d'acquisition dans la mesure où 50% des élèves ont répondu correctement aux questions qui consistaient à prélever des informations sur la carte.

4.1.2. Quand la communication ne se fait pas

Cette première expérience n'aborde pas à proprement parler le processus de territorialisation par la carte. D'ailleurs l'objectif principal de l'enseignante stagiaire est de travailler le codage cartographique. Dans ce cas, le travail sur l'album de François Place est un prétexte car il ne donne pas lieu à une étude approfondie d'une ou plusieurs histoires. L'enseignante le reconnaît en bilan de son travail :

> Les élèves ont eu des difficultés à trouver pourquoi il y avait des cartes. Aucun d'entre eux n'a mentionné le fait que les textes parlaient des cartes. Pour parer à ce problème, il aurait fallu que je lise un des textes pour leur faire prendre conscience du rôle joué par les cartes dans ces albums.[751]

Si l'on prend l'exemple du travail cartographique de l'élève qui a travaillé sur le chiffre 5, on voit très nettement comment a évolué son rapport à la carte. Du simple dessin d'un chiffre, on passe à la construction d'un « lieu», *l'île de Selva-5-Routes*, puis à la codification de ce lieu. Seulement, les deux dernières cartes posent le problème de la cohérence des différents éléments qui s'y trouvent simplement juxtaposés. À aucun moment n'a été menée une réflexion ou une interrogation sur un quelconque « univers culturel » en lien avec un peuple qui pourrait habiter ce lieu. L'élève reproduit plus sur cette carte ses propres goûts (chevaux) et ses propres représentations (campagne avec des champs, des forêts, des routes…).

[751] L.MOURTEROT, *op. cit.*, p. 34.

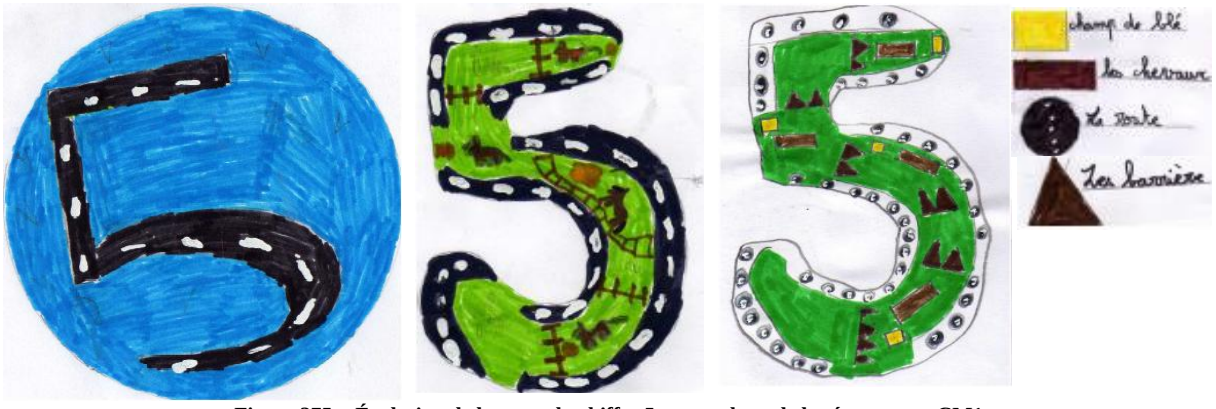


Figure 275 - Évolution de la carte du chiffre 5 tout au long de la séquence en CM1

Si j'ai voulu débuter par cette expérience et la conserver dans mon argumentaire c'est pour montrer que, finalement, sans *expérience esthétique* de l'œuvre, la communication n'a pas lieu. Sans doute les élèves auraient-ils pu l'avoir seuls, mais dans le cas présent, l'accompagnement proposé par l'enseignante a court-circuité la communication. La *transaction spatiale* n'a pas eu lieu et les enfants ne se sont pas emparés de l'album ou alors d'un seul de ses nombreux aspects : la carte. Cette expérience montre, semble-t-il, que l'accompagnement de l'album est important et qu'il doit aller dans le sens de l'œuvre. De cette manière il favorise la communication inhérente à tout album.

4.2. Une seconde expérience esthétique et spatiale au collège

La deuxième expérience que je présenterai est une séquence que j'ai pu mener avec une classe de vingt-huit élèves de 6^{e}. L'objectif de la séquence était de permettre aux élèves d'entrer dans le code langagier de la carte et d'approcher la géographie tant de manière iconique que discursive à travers le travail de François Place. Je souhaitais sensibiliser les enfants à ces deux aspects de l'œuvre mais également à en produire une nouvelle. Pour ce faire, j'ai travaillé en étroite collaboration avec la documentaliste du collège qui souhaitait initialement monter un atelier d'écriture.

4.2.1. La géographie comme narration spatiale, 1er volet

À la première séance, j'ai proposé aux élèves, répartis en sept groupes, sept cartes issues de l'*Atlas* et je leur ai demandé de décrire le peuple qui pouvait, selon eux, occuper ce *territoire* : quel était son nom ? ses coutumes ? ses croyances ? sa langue ? son organisation politique et/ou sociale ? Tous ces critères qui peuvent définir

une civilisation devaient faire écho aux leçons d'histoire depuis le début de l'année de 6e . Fait amusant : aucun des groupes ne s'est rendu compte que les cartes étaient établies à partir de lettres de l'alphabet. Voici, par exemple, la production écrite d'un groupe inspiré par la carte des Montagnes d'Esmeralda :

> Il était une fois une tribu qui s'appelait les Craqueboules. Mais leur chef s'est fait capturer par un de leurs ennemis, alors les soldats grâce à l'ami de leur chef (Grand Gogol). Ils arrivèrent par le fleuve dans l'antre du méchant. Les soldats le tuèrent. Après le combat, les soldats virent leur chef (Ougah) crucifié, mais heureusement des soldats arrivèrent avec des plantes médicinales. Pendant ce temps, l'ennemi des Craqueboules monte au ciel.[752]

Lors d'une deuxième séance, la collègue documentaliste et moi-même avons proposé de lire à voix haute à la classe *Les Montagnes d'Esmeralda*, accompagnant la lecture des illustrations projetées au tableau. Ce moment que l'on n'offre plus que très rarement aux élèves qui sont passés au collège a su trouver toute l'attention du groupe classe. Lors du débat interprétatif qui a fait suite à la lecture, les élèves ont semblé enthousiastes et emportés par l'histoire mais également par les *paysages* décrits et proposés en illustration. La carte, projetée en introduction, n'a que très peu retenu leur intérêt sauf pour le groupe qui avait travaillé dessus à la séance précédente. C'est à partir de la double-page « d'attrape-lecteurs », proposée en fin d'histoire, que nous avons lancé le débat interprétatif. Les élèves devaient retrouver les différents moments de l'histoire à partir des divers objets, personnages et motifs dessinés pêle-mêle sur cette double-page.

En cours de géographie, la classe a ensuite travaillé durant deux séances sur l'analyse des codes cartographiques utilisés dans trois cartes dessinées par François Place. Il s'agit d'étudier comment sur chacune d'elles sont représentés le relief, la végétation, l'hydrographie, les habitations, les axes de communication. Les élèves arrivent à noter qu'une certaine norme se dégage de cette première analyse : le réseau hydrographique est en bleu, la végétation en vert et le relief en brun ; l'utilisation de symboles est systématique. La même analyse leur est proposée ensuite à partir de trois types de cartes puisées dans l'histoire de la cartographie : la table de Peutinger (IVe siècle après J-C), la carte de Cassini (XVIIIe siècle) et la carte IGN (XXe siècle). Cette

[752] Production écrite d'un groupe de quatre élèves à propos de la carte des *Montagnes d'Esmeralda*.

seconde analyse montre que les normes repérées dans le travail de François Place se retrouvent dans la *cartographie institutionnelle* dont François Place s'est inspiré avec application et grande précision.

En atelier d'écriture, au CDI, les élèves ont été répartis en sept groupes. Leur objectif fut de produire un écrit qui décrirait une civilisation issue de leur imagination. Les élèves ont eu à leur disposition le questionnement auquel ils avaient répondu lors de la première séance consacrée aux cartes de François Place. Afin d'alimenter l'imaginaire, à plusieurs reprises lors des séances d'écriture, chaque groupe a été invité à aller puiser dans une « malle magique » un objet extraordinaire qu'il devait inclure dans son récit en lui trouvant un nom et/ou une utilisation. Cette « malle magique » prenait la place de la double-page « d'attrapes-lecteur » de fin d'histoire à cela près que cette dernière se situait dans notre expérience de production esthétique en début de récit et comme *catalyseur d'imaginaire*.

> Il était une fois deux peuples qui vivaient en harmonie, chacun sur son territoire. Ces créatures s'appellent des Mashmoushmish. Mais un jour le Dragon Noir, seigneur des Terman et des Pyroman décida de se rebeller. Ce fut une violente guerre et le Dragon Noir en sortit vainqueur et régna sur le territoire du Dragon Blanc. Le Dragon Blanc ayant envie de récupérer son territoire, décida d'envoyer son armée d'Airman et de Waterman vaincre le Dragon Noir. Deux jeunes Mashmoushmish, Kushumu, responsable des Waterman et Mishmish, responsable des Airman, partirent avec leur armée. Ils entreprirent un long voyage dans les prairies, les grottes et même les déserts jusqu'à arriver à la frontière des deux peuples. Là, les Waterman et les Airman devinrent au lieu d'un bleu ou d'un blanc vifs, un côté aussi sombre que les Terman (de la couleur de la chaîne de montagne) et un côté aussi jaune que le magma des Pyroman (couleur des volcans en éruption). Soudain les Pyroman et les Terman apparurent et le combat s'engageât. Il y eu beaucoup de morts, certains brûlés vifs, d'autres écrasés par des rochers et même Mishmish, lui eut droit aux deux façons de mourir. Bien sûr les Airman et les Waterman n'en sortirent pas indemnes ; certains eurent les ailes cassées et d'autres brûlées. Les survivants continuèrent leur chemin jusqu'à ce qu'ils arrivent à l'entrée d'une grotte. Là, Kushumu alluma la bougie qu'il avait trouvée et avança avec les restes de l'armée. Quelques jours plus tard les Mashmoushmish en sortirent mais ils n'étaient plus que cinq. La moitié du reste de l'armée était morte dans la grotte. C'est à leur grande surprise qu'ils découvrirent le Dragon Noir. Le Dragon crachant des flammes et les Airman les évitant, le combat dura longtemps, jusqu'à ce que les Waterman réussissent à créer de la glace derrière le Dragon Noir. Celui-ci recula, poussé par les Airman, glissa sur la glace et se fracassa le crâne sur les rochers. Il était mort. La petite armée repartit voir le Dragon Blanc et découvrit que toutes les personnes mortes pendant la guerre avaient ressuscité, même Mishmish ! Quant aux Terman et aux Pyroman, ils

devinrent gentils car ils n'avaient en eux plus le mal du Dragon Noir. Les quatre races de Mashmoushmish et le Dragon blanc vécurent heureux jusqu'à la fin des temps[753].

Au bout des trois séances d'écriture, chaque groupe a réalisé, en cours de géographie, une carte du territoire habité par la civilisation qu'il avait décrite. Ces cartes sont réalisées à partir d'un logiciel qui leur propose de choisir un fond de carte (île ou terre ferme) issu d'une carte IGN retravaillée ainsi que différents éléments de légende que les élèves peuvent glisser, déposer, redimensionner à l'envi sur leur fond de carte. Ils avaient ensuite la possibilité de nommer certains lieux en respectant la police appropriée à la carte IGN. Travailler sur ce type de carte présente un double intérêt. D'un point de vue cognitif, il s'agit d'un support avec lequel les élèves doivent se familiariser pendant leur scolarité. D'un point de vue pédagogique, c'est le seul type de carte non utilisé par François Place dans les vingt-six cartes de l'*Atlas*. La production de cette carte met donc chaque groupe en processus de territorialisation : quels moyens vont-ils mettre en place pour montrer que la civilisation qu'ils ont créée a mis la main sur un morceau d'espace ?

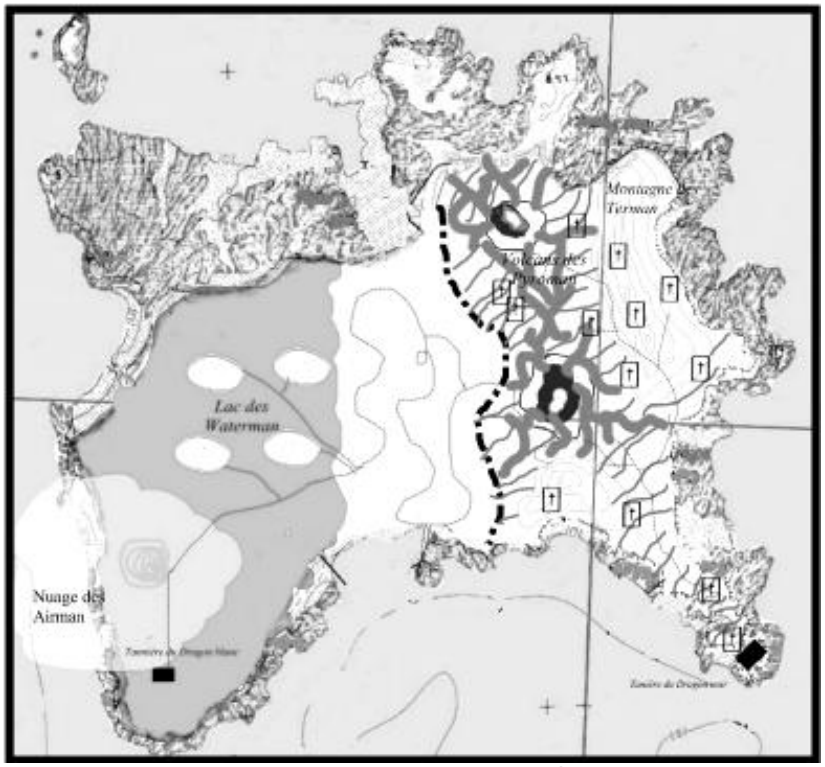


Figure 276 - Carte produite par un groupe d'élèves : L'île des Mashmoushmish

[753] Production d'un groupe de quatre élèves concernant un pays imaginaire : l'île des Mashmousmish.

Les neuf productions des élèves ont ensuite été compilées dans un ouvrage reprenant le format de l'*Atlas des géographes d'Orbae*, et qui leur a été distribué. Le titre choisi reprenait également celui de François Place : *Du Pays d'Améthyste au Pays de Zouzoubla*.

4.2.2. Récits d'espace, pratique de l'espace

Dans cette expérience, le travail sur l'album est plus important et il laisse aux enfants le temps de s'imprégner du travail de l'auteur. Par exemple, la première séance sur les cartes de l'*Atlas* a placé les élèves directement face aux codes langagiers de la carte. Transcripteurs, ils ont tenté de résoudre la situation-problème qu'ils avaient sous les yeux : quel sens donner à cette carte ? Sur les sept groupes que nous avions composés, un seul n'a pas joué le jeu et s'est contenté de fournir une description de la carte. Les autres ont nommé le territoire qu'ils avaient sous les yeux (4 cas sur 6). Ils ont imaginé un peuple majoritairement de guerriers (4 cas sur 6), organisé en royaumes (3 cas sur 6), avec des croyances (2 cas sur 6).

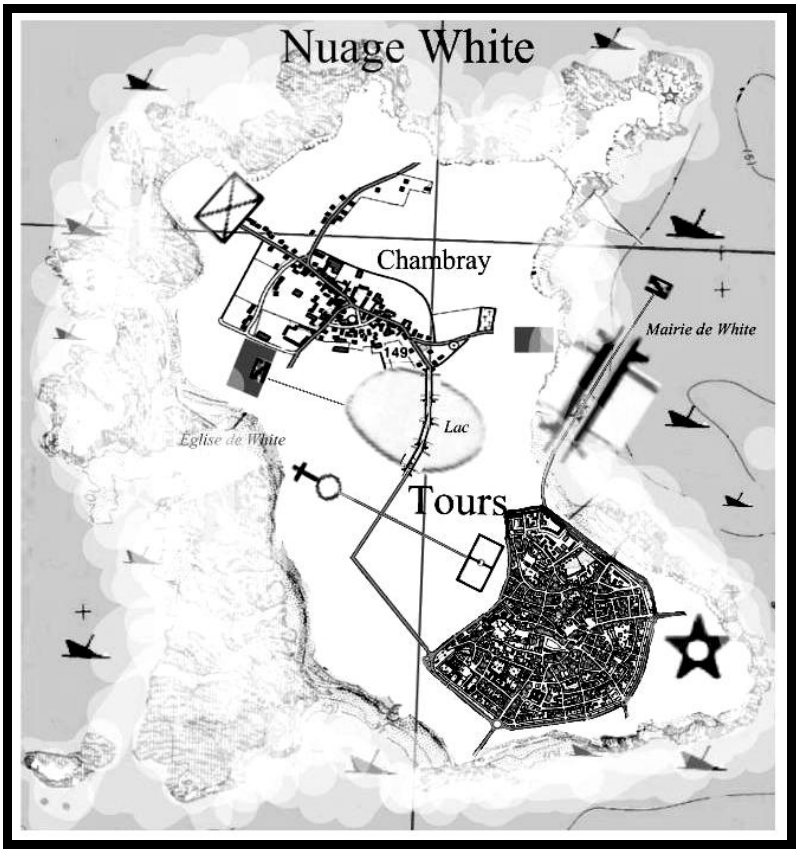


Figure 277 – Carte produite par un groupe d'élèves : L'île de White.

Puis, lorsqu'à leur tour, ils ont été invités à « imaginer » un ensemble symbiotique, c'est-à-dire à produire un discours verbo-iconique pour rendre compte d'un peuple et de son territoire, les élèves se sont très bien approprié le mode d'expression découvert dans l'*Atlas*. Sur les neuf réalisations, huit utilisent la carte pour repérer des lieux évoqués dans leur production écrite. Dans un seul cas, le nom du territoire n'est pas cité dans le texte, aucune mention n'est faite de lieux précis du territoire. La carte du *Pays de White*, dont il est ici question par exemple (*cf.* figure 277), vient alors en complément du texte pour « dire » ce que le texte ne « dit » pas. La topographie fait référence à l'espace vécu des élèves : ainsi la capitale du *Pays de White* se nomme Tours et la seconde ville, moins importante, Chambray-lès-Tours !

Pour les autres groupes, les textes font tous référence à un mythe fondateur de la civilisation ou à une cosmogénèse, dans lesquelles la guerre prend une place prépondérante. Elle semble être, dans huit cas sur neuf, le catalyseur de la territorialisation. Les peuples présents sur un même territoire s'affrontent. Cette situation de déséquilibre aboutit à l'installation d'une paix durable soit encore du fait de la victoire d'un peuple sur les autres, soit du fait de négociations, soit du fait de l'union des peuples belligérants. Le territoire devient alors la résultante d'une conquête d'espace, d'une « lutte pour trouver sa place », si l'on me permet de reprendre à mon compte le titre partiel d'un ouvrage de Michel Lussault[754].

Dans tous les cas, les territoires sont délimités : les peuples occupent une île entière ou se la partagent avec des espaces clairement distincts sur la carte ou occupent des cités-États. La carte, construite par les élèves et qui accompagne leur texte, devient la résultante de cette territorialisation et la trace figée de l'histoire culturelle du territoire imaginé. Si l'on prend pour exemple l'histoire de *L'île des Mashmousmish*, on y observe trois composantes mises en inter-réaction dans une *opération alchimique fusionnelle* : le fond de carte donné au départ (le *substrat*), les quatre peuples se partageant l'île (les *acteurs*) et les inclusions géographiques qui lient chaque peuple à son territoire (les *images de leur spatialité*). Les Terman [peuple des (hautes) terres] forment un peuple de montagnards ; sur leur territoire sont donc figurées des montagnes. Les Pyroman [peuple du feu] vivent sur les versants de deux volcans. Les

[754] M. LUSSAULT. *De la lutte des classes à la lutte des places*. Grasset, 2009, p. 1.

Waterman [peuple de l'eau] occupent une vaste plaine où sont représentés quatre lacs. Enfin, les Airman [peuple de l'air] habitent un nuage au-dessus de l'île. L'espace construit de ces quatre sociétés est la résultante de ce que Michel Lussault nomme la *triangulation de la dimension* ou *champ spatial*[755] et que l'on pourrait schématiser comme suit :

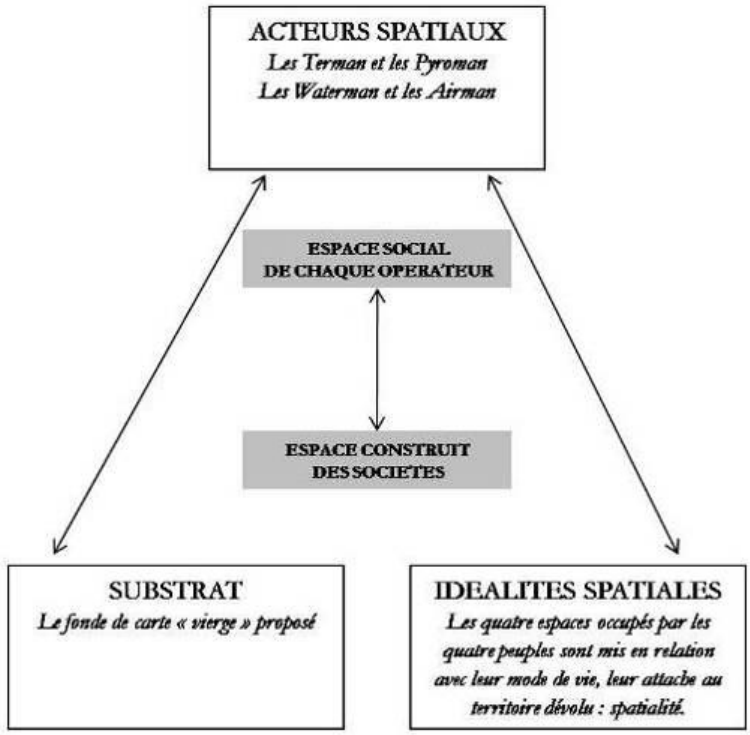


Figure 278 - Triangulation de la dimension spatiale d'après les productions d'élèves de 6ème

Clairement pour ce groupe, des schèmes de pratique de l'espace, de territorialisation se mettent en place, consciemment ou inconsciemment. Ces schèmes reprennent à l'évidence ceux induits par François Place dans la réalisation des cartes des mondes qu'il veut nous faire partager. Les stratégies d'apprentissage mises en place par les enseignants permettent aux élèves, en travaillant le discours iconotextuel d'un récit, de se l'approprier totalement ou en partie et de transférer ce discours dans une propre *expérience esthétique*.

Il y a eu ici transaction par accommodation. C'est précisément ce processus que je pourrais appeler *transterritorialisation*. L'étude de l'album, *L'Atlas des géographes d'Orbae*, semble avoir sa place dans la didactique de la géographie. Si pendant très longtemps, le travail sur les représentations et l'imaginaire a pu être jugé comme

[755] M. LUSSAULT, *op. cit.*, p. 43-45

source d'erreur et de fausseté par bon nombre de didacticiens, il reprend aujourd'hui progressivement ses droits. Il ne s'agit plus d'opposer les représentations et l'imaginaire à un savoir savant. La géographie, comme le faisait remarquer Yves André, en 1990, est par essence la « discipline de l'imaginaire spatial [...] invitation au voyage et source de rêve pour sortir du quotidien spatial[756] ». C'est à la puissance créatrice de l'imaginaire que renvoie l'album. Cette puissance qui oblige l'enfant/élève/lecteur à une lecture active le fait entrer, souvent à son insu, dans le processus d'acquisition des savoirs, dans une immensité intime qui « porte le signe d'un infini[757] ».

4.3. Une troisième expérience esthétique et spatiale à l'école primaire

Le travail qui suit a été mené au deuxième trimestre 2012 auprès de vingt-trois élèves, avec l'aide de l'enseignante titulaire de la classe. La classe, divisée en petits groupes de deux élèves, a d'abord travaillé avec leur enseignante sur sept histoires tirées de *l'Atlas des géographes d'Orbae*.

Le Pays des Frissons

La Rivière Rouge

Le Fleuve Wallawa

Les royaumes de Nilandar

Le Désert des Pierreux

Le Désert d'Ultima

L'île de Selva

Chaque groupe a pu répondre à un questionnaire qui tentait de faire émerger les éléments ayant trait aux civilisations évoquées dans chaque histoire, aux personnages, aux paysages et aux espaces décrits.

4.3.1. La géographie comme narration spatiale, 2nd volet

Dans un second temps, la classe a été confrontée aux cartes réalisées par François Place et accompagnant les histoires lues par les élèves. Chaque groupe a tenté

[756] Y. ANDRE, A. BAILLY, M. CLARY, R. FERRAS. *Modèles graphiques et représentations spatiales.* Paris : Anthropos, 1990, p. 13.
[757] G.BACHELARD, *op. cit.*, p. 168.

d'identifier celle qui correspondait à l'histoire qu'il avait analysée, en justifiant à chaque fois son choix par le repérage des *lieux* évoqués dans le récit. Le projet d'écriture put alors être présenté aux élèves : il s'agissait, toujours par groupes, d'imaginer un espace inconnu, de rédiger une histoire s'y déroulant et d'en élaborer *in fine* une carte. Le travail cartographique était programmé sur trois séances : la première, à mi-parcours de rédaction, visant à comparer les différents types de légendes et de cartes utilisées par François Place et permettant aux élèves d'appréhender les codes cartographiques ; les deux dernières séances, en toute fin d'opération, étaient des séances d'informatique offrant la possibilité aux élèves de construire des cartes sur le modèle de la carte IGN à partir d'un logiciel pratique de glisser/déposer dédié prioritairement au tableau blanc interactif.

Le travail d'écriture a évidemment monopolisé le plus grand nombre de séances. Cinq étapes d'écriture ont été l'occasion d'allers/retours entre les rédacteurs et l'enseignante. La première étape était préparatoire et consistait à compléter une fiche, la même que celle qui avait servi à l'analyse des histoires de François Place. Les deux étapes suivantes étaient manuscrites, les dernières tapuscrites.

L'ensemble du travail a fait l'objet d'une mise en page au format A5, très proche de la mise en page originelle de L*'Atlas des géographes d'Orbae*. L'analyse exhaustive à laquelle je veux me livrer ici portera sur deux histoires écrites par deux binômes. Le groupe formé par Angèle et Lisa est constitué de deux bonnes lectrices et pour qui l'écriture est « facile ». Leur production est l'une des plus longues des douze histoires. « La Cité de Noulika » comporte 572 mots. Le groupe Owel/Kevin est quant à lui composé de deux garçons quelque peu rétifs à l'écriture de leur propre aveu. Leur composition, « L'île de Casablanca », ne comporte que 337 mots et ne semble pas, de prime abord, faire appel à beaucoup d'imagination.

a- La Cité de Noulika

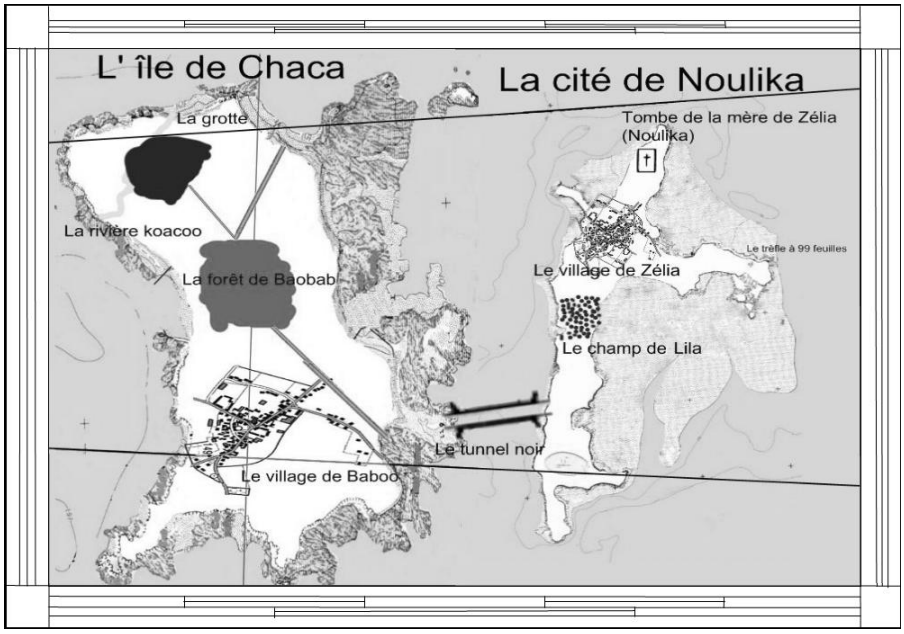


Figure 279 – La cité de Noulika

C'était un matin calme, paisible, tranquille et presque tout le monde dormait dans la cité de Noulika. Une jeune fille de 23 ans nommée Zélia, gravait un mot pour annoncer à son père le roi Léo, qu'elle partait à la recherche du bâton-pélican sur la terre ferme. Le bâton-pélican était un très grand bâton, avec une tête de pélican. Ce bâton avait le pouvoir de faire devenir roi ou reine, de génération en génération. La cité de Noulika était particulière : elle était sous l'eau. Cette cité s'appelait Noulika car, un jour, de terribles méchants, nommés les Cocabahoiki, avaient tué une jeune femme qui s'appelait Noulika. Cette femme était morte car elle avait protégé son bébé Zélia, qui portait un collier qui avait le pouvoir de protéger la cité.

Zélia se dirigea vers un tunnel pour sortir de la cité afin d'aller sur la terre ferme. Arrivée sur la terre ferme, elle reprit son souffle et marcha deux bonnes heures. Plus loin, en sens inverse, arriva un jeune homme nommé Baboo accompagné de son âne. Zélia lui expliqua ce qu'elle faisait ici. Baboo également, mais il ne lui raconta pas tout, il ne lui dit pas qu'il était à la recherche du trèfle à 99 feuilles qui ne poussait que dans la cité de Noulika.

Un peu plus loin, ils arrivèrent devant la forêt de Baobab. Dans cette forêt, il y avait énormément de crap-singes et peu de Bakoos. Les crap-singes étaient des animaux mi-chèvres, mi-singes qui volaient des objets brillants. Les Bakoos étaient des singes, petits, calmes et paresseux. Plus loin dans la forêt, Zelia trouva un bébé Bakoo qui était abandonné par sa famille. Elle le prit dans ses bras, l'adopta et le surnomma Kichoo.

La nuit commençait à tomber quand Baboo déclara qu'il fallait se faire un abri. Quand l'abri fut fini, ils mangèrent du riz, du poisson et des fruits puis dormirent.

Le lendemain on entendit Baboo crier :

- On m'a volé ma carte!

- C'est peut-être ces satanés crap-singes ? annonça Zélia.

Le jeune homme lui répondit: « Non, les crap-singes ne volent que des objets brillants».

> Zélia vit revenir Kichoo avec un morceau de cape sur lequel se trouvait un signe. Il lui confia et Zélia cria cette phrase: « C'est le signe des Cocabahoiki ! » Baboo étonné par ces mots, demanda : « Des Coca.... Quoi ? »
> - Ce sont les ennemis de la cité. Ils ont tué ma mère quand j'avais trois mois, expliqua Zélia…
> - Ce sont sûrement eux qui ont volé ma carte, intervint Baboo. Il ajouta: «Laissons tomber pour la carte et reprenons notre chemin vers le bâton-pélican.»
>
> Alors ils se remirent en route comme l'avait proposé Baboo. Pour trouver ce bâton, Zélia avait une boussole magique qui le pointait. En sortant de la forêt, ils prirent un chemin vers la gauche. Au bout de quelques heures, Baboo, Zélia et Kichoo arrivèrent devant une grotte. Ils entrèrent et découvrirent une magnifique rivière nommée Koakoo, dont la couleur était bleu brillant. Zélia aperçut une chose au fond de l'eau, elle plongea sa main sous l'eau, quand elle la ressortit, elle découvrit ... le bâton-pélican.
>
> Après une longue journée de marche, ils arrivèrent à la cité de Noulika. Les Cocabahoikis étaient là, ils avaient tout dévasté, et le roi Léo avait été tué par le chef des Cocabahoiki. Zélia prit sa revanche, ce fut un combat sans merci, heureusement elle fut vainqueur. C'était un exploit ! Ensuite Zélia devint reine grâce au bâton–pélican. On vit revenir Baboo avec le trèfle à 99 feuilles à la main. Il prit une décision importante : au lieu de repartir dans son village, il resta à la cité, devint roi et se maria avec Zélia. Ils eurent deux jumeaux, Malika et Tao qui, à leur tour, furent roi et reine grâce au bâton-pélican.

Cette première histoire, retranscrite ici dans sa forme terminale, raconte le périple de Zélia, fille du roi Léo de Noulika, cité subaquatique, partie en quête du bâton-pélican qui lui permettra de prendre la succession de son père. En passant dans le monde terrestre, elle rencontre Baboo, un jeune ânier, qui va l'accompagner dans sa tâche et devenir son mari en s'installant auprès d'elle à Noulika.

Au moment de l'étape préparatoire, certains éléments spatiaux sont déjà bien en place dans la tête d'Angèle et de Lisa : des « lieux » (la cité de Noulika, le fleuve Coakoo Sirop, le village de Baboo) et des « paysages » (rizière, champs, forêt Baobab). À propos de ce dernier paysage, Angèle et Lisa ont pris soin de noter précisément : « et une forêt nommée Baobab ». À ce stade de l'expérience, le groupe semble ne pas savoir trop quoi faire de cette forêt : s'agira-t-il d'un *paysage*, d'un *lieu* ou des deux ? Entendons, d'un simple *décor* ou d'un *topos* qui agira sur les protagonistes ?

Le premier écrit se charge de mettre de l'ordre dans tout cela. L'itinéraire emprunté par Zélia et Baboo constitue un véritable récit de parcours qui agence les différents *lieux* et leur donne une logique. Chaque passage par ces *lieux* est l'occasion

d'une nouvelle péripétie. Le récit ne sera pas modifié lors des phases de réécriture suivantes. En revanche, la narration va, elle, s'étoffer, les auteurs explicitant l'action, faisant le choix d'introduire une analepse pour expliquer l'origine du nom de la cité de Noulika. Le récit parcours prend la forme d'un aller-retour à Noulika dont le voyage de retour est elliptique.

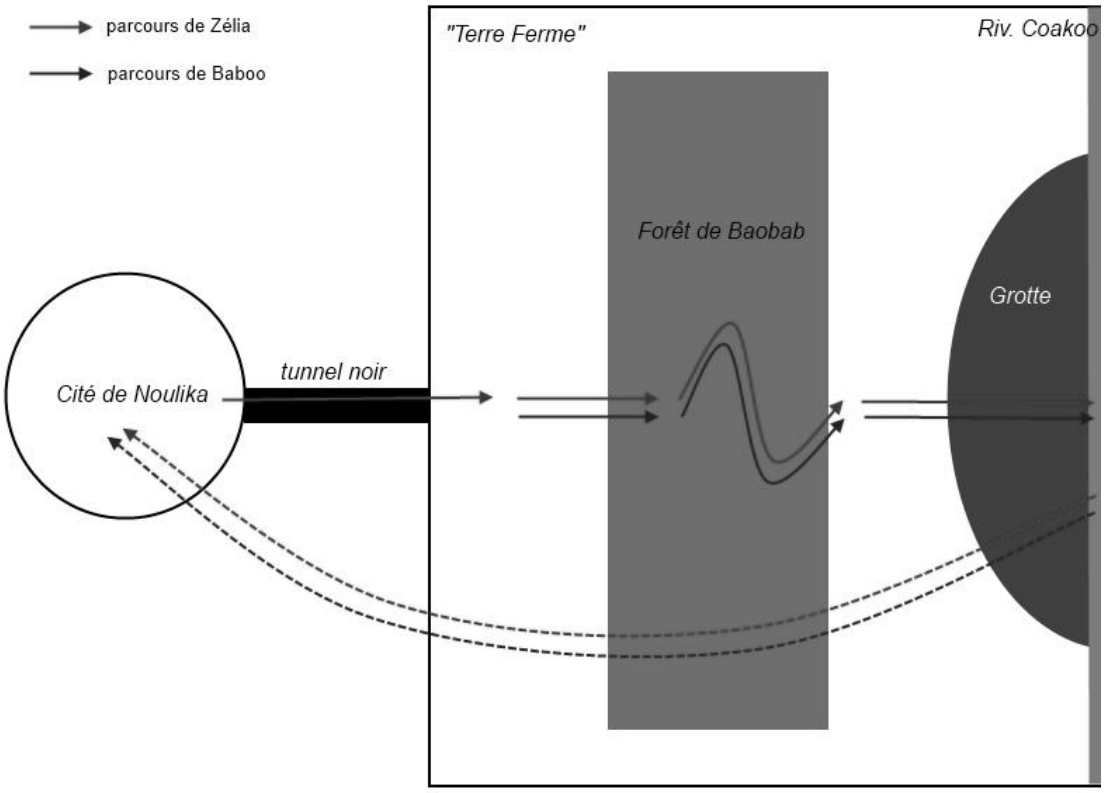


Figure 280 - Schéma du parcours narratif de *La cité de Noulika*

Faisons l'inventaire des lieux en indiquant leur rôle dans le récit et en commençant par ceux qui étaient déjà présents dans la phase préparatoire :

- La Cité de Noulika :

Dès la phase préparatoire, Angèle et Lisa font de Noulika une cité subaquatique mais dès la deuxième phase d'écriture, elles nous donnent à la fois l'origine du nom de la cité et des indications sur le passé du personnage principal, Zélia :

> La cité de Noulika était particulière : elle était sous l'eau. Cette cité s'appelait noulika, car, un jour, de terribles méchants nommés Cocabahoïki avaient tué une jeune femme qui s'appelait Noulika. Cette femme était morte, elle avait protégé son bébé Zélia qui portait un collier qui avait le pouvoir de protéger la cité.

- Le fleuve Coakoo Sirop :

Dès le premier récit, le fleuve devient une rivière et son nom est ramené à simplement Coakoo. Le mot fleuve a sans doute été éliminé car il renvoyait, pour les deux auteures, à un cours d'eau certainement trop grand pour être contenu dans une grotte :

> Ils entrèrent dans cette grotte et découvrirent une magnifique rivière nommée Coakoo dont la couleur était bleue brillant.

C'est dans le fond de cette rivière que Zélia trouve le bâton-pélican.

- Le village de Baboo :

Ce village n'est jamais cité dans le récit bien qu'il soit placé sur la carte finale. Il n'a donc aucune incidence sur le parcours des personnages et ne serait plutôt présent sur la carte et dans la phase préparatoire que pour rappeler l'origine « terrestre » du personnage de Baboo.

Ajoutons maintenant les *lieux* créés par le récit :

- La forêt Baobab :

Dès la première phase d'écriture, la forêt cesse d'être un décor pour les deux auteures et devient un lieu de passage important dans l'histoire car les deux personnages s'y perdent, y rencontrent des animaux extraordinaires, y construisent un abri et y passent la nuit. Le toponyme employé par les auteures utilise une majuscule et un singulier pour baobab renforçant le statut de *lieu* pour cet endroit et n'impliquant pas la variété des essences végétales qui se trouvent dans cette forêt :

> Un peu plus loi, ils arrivèrent devant la forêt de Baobab. Dans cette forêt, il y avait énormément de *crap-sings* et peu de *bakoos*.

La deuxième phase d'écriture nous renseigne davantage sur ces deux derniers animaux extraordinaires qui peuplent la forêt Baobab.

- Le tunnel noir :

Ce lieu apparaît dès le premier récit et constitue un sas entre deux espaces de nature différente : Noulika, la cité subaquatique, et la « terre ferme ». Ce tunnel n'est pas décrit et il ne reçoit son qualificatif de « noir » que dans la réalisation de la carte.

- La grotte :

Là encore, la localisation de la grotte est claire dès le premier récit :

> En sortant de la forêt, ils prirent un chemin vers la gauche. Au bout de quelques heures, Baboo et Zélia arrivèrent devant une grotte.

C'est dans cette grotte que les héros trouveront la rivière contenant le bâton-pélican.

D'autres *lieux* enfin sont identifiés sur la carte réalisée à la fin de la rédaction du récit. Ainsi en est-il de la « terre ferme » qui devient une île nommée Chaca, de la tombe de la mère de Zélia, du village même de Zélia et du Champ de Lila. Tous ces *lieux* ne sont jamais nommés en tant que tel dans le récit et, à l'exception de la « terre ferme » (*alias* île de Chaca), n'ont aucun rôle dans le périple des personnages.

Il convient sûrement d'invoquer ici le poids des contraintes imposées aux élèves pour réaliser la carte. En effet, le logiciel que j'avais mis entre les mains des élèves ne leur proposait que quatre fonds de carte et une liste restreinte d'éléments au nombre desquels figuraient un village et une ville. Je pense que dès lors qu'il s'est agi de représenter la terre ferme, cette dernière ne pouvait devenir qu'une île pour les deux élèves et que, si Noulika avait un nom, il fallait en donner un à cette île qui apparaissait sur l'écran. Il en va de même pour le village de Zélia, pendant du village de Baboo, quand bien même le récit parlait d'une *cité* pour Noulika. La tombe est un renvoi à l'encart analeptique sur l'origine de la cité et le champ de Lila un élément de décor destiné à remplir.

b- L’île de Casablanca

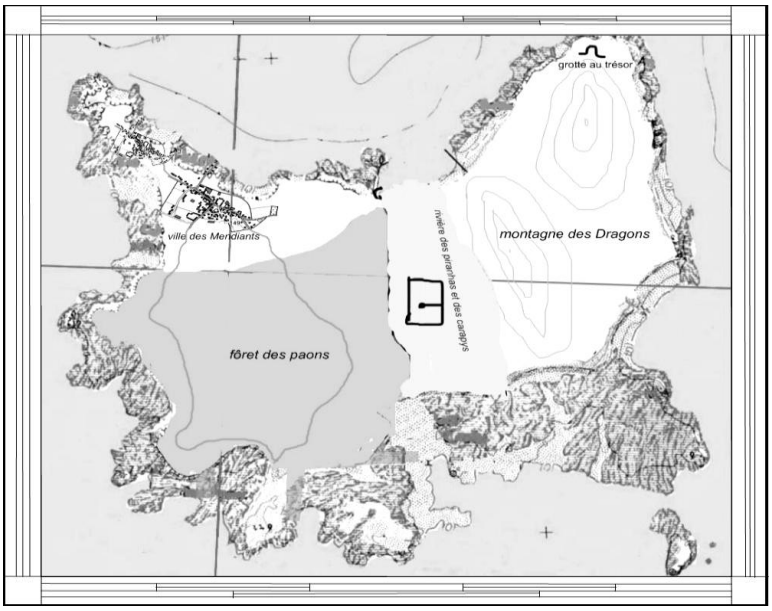


Figure 281 – L’île de Casablanca

Je m'appelle John Quarter, je suis un aventurier. Je cherche de l'or... Mais avant que je ne vous dise la suite, voici mon histoire...

C'était un matin de Noël, j'allais chercher des décorations quand soudain j'ai vu un livre dans la neige, alors je me suis approché... J'ai ouvert ce livre, je l'ai lu et il m’a dit comment trouver de l'or, alors j'ai suivi les instructions...

J'étais en route pour l'île où il y avait de l'or. L'île s'appelait l'Ile Casablanca. J'ai passé trois semaines, quatre jours et six heures sur la mer avant d’arriver. Je marchais sur l’île. Elle semblait déserte. Je marchai quelques heures dans l'inconnue, et j'entendis soudain un bruit... Je me suis approché doucement et j'ai aperçu des hommes... les Mendiens ; ils étaient vêtus de peau d'ours. C'était un clan d'hommes sauvages...

Je suis rentré dans leur village et j’ai vu une grotte, une forêt, la forêt des paons. On l'appelait ainsi parce qu'il y avait des paons et des arbres-paons. Ils étaient très colorés et ils ressemblaient à un arbre et à un paon... Je marchais longtemps et j'aperçus soudain une rivière avec une porte au fond de l'eau... Je sautais dans la rivière, essayant d'ouvrir la porte mais des piranhas et des carapis me poursuivaient. Je parvins à ouvrir la porte au fond de l'eau... Derrière cette porte, il y avait un vieux sous-marin abandonné. J'y entrai, je le démarrai mais les batteries étaient vides ! J'aperçus soudain une anguille électrique et j'eus une idée. Je pris une perche, la raccordai aux batteries, lançai la perche sur l'anguille électrique, retournai dans le sous-marin, rallumai le moteur et me voilà parti pour la montagne des dragons...

Je trouvais par terre une épée magique, je la pris et je sentis son pouvoir. Je marchai et soudain je vis une porte au fond du couloir qui s'ouvrit et je vis le dragon. Je grimpai sur une échelle qui se trouvait là, j'enfonçai l'épée et je tuai le dragon. Un peu plus loin, je vis une grotte, j'y entrai et je vis de l'or...

> Je m'emparai des coffres et je vis un hélicoptère, je mis les coffres dans l'engin et me voilà parti pour rentrer chez moi avec une belle récompense !

L'histoire écrite par Kévin et Owel raconte le voyage de John Quarter sur l'île de Casablanca pour y trouver de l'or. L'élément déclencheur est la découverte au hasard de courses pour Noël d'un livre laissé dans la neige. Pour des auteurs qui se disent eux-mêmes de piètres lecteurs et de mauvais scripteurs, la référence au roman de Henry R. Haggard, *Les Mines du roi Salomon* et à son héros, John Quartermain, semble évidente et même admise par Owel. Cependant les péripéties que va traverser John Quarter sont totalement originales.

Au moment de la phase préparatoire, quatre *lieux* semblent clairement identifiés par les auteurs : l'île Casablanca, la forêt des Paons, la rivière sauvage et la montagne des Dragons. Ces *lieux* constituent également des paysages/décors de l'action.

Chez Owel et Kévin, on voit le récit et l'espace se construire au fur et à mesure des différentes phases d'écriture. Dans le premier récit apparaît l'élément déclencheur qui va lancer John Quarter à la découverte de l'île de Casablanca :

> J'ai passé trois semaines, quatre jours et six heures sur la mer. Je suis arrivé sur l'île... L'île semblait déserte.

Le personnage entre alors en contact avec les habitants de l'île : les Mendians, des sauvages. À partir de cette rencontre, trois lieux s'emboîtent :

> Je suis rentré dans leur village. Et j'ai vu une grotte. J'ai vu une forêt au fond de la grotte. C'était la forêt des Paons […]. Je marchais cinq minutes et j'aperçus soudain une rivière avec une porte au fond de l'eau.

La forêt et la rivière se trouvent enchâssées dans un *lieu* qui apparaît ici : la grotte. Comme dans le récit d'Angèle et Lisa, c'est dans la grotte que se trouve le mystère, le merveilleux véhiculé par le cours d'eau. De l'ombre jaillit la lumière car chez Angèle et Lisa c'est en plongeant la main dans la rivière que l'on trouve l'objet de la quête. Pour Owel et Kévin, à ce stade de l'écriture, le récit s'arrête, mais on sait qu'au fond de la rivière se cache quelque chose puisqu'on peut y apercevoir une porte. Ce qui est intéressant dans cette double utilisation de l'image de la grotte c'est sa symbolique. Si l'on relit Gilbert Durand on s'aperçoit que « la grotte est considérée par le folklore comme matrice universelle et s'apparente aux grands symboles de la

maturation et de l'intimité tels que l'œuf, la chrysalide et la tombe[758]. » C'est un monde obscur et humide, un monde intra-utérin dans lesquels les héros en bravant leur peur, le plus souvent, peuvent se régénérer. Mais comment des enfants de 10-11 ans peuvent-ils manipuler de telles figures symboliques ? Est-ce le fruit du hasard ? Bien entendu que non. Nous avons là la manifestation concrète de ces *encyclopédies* intertextuelles dont parle Umberto Eco[759] et que les enfants-lecteurs se construisent au fur et à mesure de leurs lectures, leur écoute et de toute autre expérience vécue.

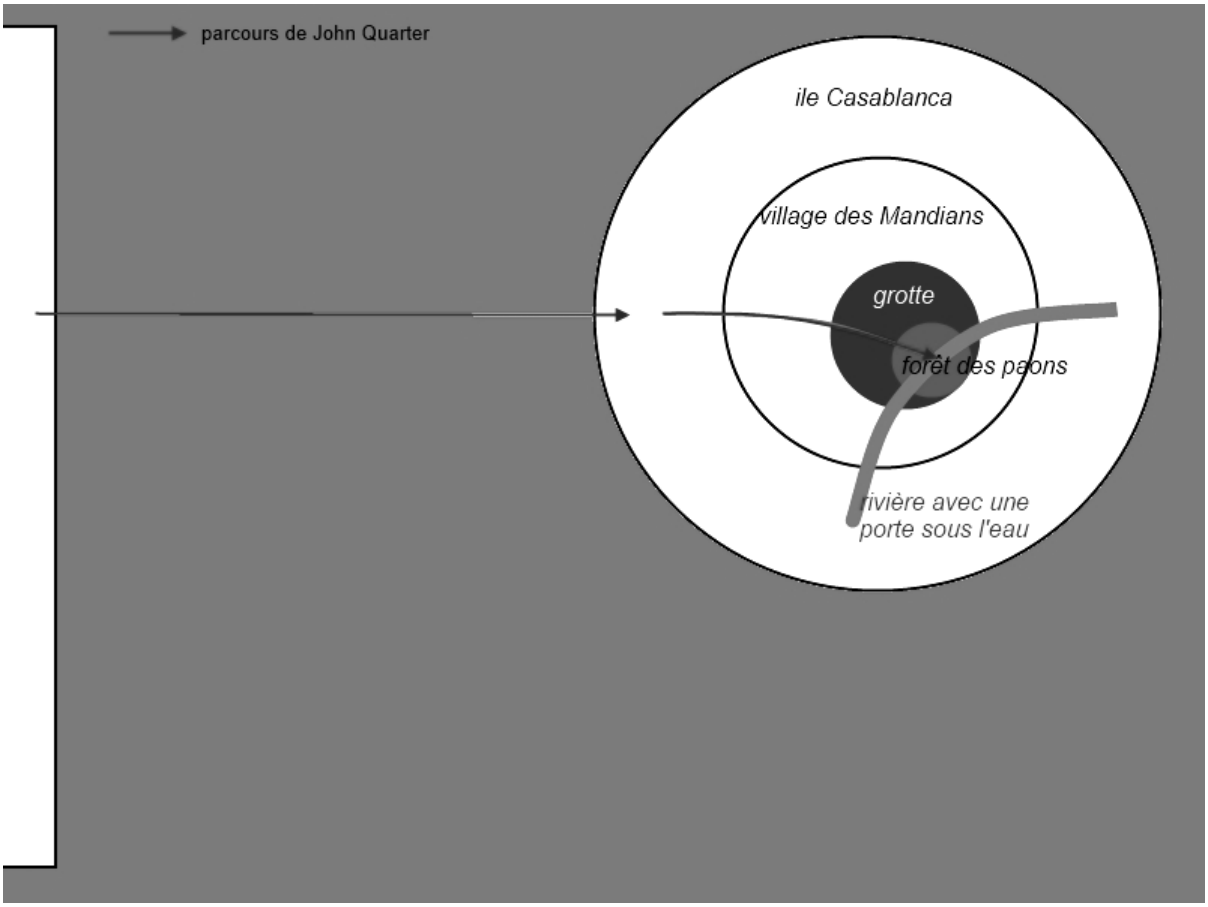


Figure 282 - Schéma du parcours narratif de l'Île de Casablanca – 1ère phase d'écriture

À la première réécriture, la narration modifie quelque peu le récit initial qui trouve une suite à l'épisode de la porte au fond de la rivière. En effet, à l'emboîtement des *lieux* sur l'île de Casablanca est préférée une juxtaposition :

> Je suis rentré dans leur village et j'ai vu une grotte, une forêt, la forêt des Paons.

[758] G. DURAND, *op. cit.*, p. 276.
[759] U. ECO, *op. cit.*, p. 95 et sq.

La grotte devient un élément de décor passif, le village et la forêt constituent des *lieux* de passage successifs. C'est toujours dans la forêt que John Quarter va trouver la « rivière avec une porte au fond de l'eau ». Cette porte, gardée par des *carapys*, poissons anthropophages, donne accès à un sous-marin qui permet au héros de rejoindre la montagne des Dragons, lieu qui n'avait pas été localisé lors de la première phase d'écriture.

Le dernier paragraphe de cette deuxième phase d'écriture donne très peu d'indications sur la montagne des Dragons. Le lecteur comprend évasivement que le héros pénètre dans un couloir, probablement creusé dans la montagne, c'est-à-dire une sorte de tunnel ou de grotte comportant à son extrémité une nouvelle porte close.

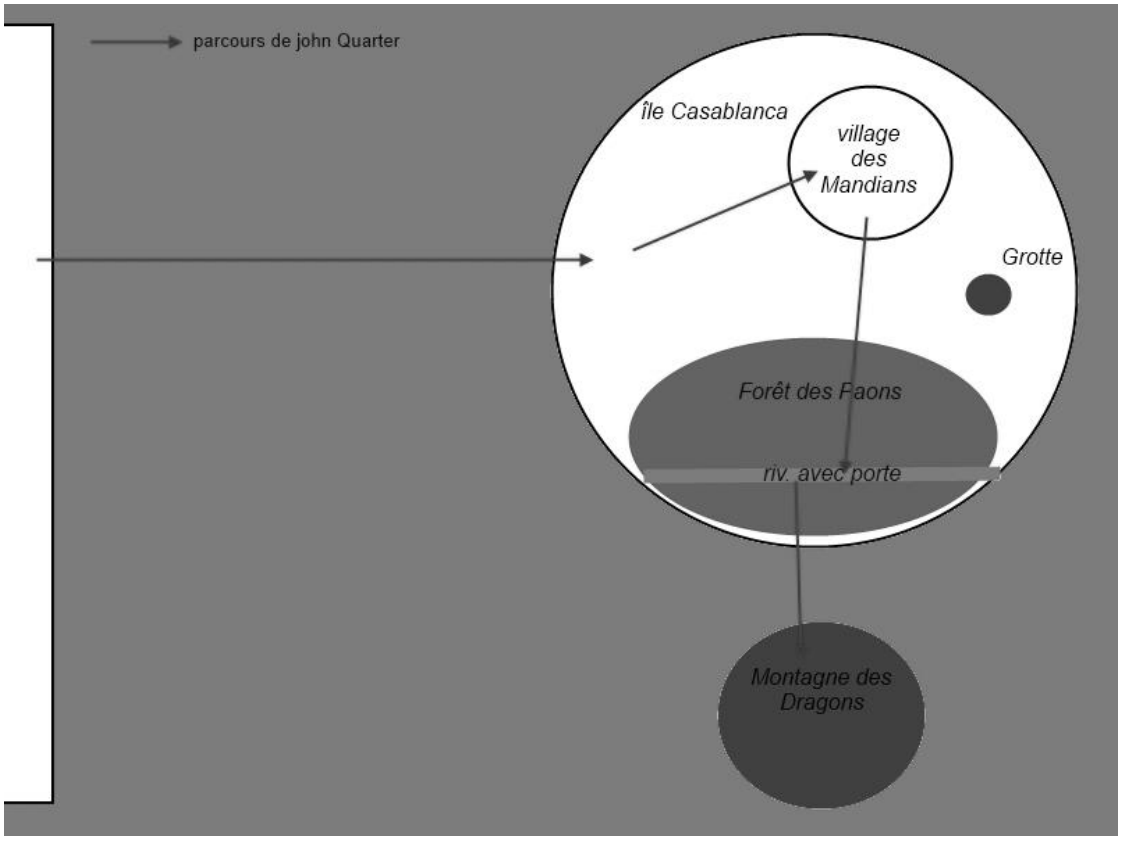


Figure 283 - Schéma du parcours narratif de l'Île de Casablanca – 2ème phase d'écriture

Les deux dernières phases d'écriture, typographiées, développent certaines péripéties et terminent le récit. Le parcours qui jusque-là était une translation de John Quarter depuis son espace d'origine vers l'île de Casablanca se transforme en boucle narrative. Derrière la porte de la deuxième grotte, le héros découvre un dragon qu'il terrasse. Le lecteur comprend, dans cette dernière phase, que le couloir traversé sous la

montagne est un tunnel car les auteurs nous parlent d'une « grotte » un peu plus loin dans laquelle se trouve le trésor. Le dénouement est alors expéditif :

> Je m'emparai des coffres et je vis un hélicoptère, je mis les coffres dans l'engin et me voilà parti pour rentrer chez moi avec une belle récompense !

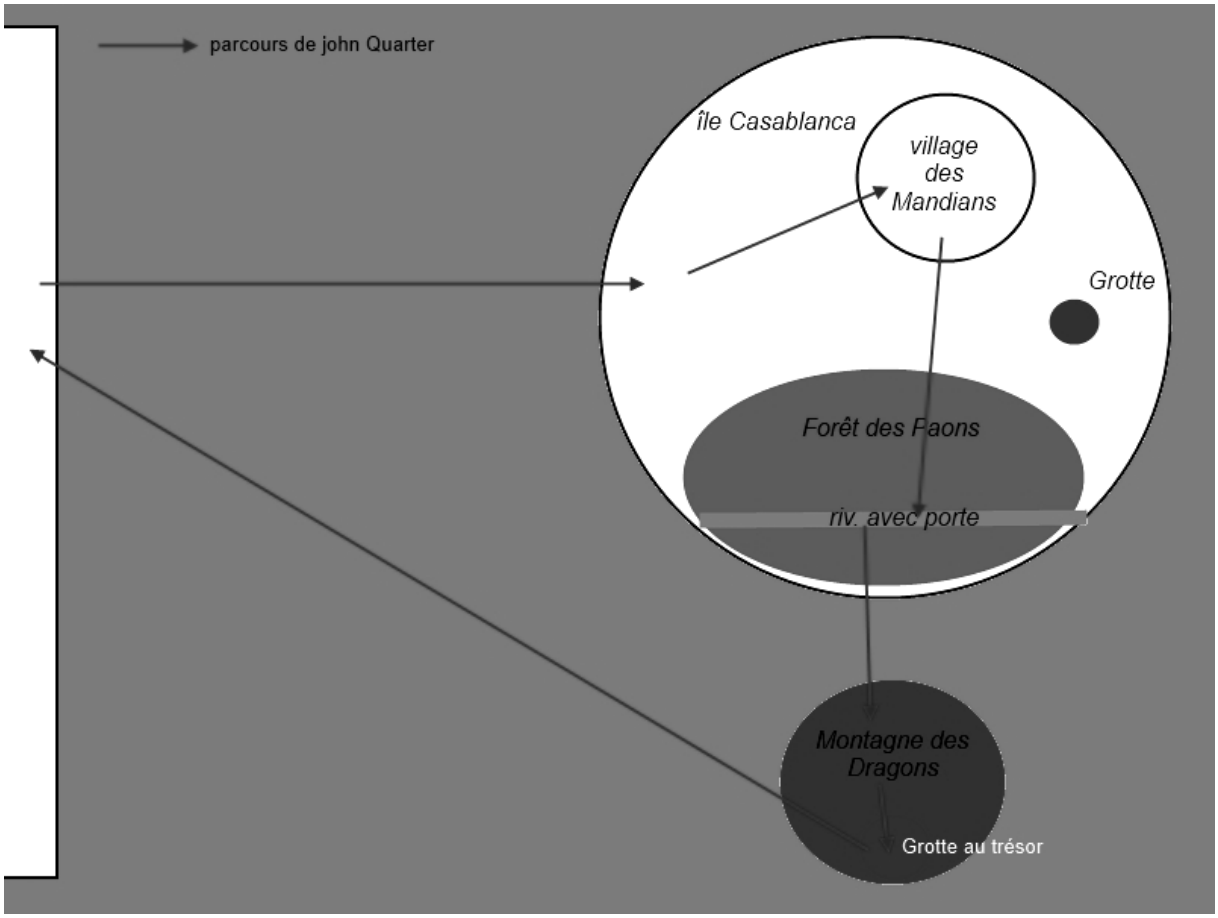


Figure 284 - Schéma du parcours narratif de l'Île de Casablanca – dernière phase d'écriture

La carte réalisée par les élèves à l'issue de la rédaction prend la forme d'une île coupée en deux par la « rivière avec une porte au fond de l'eau », baptisée pour la circonstance « rivière des piranhas et des *carapys* ». La première grotte figure mais n'est pas nommée au contraire de la seconde qui prend le nom de « grotte au trésor ». Fait notoire : le tunnel sous la montagne des Dragons n'est pas identifié sur la carte.

4.3.2. Le lecteur démiurge

Bilan fait avec l'enseignante, l'expérience s'avère très riche pour les élèves. Cet important travail d'écriture n'a pas semblé trop long pour eux et ils ont souvent demandé du temps supplémentaire pour terminer leurs histoires. Les productions

écrites sont relativement denses avec en moyenne 497 mots par histoire et un écart type assez faible (129). Les évaluations nationales marquant la fin du premier cycle et qui ont suivi de près cette expérience ont révélé que la classe a obtenu une moyenne de 8/10 à l'épreuve de rédaction. Ils ont tous écrit quelques lignes alors qu'il s'agit, aux dires de l'enseignante, d'un exercice souvent refusé par les élèves.

Texte	Groupe	Nb de mots
La Forêt Arc-en-Ciel	Laurie / Salomé	679
Le Pays 60 pieds sous Terre	Eloi / Alexandre	651
L'Océan des Ténèbres	Claire	616
La Cité de Noulika	Lisa /Angèle	572
La jungle de Friqua	Julie / Océane	550
Le pays Nipoka	Léna / Valentine	550
Le Pays de Belba	Roxane / Sidonie	509
Le Pays aux 100 Plumes	Antoine / Paul	475
Le Pays des Morts	Tim / Léo	380
L'Île de la Noix de Coco	Aymeric / Mathis	349
L'Île de Casablanca	Kevin / Owel	337
Le Pays des Marais Blancs	Iwen / Louise	299
Moyenne		*497,25*

Tableau 285 - Bilan quantitatif des productions des élèves

Bien plus que l'effet produit, l'effet processus a été payant : les élèves se sont montré particulièrement motivés pour ce genre de travail. Les réponses à une enquête effectuée en fin d'expérience indiquent que les élèves ont massivement apprécié « inventer du vocabulaire » et « créer une autre civilisation ». « Créer un autre espace » arrive à la troisième place de ce Top 7. Interrogés sur le processus spatiogénique, onze élèves sur vingt-trois ont affirmé que la carte de leur histoire s'était créée en écrivant. Dix-huit élèves n'ont pas trouvé difficile d'imaginer cette carte car soit ils avaient beaucoup d'imagination, soit les lieux étaient très précis.

	Rang pour les garçons	Rang pour les filles	Rang pour l'ensemble de la classe
Inventer du vocabulaire	1	1	**1**
Créer une autre civilisation	2	3	**2**
Créer un autre espace	5	2	**3**
Utiliser l'informatique	3	5	**4**
Écrire une histoire	6	6	**5**
Dessiner une carte	4	4	**6**
Dessiner des personnages, des décors	6	7	**7**

Tableau 286 - Classement de ce que les élèves ont le plus apprécié dans l'expérience d'écriture

En me référant aux deux exemples que j'ai pu développer plus haut, je peux confirmer la perception qu'ont eue la plupart des élèves. L'espace imaginé dans les histoires s'est créé au fur et à mesure de l'écriture, soit d'un seul jet, soit par petites

touches et retouches successives. Le préalable à cette création d'espace est la mise au point de quelques *lieux* auxquels le récit donnera sens et qui auront une influence directe sur le parcours diégétique des personnages. Ainsi est-il possible de distinguer les *lieux* et *l'espace* comme nous l'avons toujours fait pendant l'analyse. À l'instar de Michel de Certeau nous pouvons déclarer que pour les élèves de la classe de CM1/CM2 de Rouziers-de-Touraine, « un lieu est une configuration instantanée de positions. Il implique une indication de stabilité[760] ». J'ai eu à quelques reprises à opposer *lieux* et *éléments de décor*. Les *lieux* semblent être *lieux* par le simple fait qu'ils prennent un sens pour la société qui les côtoie, les traverse, les occupe. « Intrinsèquement sociétaux[761] », pour Michel Lussault, les *lieux* constituent de petites « unités spatiales complexes[762] » identifiables et souvent identificatoires. Les *lieux* sont chargés « de valeurs communes dans lesquelles peuvent potentiellement se reconnaître les individus[763] ».

Dès lors que ces *lieux* sont insérés dans le récit, ils prennent vie et un *espace* se forme. « L'espace est un lieu pratiqué[764] », « animé par l'ensemble des mouvements qui s'y déploient ». Angèle, Owel, Lisa et Kevin attestent bien que la carte qu'ils ont dessinée, que l'espace qu'ils ont créé, s'est construit au moment de l'écriture, par et dans le récit autour des *lieux* qu'ils avaient préalablement imaginés. Certains *lieux* sont venus s'ajouter à *l'espace* en formation en fonction des demandes du récit. Le récit remplit une fonction de fondation pour de Certeau. Par les déplacements des personnages qui, acteurs de l'histoire, deviennent des *actants* de l'espace créé, des territoires bornés et habités se forment. « Les limites sont tracées par les points de rencontre entre les appropriations progressives et les déplacements successifs des actants[765] ». La rivière, la montagne, l'océan, l'enceinte du village font à la fois office de frontière perméable et de médiateur pour passer d'un lieu à un autre.

Le processus *spatiogénique* est bien présent comme il l'est pour tout auteur/illustrateur d'albums pour enfants. *L'Atlas des géographes d'Orbae* de François

[760] M.de CERTEAU, *op. cit.*, p.173.
[761] M.LUSSAULT, *L'Homme spatial*, p. 105.
[762] H.LEFEBVRE. *La production de l'espace*, Paris : Anthropos, 1974.
[763] M.LUSSAULT, *op. cit.*, p. 105.
[764] M.de CERTEAU, *op. cit.*, p.173.
[765] M.de CERTEAU, *op. cit.*, p.186.

Place, à travers les vingt-six histoires, crée vingt-six récits de parcours, vingt-six espaces, voire vingt-sept si l'on considère que tous ces récits sont englobés dans un espace plus vaste à en juger par la carte présente dans *Le secret d'Orbae*. Là encore, il y a eu transaction spatiale. Difficile de juger si cette **transaction** s'est opérée par accommodation ou intégration. Les élèves ont cependant été capables, par la performativité de l'activité proposée, de « faire avec de l'espace ».

> Là où les récits disparaissent (ou bien se dégradent en objets muséographiques), il y a perte d'espace : privé de narrations (comme on le constate tantôt en ville, tantôt à la campagne), le groupe ou l'individu régresse vers l'expérience, inquiétante, fataliste, d'une totalité informe, indistincte, nocturne[766].

La capacité d'imagination est alors assimilable à la capacité de créer de l'espace, c'est-à-dire sans fin. La *spatiogénétique* développée par les élèves dans les expérimentations précédentes a selon moi tout à voir avec ce qui se produit face aux images virtuelles, objets d'étude de Bernadette Laurencin et Jean-François Coulais[767]. Si je reprends la définition que ce dernier donne d'une image virtuelle, force est de constater qu'elle est applicable à l'album. Pour Coulais, « l'image virtuelle est le produit d'un outil (œil, instrument de vision…) et du travail d'un esprit humain (imaginaire, expression artistique…), liés par un système technique et symbolique de représentation. Elle concrétise une intention, un objet. »[768]

À sa façon, l'album rend « concrète » une intention spatiale. En construisant du récit textuel (l'histoire) et iconique (la carte), les élèves verbalisent une certaine façon d'habiter l'espace. Le recours au récit, à la mise en image, me semble être une étape importante dans la maîtrise de la structuration dans l'espace. Située ici au cycle 3, elle vient après tous les jeux de constructions menés en classe. Elle demande à l'élève des activités intellectuelles supplémentaires qui consistent à donner du sens aux expérimentations qu'ils ont pu mener dans les classes antérieures. Car, somme toute, qu'a-t-on demandé aux élèves de CM1 et CM2 ? Ni plus, ni moins de construire un

[766] M.de CERTEAU, *op. cit.*, p.182.
[767] B. LAURENCIN, J.F. COULAIS. « Technologies de représentation du grand territoire : intégrer la ville à son territoire, associer R&D et pédagogie ». Conférence francophone de l'ESPI, 7 septembre 2009.
[768] J.F. COULAIS. « Images virtuelles et transformations du regard » dans A. Berque, A. de Biase et Ph. Bonnin. *L'habiter dans sa poétique première. Actes du colloque de Cerisy-la-Salle*. Paris : éditions Donner Lieu, 2008, p.255-256.

espace non plus avec des pièces de bois ou de plastique mais avec des mots et des images associées ! Évidemment, ce qui semble simple sur le papier l'est beaucoup moins dans la réalité puisqu'elle leur demande la mise en œuvre d'un certain nombre de compétences transversales qui conduisent à de la pratique d'expace, à de l'habiter, à la géographie.

4.4. *Madlenka* et « l'espace vécu »

L'album Madlenka donne également une image virtuelle d'un habiter le monde qui semble intéressant à faire partager avec un groupe classe. Peter Sis entreprend, par exemple, de faire entrer ses lecteurs dans un jeu de fenêtres ajourées qui permettent de faire passer le personnage d'un univers à l'autre à la manière des ouvrages en *pop-up*. Madlenka, sans quitter New-York, voyage et traverse différents espaces culturels. Ce jeu de fenêtres reprend le jeu de formes que j'ai signalé antérieurement. On observe que la fenêtre carrée est remplacée à mi-parcours, c'est-à-dire à partir de la vitrine d'Edouardo (p.29) qui se trouve à l'opposé de la maison de Madlenka, par une fenêtre circulaire. Le cercle est globalisant, et à ce stade de son « voyage », la petite Américaine a parcouru tous les continents : l'Europe, l'Amérique du Sud, l'Asie. C'est à l'intérieur de la cour que le « voyage » se conclut véritablement par la rencontre avec sa copine d'école, Cléopâtre, la petite Africaine.

4.4.1. Faire un tour de l'ouvrage

Il faut voir là encore, un parcours récurrent dans l'œuvre de Peter Sis qui consiste à alterner les phases intérieure/extérieure. Madlenka sort pour découvrir le monde. Elle le découvre aux contacts de la population cosmopolite de son bloc. C'est ensuite à l'intérieur de la cour du bloc, avec son amie Cléopâtre, qu'elle construit ses représentations. Ce processus est d'ailleurs repris et amplifié dans le *Chien de Madlenka*. Dans cet ouvrage, Madlenka, après avoir écouté les habitants de son bloc lui parler des chiens qu'ils avaient eus plus jeunes, retrouve Cléopâtre dans la cour de l'immeuble, et toutes deux se mettent à imaginer l'animal qu'elles aimeraient avoir.

Pour que les représentations du monde se construisent, Madlenka a besoin que les habitants de son bloc lui évoquent leur pays d'origine. J'ai tenté de retrouver les

citations faites par Peter Sis dans les différents topogrammes contenus dans *Madlenka* (*cf.* Annexe VI).

Dans la version américaine, la double-planche de la couverture est un topogramme du monde vu par la fillette, une synthèse en quelque sorte de son périple. Ce monde est un vaste continent entouré par les eaux et composé de montagnes, de plaines et de forêts. On y retrouve des éléments épars glanés dans les topogrammes de l'album. Madlenka et son parapluie jaune volent au-dessus de cet espace en écartant les bras. Nous retrouvons ici une manifestation de l'appropriation d'un espace dominé par un personnage, image que nous avons déjà pu rencontrer sur la couverture de *Ma Vallée* de Claude Ponti.

Figure 287 - Topogramme de la couverture de Madlenka

1. Le Nautilus
2. Les pyramides d'Égypte
3. Une gondole vénitienne
4. La Grande Muraille de Chine
5. Le château de Prague (allusion au pays natal de l'auteur)
6. Le Vésuve
7. La tour Eiffel
8. La selva
9. Un gratte-ciel de Manhattan
10. Un éléphant
11. La tour de Pise

Dans un ouvrage pédagogique et ludique destiné à accompagner son livre, Peter Sis évoque le quartier où est censée vivre Madlenka :

> Le bloc de Madlenka est un véritable endroit dans Soho à New York. Et dans ses restaurants, ses magasins, sa librairie et sa cour intérieure, il contient le monde. Tous ces endroits représentent les différentes cultures, races, coutumes et langues, le transformant en village global dans son sens le plus vrai. Madlenka, qui vit là avec son frère Mateij et ses parents, explore comme par magie ce monde juste en marchant autour du bloc. À travers les échanges quotidiens et banaux autour de son bloc, elle devient une partie intégrante d'une vie intercontinentale, multiculturelle et interraciale. [769]

Cette dernière phrase renvoie bien à l'idée que l'album est un produit culturel conçu pour aider à habiter le monde avec toutes ses diversités. L'album doit ainsi permettre de fournir à l'enfant les clés pour se « jeter dans ce monde ».

4.4.2. Un tour du quartier pour se jeter dans le monde

[769] P. SIS. *Madlenka's Block*, Farar, Straus and Giroux, indédit, p. 6. : [traduction de l'auteur]

Le travail initié en Cycle 2 sur cet album (*cf.* chapitre 2.2) a eu un prolongement qui a fait sortir l'enseignant et sa classe du cadre restreint du repérage spatial. Ainsi dès la deuxième séance, l'enseignant a travaillé de manière plus spécifique les différentes représentations du bloc d'habitation. Il a alors demandé aux élèves de retrouver où habitaient deux des personnages rencontrés sur son chemin par Madlenka. Ils avaient à leur disposition trois types de représentations du bloc où vit l'héroïne : un plan carré, un plan circulaire et une vue axonométrique (*cf.* figure 288). Ce travail a été reconduit lors de la quatrième séance avec les autres personnages de l'album. C'est grâce à la prise d'indices sur les façades des bâtiments qui composent le bloc que les élèves repéraient les magasins et les associaient sur le plan à leur occupant.

Figure 288 – Vues du bloc de Madlenka (plan carré et circulaire, vue axonométrique)

La troisième séance propose à la classe de travailler sur les planches 13, 16 et 17. Il s'agit d'étudier les représentations culturelles de la France vue par Sis. Les élèves observent et font partager leurs découvertes. L'aménagement de la double-page 16-17 conduit les élèves à réfléchir sur la réalité de cet espace dans lequel tout semble voler dans l'arrière-boutique de Monsieur Gaston. Les élèves doivent ensuite dessiner et exprimer par écrit leur propre espace de vie.

Les productions réalisées par les élèves sont intéressantes et donnent souvent à voir des moments d'espace-vie très topogrammiques. Un élève a, par exemple, représenté son pays d'origine : l'Espagne. La chaîne pyrénéenne se dresse en décor de fond. Sur la planche exécutée par l'enfant, on trouve pêle-mêle les activités pratiquées (randonnées, baignade) mais également le moyen de locomotion (l'automobile) empruntée probablement chaque année au mois de juillet ou d'août pour aller rendre visite à la famille restée au pays. D'autres élèves ont centré leurs dessins sur une activité en particulier : l'équitation, le foot-ball. Ce travail a pu révéler une réelle disparité quant au vécu des enfants dans leur relation à l'espace. Certains élèves ont visiblement encore peu eu l'occasion de découvrir des espaces extérieurs à leur milieu quotidien, d'autres sont encore centrés sur leur espace personnel ou social restreint (essentiellement familial).

Ces trois dernières séances proposées par l'enseignant-stagiaire sont consacrées aux échelles plus grandes. La cinquième a pour objectif de retrouver dans quelle ville habite Madlenka. Le travail se fait grâce à la carte placée en fin d'ouvrage. La notion de « continent » est alors abordée. Les élèves doivent retrouver l'origine des personnages en se reportant aux indices culturels contenus dans les planches topogrammiques. Les continents et les pays évoqués dans l'album sont alors notés par les élèves puis coloriés sur une carte simplifiée. L'enseignant fait alors remarquer aux élèves qu'un continent n'est pas représenté dans l'histoire de Peter Sis, il s'agit de l'Océanie.

Les deux dernières séances vont donner l'occasion aux élèves de travailler sur l'Océanie, et d'en produire une représentation topogrammique. L'enseignant recueille en premier lieu les représentations initiales que les élèves ont de l'Océanie. Puis l'objectif des deux séances est annoncé : il s'agira de créer un personnage habitant le bloc de Madlenka et qui sera originaire d'Océanie. Il faudra lui donner un pays d'origine, une maison, une identité. Il devra être situé sur le bloc pour compléter la liste des personnages rencontrés par Madlenka. Les élèves travaillent alors par groupes et ont à leur disposition un dossier documentaire sur l'Océanie préparé par l'enseignant et la possibilité de rechercher des informations autres à la bibliothèque de l'école.

L'enseignant a demandé à deux reprises aux élèves ce qu'évoquait pour eux l'Océanie : une fois en début de séquence, une autre en toute fin. Les représentations initiales des élèves, sollicitées de manière collective sous la forme d'un *brainstorming*, se traduisent par les mots : kangourou, désert, cactus, serpent, océan, forêt tropicale, nature, koala, dromadaire, chameau. La figure 336 présente les résultats de ce rapide sondage sous la forme d'une carte heuristique qui met en évidence la présence de seulement quatre thématiques majeures pour définir ce que les élèves entendent par « Océanie ». Cette première phase de recueil de stéréotypes semble nécessaire à la structuration de l'enfant pour appréhender un espace peu ou mal connu.

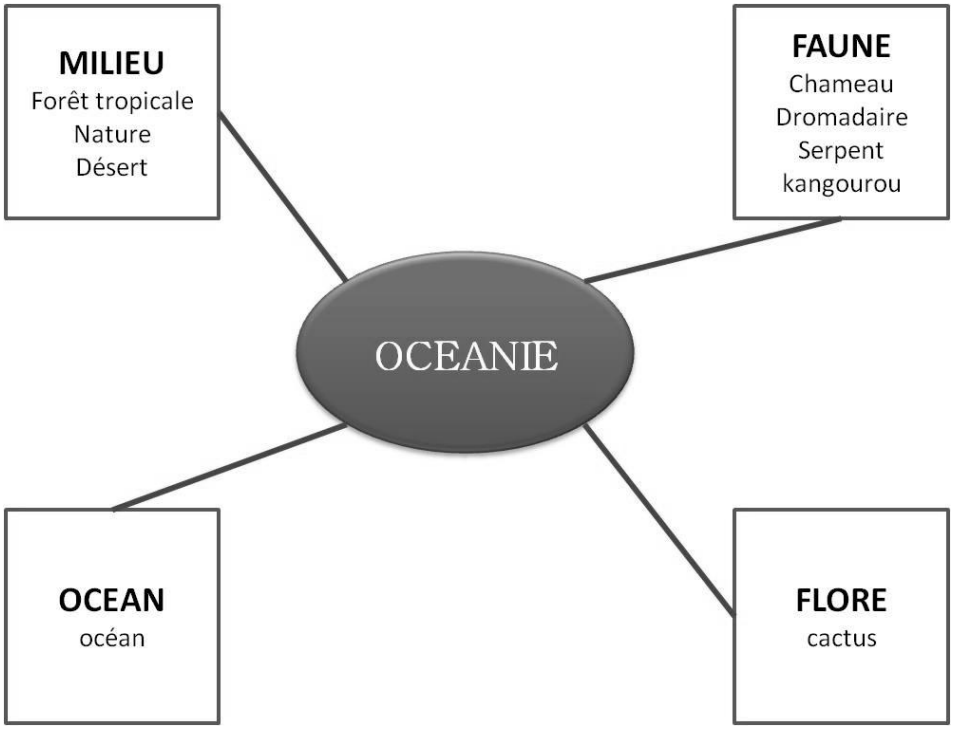


Figure 289 – carte heuristique des représentations initiales des élèves sur l'Océanie.

Lors d'une seconde phase, l'enseignant propose aux élèves de découvrir le continent océanien à partir de livres documentaires et d'atlas. Les élèves construisent à partir de cela un topogramme de ce continent dont ils font l'espace d'origine d'un nouveau personnage du quartier de Madlenka. Si l'on se penche sur quelques productions de groupes d'élèves, on est frappé par les processus d'appropriation utilisés pour évoquer un territoire qu'ils ne connaissaient pas. Les planches comportent systématique une carte du pays dont est censé être issu le personnage rencontré par Madlenka. Cette carte est l'occasion d'ancrer le nouveau personnage dans une réalité puisque le texte reprend systématiquement le nom du pays. Comment se définissent alors les personnages créés par les enfants ? Soit par ce qu'ils possèdent, soit par ce qu'ils font et surtout d'où ils viennent. L'importance donnée à leur origine est affirmée par la place prépondérante des illustrations qui représentent le lieu d'origine (carte, photographies).

Figure 290 - Production 4 : Madame Austra Orélia (Océanie)

Après ce travail de production esthétique et de construction de représentation, les élèves ont été interrogés individuellement et à l'écrit :

> **Jordane** : « L'Océanie pour moi c'est un désert et il y a plein de plages, de forêts, des îles. L'Australie est un pays. Il y a des kiwis. Il y a des dauphins dans la plage. Il y a des grands hôtels. »
> **Capucine** : « L'Océanie est un des endroits où il y a des kiwis. Et il fait très très chaud. En Océanie, les gens parlent tous des langues. »
> **Aliénor** : « L'Australie est un pays. Il y a des kiwis. Il y a des crocodiles. Il y a plein d'îles. Il y a du sable. Il y a des fruits. »
> **Aristide** : « L'Océanie, c'est des kangourous, la barrière de corail, le désert, le kiwi, la mer, Sydney. »
> **Douglas** : « C'est quoi l'Océanie ? île, mer, mouton, kiwi, rugby, Nouvelle Zélande, Wellington, kangourou, petite maison, feu de bois, à quatre dans la même chambre. »
> **Célia** : « L'Océanie est un ensemble de pays et d'îles. Il y a un grand nombre de villes. L'Océanie est dans l'Océan indien. Il y a des volcans dans l'Océan Indien. Il y a des requins et autres poissons. Un grand nombre de gens parlent anglais. »

Les représentations recueillies couvrent globalement un spectre plus large, allant de l'énumération d'éléments naturels, aux animaux ou encore de l'évocation de villes (Sydney, Wellington), au réinvestissement de notions conceptualisées (continent, pays). La seconde carte heuristique obtenue (figure 338) montre que le

nombre des champs servant à cerner « Océanie » a augmenté. Il s'agit essentiellement de champs culturels qui viennent compléter des champs géographiques et biologiques, le plus souvent corrigés depuis la première enquête (chameau, dromadaire ont disparu du champ « faune »).

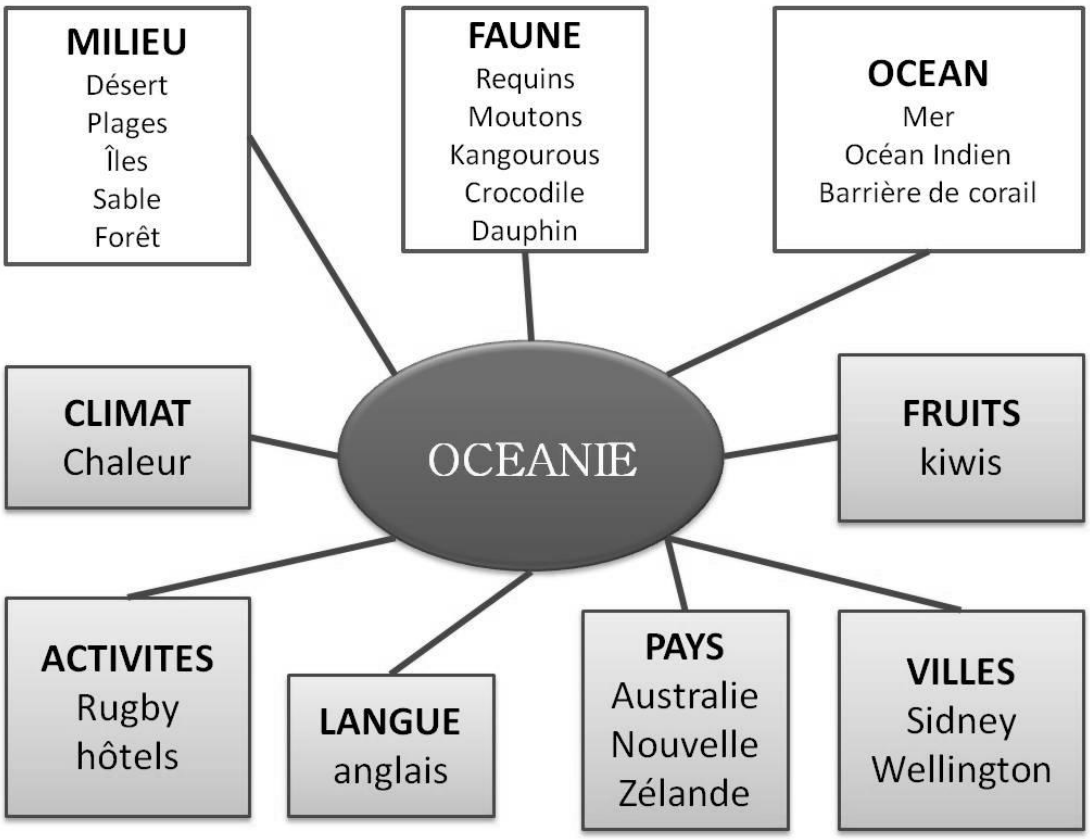


Figure 291 – Carte heuristique des représentations finales

L'enseignant stagiaire, en dressant le bilan de l'expérience, met l'accent sur la constante motivation des élèves. Les pérégrinations de Madlenka autour de son bloc ainsi que l'invention d'un personnage venu d'Océanie ont su captiver l'attention des élèves, et ce, malgré la longueur de la séquence. Le support même de l'album a été une source d'échanges entre les élèves au sein des groupes de production comme au sein de la classe toute entière. Ces échanges langagiers autour de l'album sont importants et peuvent être structurants pour la pensée et la construction de représentations, voire la conceptualisation. L'enseignant reconnaît que le support esthétique que constitue l'album en lui-même a été source de stimulation : il a permis de problématiser la question du repérage dans l'espace et a suscité la recherche d'informations.

Après s'être livré à une analyse succincte du travail de ses élèves, l'enseignant se pose la question de sa propre réception et finit par se demander ce qui l'a poussé lui-même à entreprendre des études de géographie :

> Enfin d'un point de vue personnel, je me suis souvent demandé pourquoi la géographie m'avait attiré ? Une des réponses peut se situer dans la lecture de nombreux ouvrages racontant des histoires se déroulant « ailleurs ». Cela incite à chercher où se trouve ces lieux aux histoires fascinantes. Si bien qu'en regardant un Atlas, on finit par imaginer, au-delà des strictes lignes, toute la richesse culturelle cachée derrière un nom évocateur.[770]

Pour lui comme pour ses élèves, la lecture a été performative et la dernière phase de l'expérimentation montre clairement que les élèves ont adopté le système de pensée de l'auteur. On pourrait dire qu'une sorte de transaction par assimilation s'opère à travers la réalisation de l'affiche sur l'Océanie.

Globalement, ce travail conduit à partir et autour de l'album *Madlenka* est riche d'enseignements même s'il ne demeure qu'une expérience isolée. D'une part, les élèves ont été appelés à se structurer dans un espace qui leur était inconnu. Ils ont appris à mesurer les limites du quartier de Madlenka, à le circonscrire et à identifier la micro-société qui le compose, à jalonner cet espace de repères spatio et socio-culturels. D'autre part, ils ont été amenés à dépasser ces limites pour se « projeter dans le monde ». Le recours à ce concept heideggerien (*Geworfenheit*) prend ici tout son sens. Peter Sis propose une spatialité embarquée dans laquelle il fait alterner territorialisation et déterritorialisation. Cette prise et déprise spatiale s'impose comme une leçon de vie. Le monde dans lequel Madlenka et le lecteur sont jetés est à la fois fait d'espaces et de sociétés.

[770] B.GALBRUN, *op. cit.*, p. 29.

5. Anamnèse et capital culturel spatial

Dans ce dernier chapitre, j'aimerais revenir et mettre encore l'accent sur deux concepts intimement liés à celui de *transaction spatiale* : l'anamnèse et le capital culturel spatial. Je pense qu'il existe quelque part chez l'enfant une puissance capitalisatrice spatiale qui le conduit à emmagasiner, peut-être davantage que l'adulte, toutes formes d'expériences, qu'elles soient visuelles, psychologiques, émotionnelles, esthétiques, physiques, intellectuelles ou sensorielles. Cette capitalisation du « faire avec de l'espace » est le plus souvent inconsciente. Elle débute dès la naissance et grandit avec l'apprentissage de la marche. Elle est multi-sensorielle et suit les acquisitions progressives de l'enfant. La lecture des albums, accompagnée ou non, est une expérience multi-sensorielle capitalisatrice car performative. Elle est plus ou moins appuyée selon la *transaction spatiale* suggérée. Je serais d'ailleurs tenté de penser que plus on demande à l'enfant d'entrer dans la communication, dans le don-contre don, plus la capitalisation spatiale est forte et peut-être consciente.

À différents moments de son existence, cette capitalisation de pratiques spatiales est sollicitée, activée et elle affleure pour aider l'enfant à « trouver sa place ». C'est cet affleurement que je choisis de nommer *anamnèse spatiale* car il est déterminé par une situation-problème qui pousse l'enfant à puiser dans son capital pour agir. Pour donner véritablement corps à cette idée, je voudrais prendre deux exemples.

5.1. À la découverte de *Tibet* (1998) de Peter Sis

En mars 2013, j'ai eu une nouvelle fois l'occasion de conduire une expérience avec une autre classe de CM1/CM2 de l'école Jean-Maisonnave de Rouziers-de-Touraine. Il s'agissait de la faire travailler sur le carnet et le récit de voyage. La classe devait partir une semaine en classe de neige. Il nous semblait intéressant, à l'enseignante-titulaire et moi-même, de travailler sur ce qui allait être, pour la grande majorité des élèves, leur première expérience de la montagne.

J'avais donc décidé de faire découvrir à la classe l'album *Tibet. Les secrets d'une boîte rouge* de Peter Sis. Sans revenir sur la présentation détaillée de cet album,

je peux dire qu'il constitue un album à trois voix. Une première voix, celle de Peter Sis, raconte son enfance, la découverte du carnet que son père lui lègue, met en scène et en image une sorte d'amour filial. Une deuxième voix, celle du père, raconte, sous la forme de pages de carnet, son voyage au Tibet. Enfin, une troisième voix, celle d'un tiers narrateur, imagine quatre histoires extraordinaires qui ont toutes comme point de départ un fait particulier du carnet de voyage du père (l'enfant aux clochettes, le lac aux poissons à visage humain, le yéti et l'arrivée au Potala).

Chaque fait particulier est relié à un lieu spécifique dans le chemin qui mène à Lhassa. Dans l'ordre, nous trouvons la forêt de rhododendrons géants, la vallée des géants, le lac bleu et le Potala. Les trois premiers sont associés à une couleur : le rouge (la création du monde dans la cosmogonie tibétaine), le vert (la paix) et le bleu (la liberté et l'envol). Pour le Potala, toutes les couleurs sont réunies. L'arrivée dans ces lieux, ainsi que leur description, sont précédées dans l'album par un *mandala* dont le centre est occupé par un petit personnage en gloire surmontant un poisson. Si le géographe Yi-Fu Tuan pouvait parler de *topophilie*[771] en voulant évoquer cet attachement tant physique que moral au lieu, je pourrais, en ce qui concerne Peter Sis, tenter l'évocation d'une certaine *topothérapie* là où Tuan verrait également une *géopiété*[772].

Figure 292 – P. Sis, *Tibet* (1998), p.20-21.

En effet, les quatre lieux traversés par Vladimir Sis ne sont pas de simples escales mais bien plutôt des étapes durant lesquelles Vladimir Sis se guérit d'un mal-être qui l'oblige à se séparer, d'abord, de sa famille se perdant dans une forêt d'où un enfant aux clochettes le tire et lui rappelle son petit garçon laissé au pays. Le passage dans le paradis des géants lui apporte ensuite la paix intérieure après avoir été une seconde fois « sauvé ». Enfin, le lac bleu est « le miroir des oracles – [il] vous dit comment vivre »[773]. Le sujet est enfin prêt pour accéder à l'étape ultime : rencontrer le Dalaï Lama au Potala. Nous retrouvons les trois états conduisant à l'Éveil que nous

[771] Y.F. TUAN. *Topophilia. A Study of Environmental Perception, Attitudes and Values*. Columbia University Press, 1974.
[772] La « géopiété » est un mot forgé par le géographe Yi-Fu Tuan pour exprimer le caractère sacré, la religiosité d'un lieu.
[773] P. SIS, *op. cit.*,p. 35

avions évoqués précédemment (*cf*. partie III) et que l'on retrouve symbolisés dans l'architecture à trois niveaux des *stupas*.

Les planches 22-23, 32-33, 42-43 et 52-53 montrent les quatre phases du voyage de Vladimir. Dans chacune de ces planches, le parcours prend l'allure d'un véritable labyrinthe qui semble se simplifier de planche en planche et surtout au fur et à mesure de l'ascension. Aux pages 22-23, le campement est établi sur une colline au milieu d'un cercle de rhododendrons. Le chemin qui en part se perd dans un savant dédale dont on ne devine pas l'issue. Les montagnes alentour sont arrondies et font plutôt penser à un paysage de piémont. Aux pages 32-33, un labyrinthe plus simple composé de boucles accolées, dont on lit les deux issues l'une en bas à gauche et l'autre en haut à droite, est installé en altitude à en juger par les pics acérés qui l'encerclent. Le labyrinthe, représenté dans une sorte de plaine d'altitude, prend l'apparence d'une île paradisiaque, d'un Eden des cimes, où végétation luxuriante et sources multiples se marient. La dernière planche, aux pages 42-43, se situe au niveau des sommets les plus élevés que l'on distingue à l'arrière-plan. Le chemin sinueux est beaucoup plus simple et tient de moins en moins du labyrinthe. Il mène à un lac bleu.

La dernière double-page (p. 52-53) n'est plus un labyrinthe, c'est un paysage, une vue du Potala qui « illumine[774] » de sa blancheur un décor montagneux sombre. Le lecteur est au bout du voyage, le but est atteint. Le jeu des couleurs contrastées, claires et sombres, utilisées ici par Peter Sis essaie de rendre compte du choc émotionnel vécu par son père à la fin de son voyage dans les hautes montagnes du Tibet, à l'écart du « monde extérieur ».

> Mon père s'était dépêché d'aller au Potala pour dire à l'Enfant-Roi ce qu'il pensait avoir compris – à propos de la route qui arrivait au Tibet et de l'invasion du monde extérieur qui allait se déverser sur ce lieu intact au sommet du monde. Il voulait mentionner la magie qu'il avait rencontrée : l'enfant aux clochettes, les Yétis et le lac, qui seraient menacés. Mais tandis qu'il se précipitait à travers les salles du palais (et je ne l'ai su que par ses allusions), il reconnut, sous leurs couleurs et leur éclat, représenté dans les moindres détails et sous différents aspects, angles et perspectives, le reflet de son état d'esprit. Tout était là, enregistré sur ces murs, le passé et le présent. En ce court instant, je crois que mon père devint l'homme qu'il est aujourd'hui, et

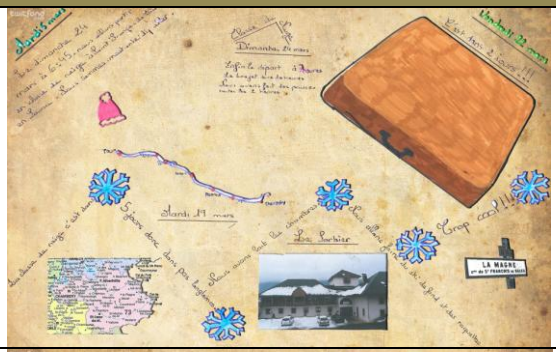
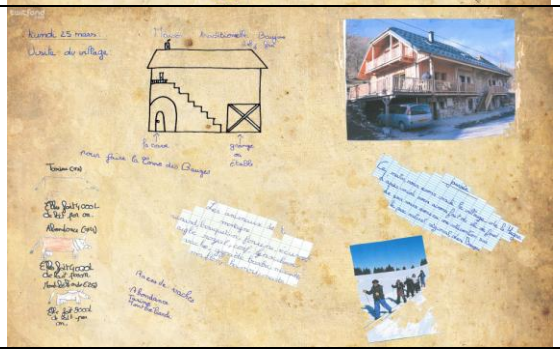
[774] Le Potala était la résidence du Dalaï-Lama, dernière réincarnation du Bouddha.

à présent je peux comprendre il n'a jamais pu clairement écrire ou raconter ce qu'il a vécu.[775]

La présentation de l'album qui fut faite aux élèves était accompagnée d'une projection d'images extraites du livre. Après la lecture, les élèves se sont précipités au tableau pour regarder de plus près les images, notamment les trois doubles pages qui représentaient des labyrinthes, et ont eu plaisir à s'y perdre pour retrouver des éléments évoqués dans l'album.

5.2. Carnets d'espace

À leur retour de classe de neige, les élèves ont été répartis en six groupes. Chacun des groupes avait en charge d'évoquer une journée de la classe de neige. À quinze jours d'écart entre la lecture de l'album devant la classe et la réalisation des « doubles planches » du séjour à la montagne, les traces de *transactions* sont manifestes. Pour la réalisation de ces planches A3, ils ont eu la possibilité d'utiliser du texte, des images découpées, dessinées, des collages divers.

		Commentaires
Groupe 1 Voyage du départ		***Trajet :*** une carte routière de la région d'arrivée est insérée. Un itinéraire est fourni entre Tours et Chambéry, ponctué de villes-étapes. ***Environnement :*** Les montagnes sont matérialisées par la mise en page d'un texte qui présente la classe de neige. ***Vie du groupe :*** Une valise pop-up contient la liste du trousseau que les élèves ont dû préparer avant de partir.
Groupe 2 Visite du village		***Trajet :*** ***Environnement :*** La visite du village est le fait dominant de cette journée. L'habitat et la faune sont représentés. ***Vie du groupe :*** Une photo et un petit texte évoque la première initiation au ski de fond.

[775] P. SIS, 1998 : 47.

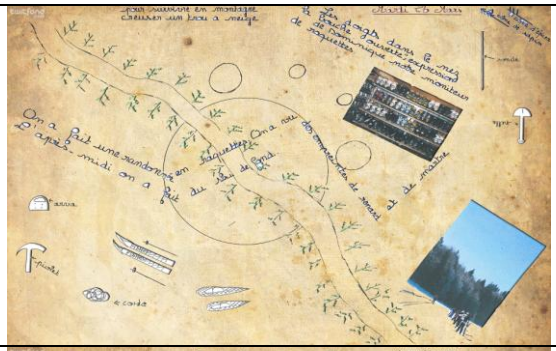
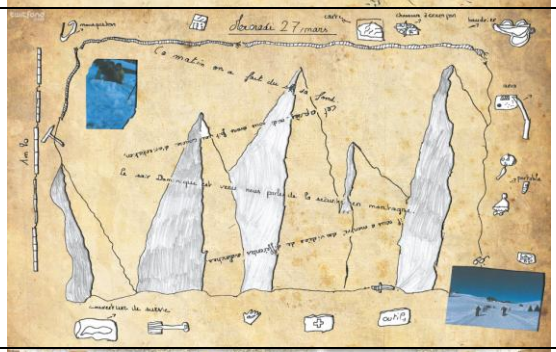
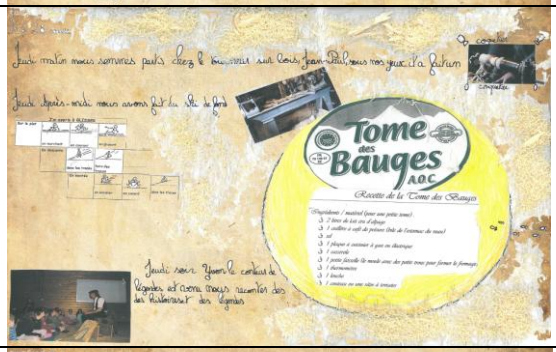
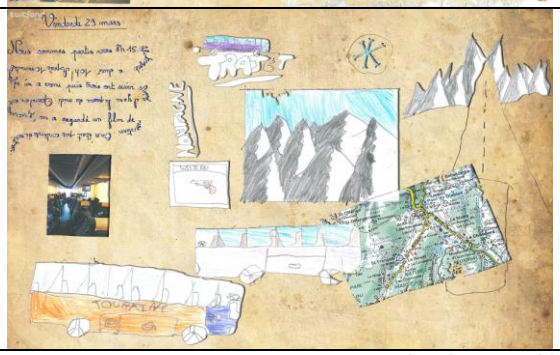
Groupe 3 Balade en raquettes		***Trajet :*** Un parcours qui évoque celui des raquettes partage la double planche en deux et structure l'ensemble. ***Environnement :*** Des traces d'animaux rencontrés pendant la balade, des équipements montrés par le moniteur sont répartis de part et d'autre du trajet. ***Vie du groupe :*** Une nouvelle photo évoque le ski de fond. Quelques textes font allusion à la bonne ambiance.
Groupe 4 Ski de fond		***Trajet :*** La mise en page linéaire du texte qui raconte le déroulement de la journée suggère la descente en ski de fond. ***Environnement :*** Les montagnes acérées servent de décor. L'ensemble est encadré par divers instruments de haute montagne (ARVA, piolet, corde...) ***Vie du groupe :*** Deux photos rappellent de bons moments (balade, igloo)
Groupe 5 Visite d'un atelier de tourneur sur bois et ski de fond		***Trajet :*** ***Environnement :*** Des collages de copeaux de bois, d'emballage de fromage suggèrent la visite d'un atelier de tourneur et dans une fromagerie. Un extrait du cahier de validation de la première étoile rappelle le ski de fond. ***Vie du groupe :*** Une photo montre les enfants lors de la veillée du conte du soir.
Groupe 6 Voyage du retour		***Trajet :*** Le voyage du retour est suggéré par une carte, la représentation de deux autocars, une route qui sort des montagnes et la mise en forme du texte en lacets. ***Environnement :*** Le centre de l'image est occupé par un dessin de montagne. ***Vie du groupe :*** Une photo montre l'ambiance dans l'autocar au retour. Un dessin évoque la projection d'un film.

Tableau 293 – Tableau des travaux réalisés par les élèves de CM1/CM2- Rouziers 2013.

Comme le montre mon analyse des six planches, les élèves ont concentré leurs efforts autour de trois points : un trajet, un environnement et la vie au sein du groupe classe. Sur les six groupes, quatre avaient en charge de retranscrire un déplacement. Chacun de ces quatre groupes a utilisé la représentation d'un trajet matérialisé par différents moyens. Les techniques utilisées par les élèves reprennent celles de Peter Sis : juxtaposition, surimposition d'éléments divers. Ces trois thèmes constituent une approche géographique puisqu'ils peuvent être rapprochés d'entrées par le lieu, la

mobilité et le social ou encore les repères, l'itinéraire et la configuration spatiale. Chaque mise en espace sur la feuille A3 est une composition géographique, un arrangement de l'espace dans lequel se meuvent des individualités formant un groupe.

La forme iconotextuelle de chaque double page est évocatrice et construit du récit. Au bout de quinze jours, les élèves ont puisé dans leur capital culturel. Ils se sont « re-souvenu » et ont produit un objet graphique, résultat de la conjugaison de différents souvenirs capitalisés : anamnèse d'un capital culturel, entre autres spatial. L'approche esthétique de l'album présenté en début de séquence a donné des idées de composition. Tout l'espace de la feuille A3 est occupé. L'équilibre des éléments qui y sont disposés est assuré.

Ce que j'appelle ici **transaction** ne pourrait être prise que comme une simple imitation stylistique et esthétique. Or il n'en est rien. Les six travaux réalisés par les élèves sont tous différents. Ils reprennent certes des éléments stylistiques qu'ils ont trouvés dans *Tibet* mais ils se les approprient pour exprimer ce qu'ils ressentent. Ils ne font pas du beau pour du beau : ils réalisent un véritable travail performatif. Je ne m'attarderai pas sur l'organisation des daoubles-pages qui, selon moi, tient effectivement de l'appréciation esthétique, mais du choix des éléments représentés et de la forme et de la taille qu'ils prennent. Le groupe 3, par exemple, a choisi de représenter la balade en raquettes. Le centre de la planche est occupé par une énorme trace d'animal qui est traversé par un chemin symbolisant la randonnée. Les raquettes ne sont pratiquement pas mentionnées ni même évoquées. Lors de cette randonnée, ce que semble avoir retenu les élèves ce sont les traces que l'accompagnateur leur a fait découvrir et… suivre. Le groupe 4 avait la mission de représenter les balades en ski de fond. La quasi intégralité de la planche montre des monts acérés entourés par une corde et lacérés par une phrase qui parle de leur activité : « Ce matin, on a fait du ski de fond. Cet après-midi, nous avons fait une course d'orientation. Le soir, Dominique est venu nous parler de la sécurité. » Le pourtour de la planche est parsemé d'instruments d'aplinisme (piolet, boussole, crampons, pelle, ARVA). Là encore, ce que les élèves nous montrent ce n'est pas l'activité ski de fond, qui n'a très certainement pas eu lieu sur des pentes vertigineuses, mais les impressions que les paysages traversés leur ont procuré.

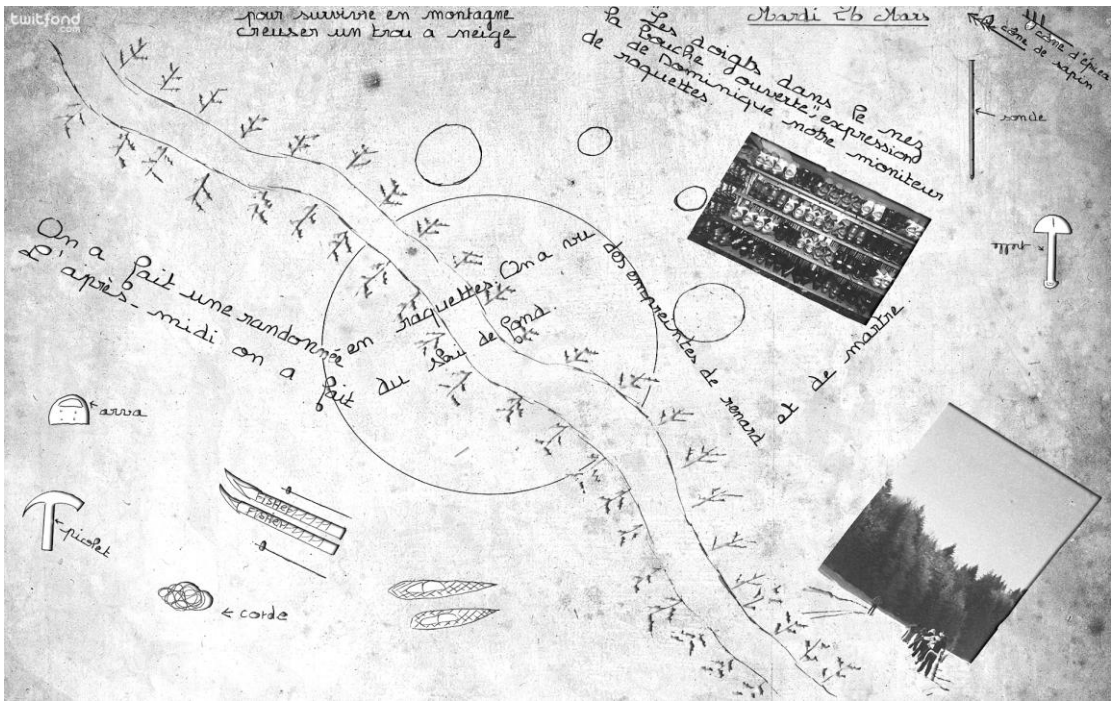


Figure 294 – Planche du groupe 3 : « Balade en raquettes » – Rouziers 2013.

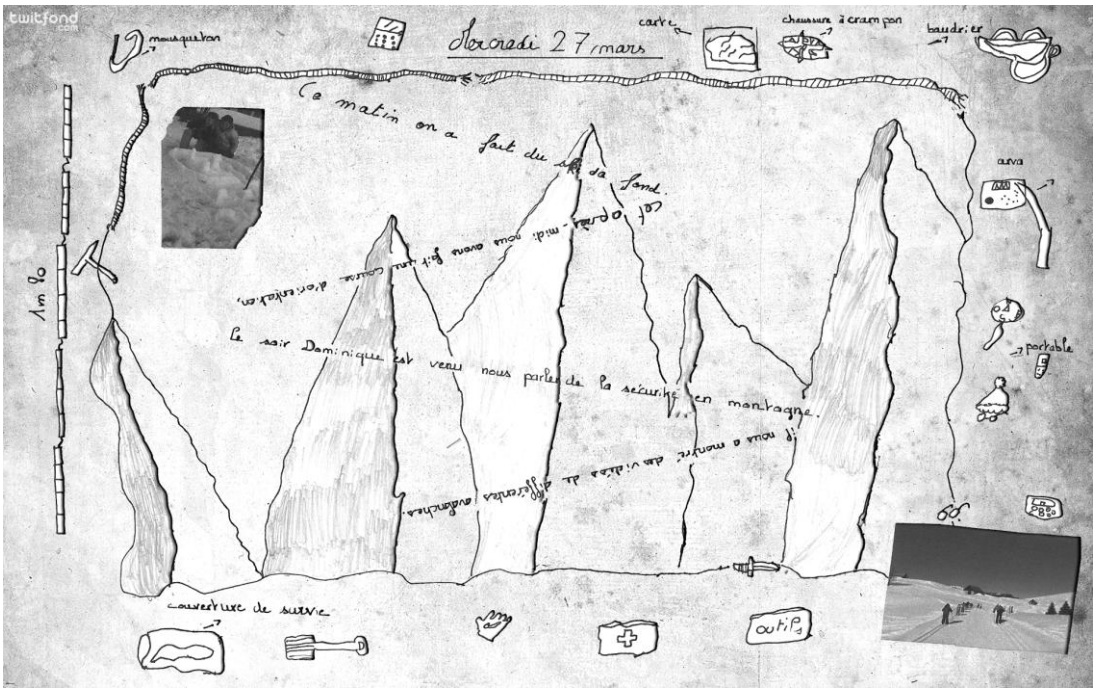


Figure 295 – Planche du groupe 4 : « Ski de fond » – Rouziers 2013.

Dans sa biographie consacrée à Elisée Reclus, Jean-Didier Vincent[776] rapporte que lorsque le jeune adolescent, future géographe, s'enfuit de Montauban avec son frère Élie pour voir pour la première fois la mer, le choc fut si fort que les mots lui manquèrent et qu'il mordit l'épaule de son frère. Donner aux élèves des moyens

[776] J.D. VINCENT. Élisée Reclus. *Géographe, anarchiste, écologiste*. Paris : Robert Laffont, 2010, 425 p.

d’exprission autres que seulment verbaux pour rendre compte de leur ressenti par rapport à une expérience spatiale est me semble-t-il fondamental dans le « faire avec de l’espace ». À côté des connaissances qui constituent trop souvent la quasi-totalité des apprentissages géographiques en cycle 3, ce travail vise à acquérir une compétence géographique double, à la fois dans la perception de l’espace et dans la capacité à le représenter dans toutes ses dimensions y compris émotionnelles.

Conclusion de la quatrième partie

Les sept expérimentations que j'ai pu décrire et analyser dans les pages qui précèdent montrent, à une petite échelle exploratoire et dans les conditions particulières de séquences d'apprentissages menées en classe, qu'il existe un processus de transaction spatiale qui permet à l'enfant de modifier sa représentation et de fait sa perception et sa pratique spatiale. Cette transaction spatiale a été rendue possible, dans les cas présentés, par la lecture accompagnée d'un album qui a révélé le transfert d'intentionnalité spatiale. Cette conclusion principale qu'il conviendrait de développer par d'autres expérimentations est visible à travers le tableau récapitulatif qui suit (*cf.* figure 296). Il met en éidence, parmi les apprentissages, ce que j'ai appelé une « initiation à la pratique d'espace ». Cette initiation fait référence à la partie discursive des exercices proposés aux élèves en leur proposant de construire des récits d'espace. Elle participe à un dégré autre de la structuration dans et de l'espace et, comme l'invite à penser Vygotsky[777], elle amène l'élève à construire sa pensée [géographique] par le langage écrit ou oral.

La lecture de l'album établit véritablement une situation de dialogue. L'enfant reçoit des informations qu'il emmagasine ou réinvestit immédiatement dans un échange performatif. Les divers travaux proposés aux élèves autour de la pratique de l'espace dans et à travers l'album conduisent à la fois, à ce que Jean-Marie de Ketele[778] nomme des effets processus (forte motivation) et des effets produits (*transaction spatiale*).

S'il était encore besoin d'insister, je reviendrais sur la première expérience esthétique de cette quatrième partie (*cf.* chapitre 2.1.). L'enseignante stagiaire relève que les élèves ont toujours manifesté beaucoup de motivation face aux multiples activités qui leur étaient proposées autour de l'album. Elle en donne une explication : « Cet album en particulier, sans texte, a permis aux élèves d'entrer activement dans le projet, de *se sentir quelque part liés à l'album* en en créant l'histoire par leurs propres

[777] L. VYGOTSKY. *Pensée et langage*. Paris : La Dispute, 1957 (rééd. 1997), p. 355.
[778] J.M. de KETELE. *Évaluer les pédagogies innovantes. Actes des journées d'étude des 26 et 27 mars 2001, Saline royale d'Arc-et-Senans*. Besançon : SCEREN, 2002 [79p.]

mots, ils ont été véritablement acteurs de leurs apprentissages[779] ». Un pacte implicite semble exister entre le lecteur et le récit : l'enseignante l'a détecté. Ce pacte est herméneutique : le lecteur interprète les différents signes laissés par l'auteure pour construire l'histoire. C'est à travers ce pacte, je pense, que s'opère la transmission de la territorialité.

Activité	Intitulé	Niveau	TRANSFERT				TRANSACTION			APPRENTISSAGES				
			Structuration dans l'espace du récit			Spatialité	Par accommodation	Par assimilation	Par intégration	Se structurer dans l'espace			Représenter un espace	S'initier à la pratique d'espace
			Repères	Itinéraire	Configuration					Micro	Méso	macro		
1	Se structurer dans l'espace avec Devine qui fait quoi ? de Gerda Müller.	MS GS	Objets	Boucle	Vues frontales	Emboîtement de coquilles	+	++		++	++	++	+	+
2	Comparer Espace proche/espace lointain	CP CE1	Boutiques	Boucle	Plan, vues axonométriques	Hyperspatialité, multiplication des échelles, territorialisation.		++	+		++	++	+	+
3	Découvrir l'espace montagnard avec Daniel et Valérie à la montagne.	CE1	Eléments du paysage	Translation	Vues frontales	Habiter la haute montagne l'été	+		++		+	++	+	
4	S'initier à la cartographie avec *L'Atlas des géographes d'Orbae* de François Place.	CE2	-	-	-	-	-	-	-	-	-	+	++	-
5	Inventer un espace à partir de *L'Atlas des géographes d'Orbae* de François Place. : « Les montagnes d'Esmeralda »	6e	Objets	Translation	Carte Vues frontales	Territorialisation	++				+	+	++	++
6	Inventer un espace à partir de *L'Atlas des géographes d'Orbae* de François Place.	CM1 CM2	Objets	Différents selon les histoires	Cartes Vues frontales	Territorialisation	++		+		+	+	++	++
7	Rendre compte d'un espace découvert à partir de Tibet. Le Secret d'une boîte rouge de Peter Sis.	CM1 CM2	Lieux	Translation	Cartes Vues frontales Topogrammes	Territorialisation Ascension spirituelle	++		++			+	++	++

Figure 296 – Tableau récapitulatif des expérimentations menées en classe

[779] S. LECLERC, *Op. cit.*, p. 32.

Le dessin de Paulin (*cf.* figure 250) est en cela révélateur. La maison, espace social élémentaire pour tous les élèves qui reprend la représentation d'un espace fermé et donc protégé, devient un long couloir débouchant sur l'extérieur chez Paulin. Sa représentation des espaces évoqués dans les premières pages de l'album me semble en accord avec ce que j'ai décrit plus haut. Le couloir en L prend son origine dans un « coin » de la maison où se trouve le lit du petit garçon. La représentation du lit dans un coin reprend ce qu'invite à imaginer l'illustration de la page de titre qui montre le garçon enfoui sous ses couvertures :

> Par bien des côtés, le coin « vécu » refuse la vie, restreint la vie, cache la vie. Le coin est alors une négation de l'Univers. Dans le coin, on ne parle pas à soi-même. Si l'on se souvient des heures du coin, on se souvient d'un silence, d'un silence des pensées[780].

Comme un appendice de l'espace personnel de la chambre, on trouve représentée la salle de bain chez Paulin. La chambre donne directement sur la cuisine. Seule une cloison sans porte y donne accès. Cette représentation reprend également ce que Gerda Müller a voulu montrer : la perméabilité de cette limite *intra-domo* matérialisée par une porte coulissante ajourée. La communication entre l'espace personnel de l'enfant et l'espace social en est facilitée, ce qui nous semble approprié à l'âge du lecteur en pleine phase de sociabilisation. La table de la cuisine est également dans un « coin » pour Paulin. Elle comporte trois assiettes comme dans l'illustration de l'album. Cet autre « coin » de la maison est occupé par une table et deux chaises. Dans la chambre, un autre « coin » était occupé par la chaise de l'enfant. Entre ces « coins », l'enfant a construit son parcours vers la sortie/entrée qui prend toute la largeur du couloir comme si la maison, en son entier, prenait une forme utérine préparant à la rencontre avec le monde extérieur, avec l'Univers. Bachelard fait d'ailleurs du « coin » le lieu où prend naissance l'habiter :

> Pour les grands rêveurs de coins, d'angles, de trous, rien n'est vide, la dialectique du plein et du vide ne correspond qu'à deux réalités géométriques. **La fonction d'habiter fait le joint entre le plein et le vide**. Un être vivant emplit un refuge vide. Et les images habitent. Tous les coins sont hantés, sinon habités[781].

[780] G.BACHELARD, *op. cit.*, p. 130.
[781] G.BACHELARD, *Op. cit.*, p. 133.

Paulin a su traduire sa représentation de la maison telle qu'elle est montrée dans le livre. Cette représentation ne correspond pas à celle qui pouvait exister à la première lecture superficielle de l'album où ses propres représentations de la maison-hutte affleuraient. Le travail de compréhension sur l'album et de structuration autour de l'album a permis une nouvelle approche de relation à l'espace. Ce qui est valable ici pour Paulin participe de ce que j'ai décidé de nommer *une transaction spatiale*. Cette dernière semble se dérouler dans l'acte de lire l'album, lieu de communication entre un auteur et son ou ses lecteurs (*cf*. figure 297).

L'auteur, qui habite un espace et qui le pratique, le perçoit. Lorsqu'il entreprend d'écrire à propos de cet espace, d'en donner une représentation, il transfère SA manière de l'habiter ou UNE manière de l'habiter (*intentionnalité spatiale*). Cette dernière, à laquelle j'ai donné dès le début de ce travail le nom de spatialité, est transmise aux jeunes lecteurs, habitant potentiel.

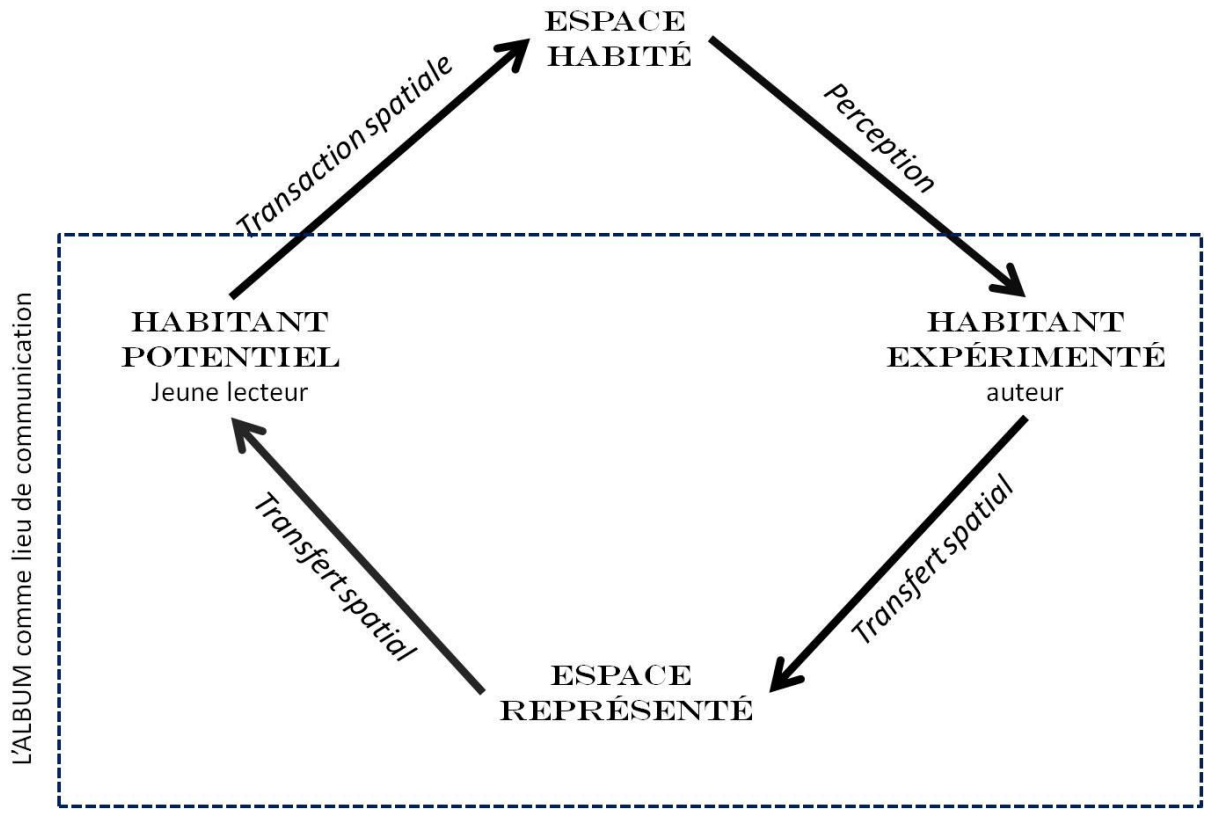


Figure 297 – Schéma de la communication à travers l'album

Lorsqu'en 1989, Bruno Latour, dans une étude portant sur la construction de la connaissance scientifique, dégage pour une même action des acteurs humains et des

acteurs non-humains qu'il propose d'appeler *actants*[782], il met en exergue l'existence d'objets matériels ou immatériels qui agissent dans une même expérience scientifique et qui doivent être pris en compte. Rapportés à la géographie, ces *actants* seraient, comme l'indique Michel Lussault, « toute entité définissable et distinguable qui est active dans un processus social, qui *opère* des actes[783] ». L'album pour enfants, objet de mes recherches, peut se constituer comme un opérateur spatial, un *actant non-humain matériel*, à classer au nombre des artefacts et autres objets techniques, à l'instar des images virtuelles et des SIG. Considérés comme une production culturelle, les albums deviennent des *actants* de la volonté même des acteurs entre les mains desquels ils passent, qu'ils soient producteurs, diffuseurs, lecteurs et accompagnateurs.

[782] B. LATOUR. *La Science en action*. (1989) Paris : Gallimard, 1995, p.202.
[783] M. LUSSAULT, *L'homme spatial*, p.149.

Conclusion

> J'aimerais qu'il existe des lieux stables, immobiles, intangibles, intouchés et presque intouchables, immuables, enracinés ; des lieux qui seraient des références, des points de départ, des sources : […]
> De tels lieux n'existent pas, et c'est parce qu'ils n'existent pas que l'espace devient question, cesse d'être évidence, cesse d'être incorporé, cesse d'être approprié. L'espace est un doute : il me faut sans cesse le marquer, le désigner ; il n'est jamais à moi, il ne m'est jamais donné, il faut que j'en fasse la conquête.
>
> Georges Perec, *Espèces d'espace*, Paris, Galilée, 1974, p.179.

La perception que Georges Perec a de l'espace pourrait passer pour visionnaire si, sept ans auparavant, dans une conférence donnée au Cercle d'Etudes Architecturales, Michel Foucault n'avait pas déclaré en 1967 que la grande hantise des temps actuels était l'espace plus que le temps lui-même. Un espace remis sans cesse en question par les sociétés et qu'il appartient à l'homme de toujours conquérir et re-conquérir.

> Nous sommes à l'époque du simultané, nous sommes à l'époque de la juxtaposition, à l'époque du proche et du lointain, du côte à côte, du dispersé. Nous sommes à un moment où le monde s'éprouve, je crois, moins comme une grande vie qui se développerait à travers le temps que comme un réseau qui relie des points et qui entrecroise son écheveau[784].

Cette même inquiétude à propos de l'espace est traduite en 1992 par l'ethnologue Marc Augé lorsqu'il fait le constat de l'hypermobilité des sociétés dans nos espaces contemporains. La surmodernité a multiplié aussi bien les « installations nécessaires à la circulation accélérée des personnes et des biens (voies rapides, échangeurs, aéroports) que les moyens de transport eux-mêmes ou les grands centres commerciaux, ou encore des camps de transit prolongé où sont parqués les réfugiés de la planète[785] ».

La dimension spatiale devient alors quotidienne et se manifeste le plus souvent comme une épreuve de tous les instants. Il faut trouver sa place dans les files d'attente des supermarchés, au bureau ou à l'usine, dans les trajets de nos vies ultramobiles. « Passer d'un espace à un autre en essayant le plus possible de ne pas se cogner[786]. » Pour éviter que cette *lutte des places* ne devienne pathogène et pour favoriser divers

[784] M.FOUCAULT. « Des espaces autres » dans *Architecture, Mouvement, Continuité*. n°5, octobre 1984, p. 46-49.
[785] M.AUGE. *op. cit.*, p. 48.
[786] G.PEREC. *Espèces d'espaces*. Galilée, 1974, p.16.

processus d'*arrangement,* Michel Lussault se propose de définir une *éthique de la spatialité*[787]. Il s'agirait d'une sorte de « code moral collectif » constitué d'un ensemble de règles et de valeurs et qui se déploierait depuis le corps jusqu'à l'ensemble des espaces de vie d'un individu. Je pense, pour ma part, que certains albums pour enfants peuvent servir à la définition d'un tel code.

Mon travail s'inscrit immanquablement dans une démarche qui témoigne d'un réel tournant spatial tel qu'il a pu être identifié par le géographe Edward Soja en 1989[788] dans un premier temps, puis défini par lui dans un second temps en 1996[789]. Ce travail n'est pas une réflexion sur l'apprentissage de la géographie mais bien plutôt sur la géographie. Il a pour vocation de montrer qu'il existe une théorie spatiale qui explique les réalités sociales par l'espace et les rapports à l'espace. La théorie spatiale est aujourd'hui une question centrale qui traverse les différentes sciences sociales. La critique littéraire à laquelle je me suis livrée dans ces pages s'est largement ouverte depuis quinze ans à ce *spatial turn*, essentiellement dans les pays anglophones et germanophones. En France, cet intérêt semble plus récent à en juger par les colloques pluri-disciplinaires portant sur le sujet et auxquels j'ai pu assister. Seulement à ce jour, la critique littéraire s'était beaucoup plus intéressée à l'espace qu'à la spatialité, aux représentations plus qu'à l'*intentionnalité spatiale* embarquée.

Si pour Jacques Lévy[790], l'espace constitue depuis peu un véhicule pertinent pour découvrir le monde, l'album pour enfants est, selon moi, son corollaire. La critique littéraire et spatiale des littératures dessinées se trouve au cœur d'un paradigme postmoderne à la croisée de différentes disciplines et de différentes démarches théoriques.

En effet, j'ai pu constater que les spatialités décrites dans les albums s'inscrivaient dans un *code collectif*, qu'il puisse être occidental (comme chez Ponti ou Sis) ou bien oriental (comme chez Iwamura). Ce *code collectif* permet aux personnages de se construire dans une pratique quotidienne de l'espace. Les schèmes

---

787 M. LUSSAULT. *De la lutte des classes à la lutte des places*. Grasset, 2009, p.220.

788 E. SOJA. *Postmodern Geographies. The Rearssertion of Space in Critical Society Theory*. London/New York : Verso, 1989.

789 E. SOJA. *Thirdspace. Journeys to Los Angeles and Other Real-and-Imagined Places*. Cambridge : Blackwell, 1996.

790 J. LEVY. *Le Tournant géographique. Penser l'espace pour penser le monde*. Paris : Belin, 1999, p.25.

de territorialisation que proposent les auteurs à travers les textes et les images sembleraient pouvoir répondre aux inquiétudes spatiales des enfants mais également, et peut-être surtout, des parents. Lorsque Claude Ponti, Peter Sis ou Gaëtan Doremus représentent des espaces et qu'ils font s'y mouvoir des personnages, ils proposent des schèmes de spatialités.

Il n'existe pas de *non-lieu* dans les albums de notre corpus, bien au contraire. Les spatialités impliquent régulièrement des modes d'appropriation de l'espace, de territorialisations spécifiques. À l'inverse d'ailleurs, il existerait plutôt des « lieux autres », des *hétérotopies*[791] selon Michel Foucault, à l'écart des autres lieux mais qui rassemblent toutes leurs qualités et qui aident le personnage à se construire ou à se re-construire. On pourrait ainsi parler de la place de l'Arbre-Maison, du jardin, de la cour intérieure d'immeuble… Mes recherches m'ont permis de montrer du même coup que les auteurs qui s'intéressent, parfois malgré eux, avouons-le, à la spatialité, définissent à leur manière un *modus habitandi*. J'ai parlé, par exemple, d'un Paradigme Médiant Occidental pour Claude Ponti et Oriental pour Kazuo Iwamura. J'ai décrit l'importance des franchissements chez Gerda Müller ou bien encore la porosité nécessaire des *coquilles* formant les espaces de notre vie chez Peter Sis. J'ai souvent concentré mes analyses sur le travail de ces auteurs mais j'oserais imaginer que tout album pour enfants parle d'espace, de rapports à l'espace et qu'ils contiennent tous, à des degrés différents, une *intentionnalité spatiale* qui donne un sens au récit.

En observateur des liens établis entre les individus et leur entourage, Marc Augé constate la multiplication des panneaux indicateurs d'un mode d'emploi, d'une interdiction ou d'une information. Ces derniers se substituent à l'expérience, par l'habitant-mobile, de l'espace lui-même :

> Les autoroutes en France ont été bien dessinées et elles révèlent des paysages, parfois presque aériens, très différents de ceux que peut apercevoir le voyageur qui emprunte les routes nationales ou départementales […] Mais ce sont des textes disséminés sur le parcours qui disent le paysage et qui en expliquent les secrètes beautés. On ne traverse plus les villes, mais les points remarquables sont signalés par des panneaux où s'inscrit un véritable commentaire. Le voyageur est en quelque sorte dispensé d'arrêt et même de regard[792].

[791] M.FOUCAULT, *Op. cit.*
[792] M.AUGE, *Op. cit*., p.122. [passage souligné par l'auteur]

Les *signalisations d'animation autoroutières* « convoquent le patrimoine, exploitent une figurativité iconique, représentent des totalités éidétiques et rendent présent un élément externe[793] ». Non seulement, elles homogénéisent et patrimonialisent l'espace par les paysages qu'elles donnent à voir aux automobilistes mais par l'utilisation systématique d'un brun sépia, elles spectacularisent et homogénisent le passé.

Nous l'avons vu, certains albums, ceux que j'ai nommés « touristiques » ou « prophylactiques » fonctionnent de cette manière. Cependant, il en existe d'autres dans lesquels jamais le lecteur ne se trouve pris au piège d'un unique discours comme ce peut être le cas d'une signalétique autoroutière. L'apport de l'iconotextualité est alors en ce point tout à fait fondamental. C'est dans cette interdépendance étroite entre les mots et les images que le lecteur construit ses propres représentations de l'histoire, qu'il s'identifie au personnage, qu'il s'approprie l'objet-livre. C'est dans cette interdépendance-là, dans le « fossé » qui s'installe entre les discours verbal, iconique et plastique, que l'enfant s'approprie les territoires de l'album, qu'il se prépare à pratiquer de l'espace. Dans *Plus tard*[794] de Gaëtan Doremus, par exemple, Gustave quitte sa maison pour se rendre à l'école. Tout l'album raconte son trajet à travers sa ville, sa rencontre avec toute une population qui s'agite dans les rues. Finalement, l'histoire traite de l'hypermobilité. Pourtant à aucun moment la ville ne semble déterritorialisée. Elle pourrait paraître illisible, apparentée à un nœud de voies inextricables, comme sur la couverture de l'album. Mais, au fur et à mesure des pages, les paysages défilent, regorgeant de détails qui invitent à une sorte de « flânerie » du lecteur. La ville prend vie et les gens qui l'habitent semblent unis par un même trottoir, une même rue, une même place. C'est le quartier vivant, ronronnant et convivial d'avant-guerre, habité par Monsieur Hulot dans *Mon Oncle*, celui que Jacques Tati oppose au quartier moderne, impersonnel et inhospitalier, reflet des villes de la Reconstruction. Les images de Dorémus montrent la ville et ses habitants. Le texte

[793] N. COUEGNAS, « Affiches et paysages sur autoroutes : une sémiotique des non-lieux » dans *Nouveaux Actes Sémiotiques* [en ligne]. Actes de colloques, 2004. Disponible sur : http://revues.unilim.fr/nas/document.php?id=1599

[794] G. DOREMUS. *Plus tard*. Rodez : Éditions du Rouergue, 2000.

retranscrit la pensée de Gustave qui réagit face à ce qu'il voit dans la rue et qui rêve à ce qu'il pourra faire, plus tard, quand il sera plus grand.

Placer ces albums au centre de stratégies d'apprentissage, comme nous l'avons vu dans ma quatrième partie, permet aux jeunes lecteurs de partager avec l'auteur des spatialités et des modes d'habiter. Si les albums du corpus peuvent aider l'élève à se structurer dans l'espace, à s'initier au langage cartographique, ils lui donnent en même temps des outils d'appropriation des espaces les plus intimes aux plus sociaux, ils participent à la construction de son *capital culturel spatial*. L'élève qui reproduit ce qu'il a dans un premier temps reçu puis interprété devient le sujet de ce que j'ai nommé la *transaction*. Le *modus habitandi* transcrit dans les albums, envisagés comme actants spatiaux, n'est aucunement fictif mais profondément ancré dans des réalités spatiales et peut devenir un *modus habitandi* du lecteur, acteur spatial.

Pour terminer, si la spatialité est, comme l'annonçait Michel Foucault en 1967, le mal du temps, quelle magnifique réponse peut offrir l'album pour enfants en s'adressant aux générations futures ! Il peut, je le crois sincèrement, s'imposer comme un support pédagogique précieux pour faire de la géographie dès lors qu'il est utilisé par les pédagogues non pas comme un prétexte mais comme une œuvre iconotextuelle entière.

D'autre part, mon travail sur l'album pour enfants m'a amené à envisager des recherches plus large, plus générales dont l'objectif serait d'élargir mes questionnements sur des supports aussi variés que la bande dessinée, la publicité, les jeux vidéos. Il me semblerait fondamental de croiser les différentes études menées sur ces iconotextes qui, selon moi, constitue un faisceau d'intentionnalités spatiales participant de la capitalisation culturelle et qui forge l'habiter de l'être humain, depuis sa naissance jusqu'à son dernier souffle. Comme l'affirme Denis Retaillé[795], « la géographie n'a pas atteint sa fin ». Il continue à se produire des lieux, comme les albums, qui combinent identité culturelle, richesse économique et puissance géopolitique, même si pour ce dernier point il resterait encore beaucoup à écrire.

[795] D. RETAILLÉ. *Les Lieux de la mondialisation*. Paris : Le Cavalier Bleu, 2012, p. 19.

Bibliographie

Corpus

ALEMAGNA Béatrice, Béatrice ALEMAGNA.*Un lion à Paris*.Paris : Autrement, 2006, 32 p.

ANNO Misumasa. *Comment la Terre est devenue ronde*. Paris : L'Ecole des loisirs, 1982, 46 p.

ANNO Misumasa. *Dix petits amis déménagent*. Paris : L'Ecole des Loisirs, 1982, 50 p.

AUPHAN Anne, MONTASSUT Guy. *Tipouf à la ferme*. Paris : Touret, 1975, 12 p.

BARROUX. *Le Paris de Léon*. Paris : Actes Sud Junior, 2011, 32 p.

BARTON Byron. *Construire une maison*. Paris : L'École des Loisirs,1983, 33 p.

BATTUT Eric. *Vers la ville…*. Paris : Didier Jeunesse, 2004, 30 p.

BAWIN Marie-Aline. *Tom à la campagne*.Mango Jeunesse, (2001) , 26 p.

BAWIN Marie-Aline. *Tom à la ville*. Paris : Mango Jeunesse, 2001, 26 p.

BEATY Andréa, David ROBERTS. *Iggy Peck l'architecte*. Paris : Sarbacane, 2012, 35 p.

BERNER Rotraut Susanne. *Le Livre de la nuit*. Paris : La Joie de Lire, 2005, 12 p.

BERNER Rotraut Susanne. *Le Livre de l'automne*. Paris : La Joie de Lire, 2005, 12 p.

BERNER Rotraut Susanne. *Le Livre de l'été*. Paris : La Joie de Lire, 2010, 12 p.

BERNER Rotraut Susanne. *Le Livre de l'hiver*. Paris : La Joie de Lire, 2005, 12 p.

BERNER Rotraut Susanne. *Le Livre du printemps*. Paris : La Joie de Lire, 2005, 12 p.

BERTRAND Frédérique, REY Frédéric. *Dans les villes*. Rodez : éditions du Rouergue, 1999, 32 p.

BIESSE Françoise, VINCENT François. *Crokinou au bord de la mer*. Paris : Fleurus, 1989, 20 p.

BIEVILLE (de) Clémence, DONOSO Maria-Gracia. *Julie à la maison*. Paris : SDP, 1989, 30 p.

BONBON Cécile, ROI Arnaud. *La Rue Lapuce*. Parios : Didier Jeunesse, 2010, 8 p.

BONE Betty. *Balade*. Paris : Le Sorbier, 2005, 25 p.

BONE Betty. *Dudu*. Paris : Thierry Magnier, 2005, 33 p.

BOURGUIGNON Laurence, GREBAN Quentin. *Olga*. Paris : Mijade, 2002, 24 p.

BRAND Maggie. *Bastien se promène à la ferme*. Paris : Lito, 1998, 10 p.

BREMELMANS Ludwig. *Le Sauvetage de Madeleine*. Paris : L'Ecole des loisirs, 1953, 54 p.

BRETT Jan, FOWLER Richard. *À la maison*. Paris : Soline, 1999, 8 p.

BRETT Jan, FOWLER Richard. *À la ville*. Paris : Soline, 1999, 8 p.

BROEKESTRA Lorette, SOUCHON Hélène. *Tibou à la ferme*. Paris : Gründ, 2002, 24 p.

BROWNE Anthony. *Ourson et la ville*. Paris : Kaléidoscope, 2004, 30 p.

BRUNHOFF (de) Jean. *Histoire de Babar le petit éléphant*. Paris : Hachette, 1931, 48 p.

BRUNHOFF (de) Jean. *Le Roi Babar*. Paris : Hachette, 1933, 52 p.

BRUNHOFF (de) Jean. *Le Voyage de Babar*. Paris : Hachette, 1932, 52 p.

BRUNHOFF (de) Laurent. *Babar aux sports d'hiver*. Paris : Hachette, 1952, 28 p.

BRUNHOFF (de) Laurent. *Babar à la mer*. Paris : Hachette, 1968, 20 p.

BRUNHOFF (de) Laurent. *Babar à la ville*. Paris : Larousse, 1990, 44 p.

BRUNHOFF (de) Laurent. *Babar à New York*. Paris : Hachette, 1965, 32 p.

BRUNHOFF (de) Laurent. *Babar fait du ski*. Paris : Hachette, 1967, 20 p.

CAPDEVILLA FONT Juan, DENOU V.. *Nico et Anna à la campagne*. Paris : Hachette, 1979, 28 p.

CARRE Claude, FORTIER Natali. *Tu rentres à la maison*. Paris : Actes Sud Junior, 2002, 61 p.

CAUMERY, PINCHON. *Bécassine à la montagne*. Paris : Gautier-Languereau, 1957, 19 p.

CELLI Rose, MÜLLER Gerda. *Boucle d'or et les Trois Ours*. Paris : Père Castor - Flammarion, 1956, 21 p.

CHAGNOUX Christine. *Petit Potam aux sports d'hiver*. Paris : Dargaud, 1972, 26 p.

CHAPOUTON Anne-Marie, MÜLLER Gerda. *Les Turlutins en promenade*. Paris : L'Ecole des Loisirs, 1987, 24 p.

CHAPOUTON Anne-Marie, MÜLLER Gerda. *Les Turlutins et la rivière*. Paris : L'Ecole des Loisirs, 1985, 27 p.

CHAPOUTON Anne-Marie, MÜLLER Gerda. *Les Turlutins vont à la mer*. Paris : L'Ecole des Loisirs, 1986, 10 p.

CHICHESTER CLARK Emma. *Melrose et Croc vont en ville*. Paris : Gallimard Jeunesse, 2007, 28 p.

CLAIR Andrée, DESPRES Bernadette. *Nicole au Quinzième étage*. Paris : La Farandole, 1969, 36 p.

CLAIR Andrée, DESPRES Bernadette. *Nicole et l'ascenseur*. Paris : La Farandole, 1971, 16 p.

COHEN Viviane. *Bécassine à la ferme*. Paris : Gautier-Languereau, 1995, 14 p.

COHEN Viviane. *Bécassine à la mer*. Paris : Gautier-Languereau, 1995, 14 p.

COLMONT Marie, EXTER Alexandra. *Panorama de la Côte*. Paris : Père Castor - Flammarion, 1938, 8 p.

COLMONT Marie, EXTER Alexandra. *Panorama de la montagne*. Paris : Père Castor - Flammarion, 1936, 8 p.

COLMONT Marie, EXTER Alexandra. *Panorama du fleuve*. Paris : Père Castor - Flammarion, 1937, 8 p.

COLMONT Marie, ROJANKOVSKY Feodor. *Quand Cigalou s'en va dans la montagne...*. Paris : Père Castor - Flammarion, 1947, 22 p.

COURONNE Pierre. *Coralie à la montagne*. Paris : Hemma, 1993, 15 p.

COURONNE Pierre. *Les Lapinos à la campagne*. Paris : Cerf Volant, 1990, 11 p.

COURONNE Pierre. *Les Lapinos à la maison*. Paris : Cerf Volant, 1990, 11 p.

COURONNE Pierre. *Les Lapinos à la montagne*. Paris : Cerf Volant, 1990, 11 p.

COURONNE Pierre. *Les Lapinos au bord de la mer*. Paris : Cerf Volant, 1990, 11 p.

COURONNE Pierre. *Les Lapinos aux sports d'hiver*. Paris : Cerf Volant, 2003, 11 p.

COURTIN Thierry. *T'Choupi à la ferme*. Parios : Nathan, 2003, 24 p.

COURTIN Thierry. *T'Choupi dans sa maison*. Paris : Nathan, 1998, 26 p.

COUSINS Lucy. *En ville avec Mimi*. Paris : Albin Michel Jeunesse, 2011, 26 p.

COUSINS Lucy. *Mimi à la ferme*. Paris : Albin Michel Jeunesse, 1998, 16 p.

CRAIG Helen. *Le Rat de ville et le rat des champs au bord de la mer*.Gründ, 1995, 24 p.

CROWTHER Kitty. *Va faire un tour*. Paris : Pastel, 1995, 57 p.

DAHAN André. *Théo à la mer*. Paris : Casterman, 1994, 23 p.

DÉGÉ Guillaume. *Ma maison*. Paris : Seuil Jeunesse, 2001, 64 p.

DELAHAYE Gilbert, MARLIER Marcel. *Martine à la ferme*. Paris : Casterman, 1954, 19 p.

DELAHAYE Gilbert, MARLIER Marcel. *Martine à la mer*. Paris : Casterman, 1955, 21 p.

DELAHAYE Gilbert, MARLIER Marcel. *Martine à la montagne*. Paris : Casterman, 1959, 19 p.

DELAHAYE Gilbert, MARLIER Marcel. *Martine va déménager*. Paris : Casterman, 1992, 21 p.

DOINET Mimy, CARLINE. *Les Taquinours à la maison*. Paris : Hemma, 2000, 14 p.

DOREMUS Gaëtan. *Frigo Vide*. Paris : Seuil Jeunesse, 2009, 34 p.

DOREMUS Gaëtan. *Plus tard*. Rodez : Editions du Rouergue, 2000, 36 p.

DOREMUS Gaëtan. *Vue des toits*. Paris : Seuil Jeunesse, 2003, 40 p.

DOUZOU Olivier, SIMON Isabelle. *Autobus numéro 33*. Rodez : Editions du Rouergue, 1996, 46 p.

DUCOS Max. *Jeu de piste à Volubilis*. Paris : Sarbacane, 2006, 50 p.

DUCOS Max. *Vert secret*. Paris : Sarbacane, 2011, 52 p.

DUMAS Alice, LAFFON Martine. *Le Monsieur de la rue d'à côté*. Paris : Syros, 1993, 44 p.

DURAND Delphine. *Ma maison*. Rodez : Editions du Rouergue, 2000, 44 p.

EBOKEA Marie-Félicité, SOURDAIS Clémentine. *Mariétou Kissaitou*. Paris : Le Sorbier, 2008, 26 p.

EDY LEGRAND. *Macao et Cosmage ou lexpérience du bonheur*. Paris : Circonflexe, 1919, 64 p.

ENARD Jean-Pierre, SIDOBRE Jean. *Vincent et Nathalie aux sports d'hiver*. Paris : Hachette, 1977, 20 p.

FANELLI Sara. *Les Cartes de ma vie*. Paris : Seuil Jeunesse, 1995, 32 p.

FISCHER Gisela, LICHTI Gerti. *Marion et Thomas à la ferme*. Paris : Lito, 1993, 10 p.

FRANCOIS/FAUCHER Paul, MÜLLER Gerda. *Trois petits Cochons*. Paris : Père Castor - Flammarion, 1947, 15 p.

GREE Alain, SALEMBIER Philippe. *Didier aux sports d'hiver*. Paris : Casterman, 1966, 24 p.

GREE Alain, CAMPS Luis. *La Ferme*. Paris : Casterman, 1965, 33 p.

GREE Alain, CAMPS Luis. *La Mer*. Paris : Casterman, 1963, 33 p.

GREE Alain, CAMPS Luis. *La Montagne*. Paris : Casterman, 1966, 33 p.

GREE Alain, CAMPS Luis. *La Ville*. Paris : Casterman, 1963, 33 p.

GREJNIEC Michael. *Mon voyage*. Paris : Bilboquet, 1995, 25 p.

GRELET Isabelle, BONACINA Irène. *Le Voyage de l'âne*. Paris : Didier Jeunesse, 2012, 36 p.

GUNTHORP Karen, CASSINELLI Attilo. *Joëlle à la ferme*. Paris : Dupuis, 1975, 24 p.

GUNTHORP Karen, CASSINELLI Attilo. *Tony à la ville*. Paris : Dupuis, 1975, 24 p.

GUNTHORP Karen, CASSINELLI Attilo. *Une maison dans un arbre*. Paris : Dupuis, 1974, 23 p.

GUTMAN Anne, HALLENSLEBEN Georg. *Gaspard à la mer*. Paris : Hachette, 2000, 26 p.

GUTMAN Anne, GUTMAN Anne. *La Maison de Lisa*. Paris : Hachette, 1999, 20 p.

GUTMAN Anne, HALLENSLEBEN Georg. *Pénélope à la ferme*. Paris : Gallimard Jeunesse, 2003, 10 p.

GUTMAN Anne, HALLENSLEBEN Georg. *Pénélope à la mer*. Paris : Gallimard Jeunesse, 2006, 10 p.

GUTMAN Anne, HALLENSLEBEN Georg. *Pénélope à la montagne*. Paris : Gallimard Jeunesse, 2003, 10 p.

GUYENNON-DUCHENE Claudie. *Adzwi Komé, la nuit*. Paris : Grandir, 1994, 86 p.

HAHN Cyril. *Boubou à la ville*. Paris : Casterman, 2004, 32 p.

HELD Jacqueline, ROSY. *Croktou à la mer*. Paris : Bordas, 1993, 32 p.

HELD Jacqueline, ROSY. *Croktou aux sports d'hiver*. Paris : Bordas, 1989, 32 p.

HELD Jacqueline, HELD Jacqueline. *Jil et Jacinthe à la ferme*. Paris : Sénevé, 1970, 20 p.

HELD Jacqueline, HELD Jacqueline. *Jil et Jacinthe à la mer*. Paris : Sénevé, 1972, 16 p.

HELD Jacqueline, HELD Jacqueline. *Jil et Jacinthe à la neige*. Paris : Sénevé, 1970, 17 p.

HERBAUTS Anne, Anne HERBAUTS. *Lundi*. Paris : Casterman, 2004, 40 p.

HERMELIN Cécile, HERMELIN Christophe. *Ma jolie ville*. Paris : Gallimard Jeunesse, 2011, 18 p.

HIRATA Kenya, KATO Kunio. *La Maison en petits cubes*. Paris : Nobi-Nobi, 2012, 48 p.

HUNECK Stephen. *Sally à la ferme*. Paris : Gautier-Languereau, 2007, 32 p.

HUNECK Stephen. *Sally à la montagne*. Paris : Gautier-Languereau, 2006, 33 p.

HURIET Geneviève, JOUANNIGOT Loïc. *Les Passiflore à la mer*. Paris : Milan, 2005, 24 p.

IWAMURA Kazuo. *La Famille Souris dîne au clair de lune*. Paris : L'Ecole des Loisirs, 1989, 36 p.

IWAMURA Kazuo. *La Famille Souris et la mare aux libellules*. Paris : L'Ecole des Loisirs, 2003, 32 p.

IWAMURA Kazuo. *La Famille Souris et la racine géante*. Paris : L'Ecole des Loisirs, 1987, 36 p.

IWAMURA Kazuo. *La Famille Souris et le potiron*. Paris : L'Ecole des Loisirs, 1997, 34 p.

IWAMURA Kazuo. *La Famille Souris prépare le nouvel an*. Paris : L'Ecole des Loisirs, 2008, 32 p.

IWAMURA Kazuo. *La Famille Souris se couche*. Paris : L'Ecole des Loisirs, 1995, 24 p.

IWAMURA Kazuo. *La Fête d'automne de la famille Souris*. Paris : L'Ecole des Loisirs, 1993, 32 p.

IWAMURA Kazuo. *La Lessive de la famille Souris*. Paris : L'Ecole des Loisirs, 1990, 32 p.

IWAMURA Kazuo. *Le Petit déjeuner de la famille Souris*. Paris : L'Ecole des Loisirs, 1985, 36 p.

IWAMURA Kazuo. *Le Pique-nique de la famille Souris*. Paris : L'Ecole des Loisirs, 1988, 36 p.

IWAMURA Kazuo. *L'hiver de la famille Souris*. Paris : L'Ecole des Loisirs, 1986, 30 p.

IWAMURA Kazuo. *Une nouvelle maison pour la famille Souris*. Paris : L'Ecole des Loisirs, 1985, 35 p.

IZAWA Masako, HIRAIDE Mamoru. *Suivons ce chat !*. Paris : Archimède, 1993, 43 p.

JACQUES Benoît. *Scandale au château suisse*. Paris : Benoît Jacques Books, 2004, 62 p.

JAE-SOO Ryu. *Le Parapluie jaune*. Paris : Mijade, 2012, 30 p.

JARRIE Martin. *Rêveur de cartes*. Paris : Gallimard Jeunesse, 2012, 76 p.

JOLIVET Joëlle. *Rapido dans la ville*. Paris : Hélium, 2011, 18 p.

KASANO Yuichi. *Le Bâteau arrive*. Paris : L'Ecole des loisirs, 2012, 25 p.

KEBBI Yann. *Américanin. Un chien à New York*. Paris : Michel Lagarde, 2012, 60 p.

KELLER Francis. *Lili et Boule de gomme à la campagne*. Paris : SAEP, 1991, 17 p.

KERBA-SUPIOT Muriel. *Un nouveau monde*. Paris : Hachette, 2006, 25 p.

KESMARLY Noëlle. *Daniel et Valérie à la campagne*. Paris : Nathan, 1969, 27 p.

KESMARLY Noëlle. *Daniel et Valérie à la mer*. Paris : Nathan, 1969, 20 p.

KESMARLY Noëlle. *Daniel et Valérie aux sports d'hiver*. Paris : Nathan, 1969, 27 p.

KIM Yein. *Petite Ânette*. Paris : Nurimbo, 2011, 34 p.

KNIFFKE Sophie. *La Maison de Mathias*. Paris : Grasset Jeunesse, 1990, 24 p.

KOCHKA, CINQUIN Fabienne. *Dans ma ville, il y a…*. Paris : Ricochet, 2011, 16 p.

KOCHKA, CINQUIN Fabienne. *Dans mon appartement, si tu viens…*. Paris : Ricochet, 2011, 16 p.

KOCHKA, CINQUIN Fabienne. *Dans mon immeuble là-bas…*. Paris : Ricochet, 2011, 16 p.

KRAWCYK Sabine, DELAFOSSE Claude. *Ninon Lapin dans sa maison*. Paris : Calligram, 1992, 12 p.

KRINGS Antoon. *Rosie à la ferme*. Paris : L'Ecole des Loisirs, 1993, 29 p.

LAMBERT Nicole. *Les Triplés à lamer*. Paris : Lambert, 2001, 27 p.

LASTREGO Cristina, TESTA Francesco. *Clémentine à la campagne*. Paris : Gründ, 1990, 10 p.

LASTREGO Cristina, TESTA Francesco. *Clémentine à la mer*. Paris : Gründ, 1990, 10 p.

LASTREGO Cristina, TESTA Francesco. *Clémentine à la montagne*. Paris : Gründ, 1990, 10 p.

LASTREGO Cristina. *Gros-Thomas à la campagne*. Paris : Buissonnières, 1982, 23 p.

LAUER Doris. *Juliette à la ferme*. Paris : Lito, 2002, 10 p.

LAUER Doris. *Juliette aux sports d'hiver*. Paris : Lito, 2011, 10 p.

LAVATER Warja. *Blanche Neige*. Paris : Adrien Maeght, 1974, 43 p.

LAVATER Warja. *Cendrillon*. Paris : Adrien Maeght, 1976, 43 p.

LAVATER Warja. *La Belle au Bois Dormant*. Paris : Adrien Maeght, 1982, 43 p.

LAVATER Warja. *Le Petit Chaperon Rouge*. Paris : Adrien Maeght, 1965, 42 p.

LAVATER Warja. *Le Petit Poucet*. Paris : Adrien Maeght, 1979, 43 p.

LE HUCHE Magali. *Le Voyage d'Agathe et son gros sac*. Paris : Sarbacane, 2011, 26 p.

LE SOURD Bruno. *En montagne*. Paris : Père Castor, 1981, 12 p.

LEBLOND Michaël, BERTRAND Frédérique. *New York en pyjamarama*. Paris : Editions du Rouergue, 2011, 24 p.

LEE BURTON Virginia. *La Petite maison*. Paris : Circonflexe, 1996, 48 p.

LEE BURTON Virginia. *Paul Petitgris et sa machine à vapeur*. Paris : Circonflexe, 2011, 46 p.

LEGARONNAIRE Jean. *La Tour part en voyage*. Paris : La Farandole, 1979, 30 p.

LEMANT Albert. *Lettres des Isles Girafines*. Paris : Seuil Jeunesse, 2003, 64 p.

LEMONNIER Anne, GASTROLD (de) Claire. *La Souris de Paris*. Paris : Sarbacane, 2012, 32 p.

LEWIS J. Patrick, INNOCENTI Roberto. *L'Auberge de Nulle part*. Paris : Gallimard, 2002, 48 p.

LHERMEY Claire. *Bilou habite à la montagne*. Paris : Fleurus, 1988, 21 p.

LHERMEY Claire. *Mimélie habite à la campagne*. Paris : Fleurus, 1988, 21 p.

LIDA, GUERTIK Hélène. *La ferme du Père Castor*. Paris : Père Castor - Flammarion, 1937, 24 p.

LIDA, ROJANKOVSKY Feodor. *Froux le lièvre*. Paris : Père Castor - Flammarion, 1935, 34 p.

LIDA, ROJANKOVSKY Feodor. *Plouf le canard sauvage*. Parios : Père Castor - Flammarion, 1951, 34 p.

MAGDALENA, RICHARD Laurent. *Bali à la ferme*. Paris : Père Castor, 2000, 22 p.

MAGDALENA, RICHARD Laurent. *Bali va à la mer*. Paris : Père Castor, 1999, 18 p.

MARIN Lise. *Daniel et Valérie à la montagne*. Paris : Nathan, 1972, 27 p.

MARLIER Marcel. *Jean-Lou et Sophie à la campagne*. Paris : Casterman, 1970, 20 p.

MARLIER Marcel. *Jean-Lou et Sophie à la montagne*. Paris : Casterman, 1974, 21 p.

MARLIER Marcel. *Jean-Lou et Sophie dans la forêt*. Paris : Casterman, 1971, 23 p.

MARLIER Marcel. *Jean-Lou et Sophie découvrent la mer*. Paris : Casterman, 1965, 20 p.

MARLIER Marcel. *Jean-Lou et Sophie en Bretagne*. Paris : Casterman, 1977, 21 p.

MATTER Philippe. *Mini-Loup à la ferme*. Paris : Hachette, 1999, 10 p.

Mc CLINTOCK Barbara. *Adèle & Simon*. Paris : Circonflexe, 2006, 40 p.

Mc CLINTOCK Barbara. *Adèle & Simon en Amérique*. Paris : Circonflexe, 2008, 32 p.

Mc KEE Chuck, Mc KEE David. *Le Mystère des flèches bleues*. Paris : Kaléidoscope, 1990, 26 p.

Mc KEE David. *Qui est madame Legris ?* Paris : Kaléidoscope, 2003, 25 p.

MENDOZA George, SMITH Doris. *Les Maisons de Dame souris*. Paris : Flammarion, 1981, 40 p.

METZMEYER Catherine, LOUFANE. *La Nouvelle maison*. Paris : Hemma, 2001, 24 p.

METZMEYER Catherine, VANENIS Marc. *Zoé et Théo à la ferme*. Paris : Casterman, 2002, 20 p.

METZMEYER Catherine. *Zoé et Théo à la mer*. Paris : Casterman, 2008, 20 p.

METZMEYER Catherine. *Zoé et Théo découvrent la ville*. Paris : Casterman, 2006, 20 p.

MILBOURNE Anna, WATERS Erica-Jane. *Au bord de la mer*. Paris : Usborne, 2006, 24 p.

MILLS Caroline. *Henri découvre... La mer*. Paris : Le Fennec Rose, 1977, 20 p.

MILLS Caroline. *Henri découvre... La campagne*. Paris : Le Fennec Rose, 1977, 20 p.

MINHO MARTINS Isabel, CARVALHO Bernardo. *Les Deux routes*. Paris : Notari, 2012, 30 p.

MITGUTSCH Ali. *Nous construisons une maison*.Centurion, 1979, 12 p.

MIZIELINSKI Daniel, MIZIELINSKI Aleksandra. *Mamoko, 50 histoires dans la ville*. Paris : Didier Jeunesse, 2011, 16 p.

MORA Dolorès, MICHAUT Valérie. *Dans ma maison, il y a…*. Paris : Lito, 1991, 10 p.

MOREAU Anne. *La Ville en chantier*. Paris : Le Textuaire, 2007, 22 p.

MORRIS Alison, LONSDALE Mary. *Prosper à la ferme*. Paris : Korrigan, 2001, 10 p.

MÜLLER Gerda. *Devine qui a retrouvé Teddy ?* Paris : L'Ecole des Loisirs, 2004, 37 p.

MÜLLER Gerda. *Devine qui fait quoi ?* Paris : L'Ecole des Loisirs, 1999, 40 p.

MÜLLER Jörg. *La Pelle mécanique ou la mutation d'une ville*. Paris : L'Ecole des Loisirs, 1979, 7 p.

MÜLLER Jörg. *Ronde annuelle des marteaux piqueurs ou la mutilation d'un paysage*. Paris : L'Ecole des Loisirs, 1974, 7 p.

NEGRONI (de) Barbara, GILOU Jean-Baptiste. *Les Roudoudours arrivent à la mer*. Paris : GP, 1986, 16 p.

ORSINI Anna, PAWLOWICZ Krystyna. *Les Trottinots à la montagne*. Paris : Créalivres, 1990, 14 p.

ORSINI Anna, PAWLOWICZ Krystyna. *Les Trottinots dans les champs*. Paris : Créalivres, 1990, 14 p.

PAINVIN Véronique. *La Nouvelle maison*. Paris : éditions 2,3,7, 2002, 28 p.

PASSEGAND Evelyne, KRATZER Peter. *L'Immeuble qui pêchait*. Paris : Messidor/La Farandole, 1979, 32 p.

PICON Daniel. *Pong à la ferme*. Paris : Epigones, 1991, 12 p.

PICON Daniel. *Pong à la mer*. Paris : Epigones, 1991, 12 p.

PICON Daniel. *Pong à la montagne*. Paris : Epigones, 1991, 12 p.

PLACE François. *.Atlas des géographes d'Orbae : Du pays des Amazones aux îles Indigo*.Gallimard/Casterman, 1996, 137 p.

PLACE François. *.Atlas des géographes d'Orbae : Du pays de Jade à l'île Quinookta*. Paris : Gallimard/Casterman, 1998, 136 p.

PLACE François. *Atlas des géographes d'Orbae : De la Rivière Rouge au pays des Zizotls*. Paris : Casterman / Gallimard, 2000, 137 p.

POIRIER Michèle. *Amandine à la ferme*. Paris : Hemma, 1996, 17 p.

POIRIER Michèle. *Amandine à la mer*.Paris : Hemma, 1996, 17 p.

POIRIER Michèle. *Amandine à la montagne*. Paris : Hemma, 1996, 16 p.

PONCELET Béatrice. *Chaise et Café*. Paris : Seuil Jeunesse, 2000, 39 p.

PONTI Claude. *Bih-Bih et le Bouffon-Gouffron*. Paris : L'Ecole des Loisirs, 2009, 44 p.

PONTI Claude. *Georges Lebanc*. Paris : L'Ecole des Loisirs, 2001, 44 p.

PONTI Claude. *Le Tournemire*. Paris : L'Ecole des Loisirs, 1996, 44 p.

PONTI Claude. *Ma Vallée*. Paris : L'Ecole des Loisirs, 1998, 38 p.

PONTI Claude. *Schmelele et l'eugénie des larmes*. Paris : L'Ecole des Loisirs, 2002, 44 p.

PRESCOTT Simon. *Le Rat des champs dans la grande ville*. Paris : Gründ, 2001, 24 p.

PRICE Mathew, MOROZUMI Atsuko. *Léo à la ferme*. Paris : Deux Coqs d'Or, 2002, 12 p.

PROBST Pierre. *Caroline à la ferme*. Paris : Hachette, 1985, 22 p.

PROBST Pierre. *Caroline à la mer*. Paris : Hachette, 1972, 28 p.

PROBST Pierre. *Caroline aux sports d'hiver*. Paris : Hachette, 1959, 32 p.

PROBST Pierre. *Caroline dans les Alpages*. Paris : Hachette, 1996, 44 p.

PROBST Pierre. *Caroline déménage*. Paris : Hachette, 1987, 32 p.

PROBST Pierre. *Caroline en randonnée*. Paris : Hachette, 1982, 32 p.

PROBST Pierre. *Caroline et son automobile*. Paris : Hachette, 1957, 32 p.

PROBST Pierre. *Caroline visite Paris*. Paris : Hachette, 1975, 32 p.

PROBST Pierre. *La Maison de Caroline*. Paris : Hachette, 1956, 26 p.

PROBST Pierre. *Pouf et Noiraud aux sports d'hiver*. Paris : Hachette, 1973, 16 p.

PROBST Pierre. *Youpi à la mer*. Paris : Hachette, 1993, 16 p.

RAINAUD Sylvie, BARNABE Joëlle. *Souriceau à la mer*. Paris : Hemma, 1990, 15 p.

RASCAL, JOOS Louis. *Escales*. Paris : Pastel, 1992, 64 p.

RASCAL. *Le Petit Chaperon Rouge*. Paris : Pastel, 2002, 24 p.

ROCHE Maïté. *La maison de Timothée*. Paris : Mame, 1991, 16 p.

ROCHEFORT Isabelle. *Les Vacances à la mer*. Paris : Hachette, 1983, 6 p.

ROUX Julien. *Un jour en ville*. Paris : Thierry Magnier, 2009, 48 p.

RUNE LIE Bjorn. *Tout schuss !* Paris : Thierry Magnier, 2011, 56 p.

SAINT-VAL Florie. *Mon voyage dans la maison*. Paris : MeMo, 2011, 40 p.

SARA. *À travers la ville*. Paris : Epigones, 1990, 22 p.

SARAH Laure, ROUVIERE Nadine. *Ma maison*. Paris : Actes Sud Junior, 2004, 16 p.

SASEK Miroslav. *Hong Kong*. Paris : Casterman, 1965, 60 p.

SASEK Miroslav. *Israël*. Paris : Casterman, 1962, 60 p.

SASEK Miroslav. *Londres*. Paris : Casterman, 1959, 57 p.

SASEK Miroslav. *New York*. Paris : Casterman, 1961, 61 p.

SASEK Miroslav. *Paris*. Paris : Casterman, 1959, 61 p.

SASEK Miroslav. *Rome*. Paris : Casterman, 1960, 61 p.

SASEK Miroslav. *San Francisco*. Paris : Casterman, 1968, 49 p.

SASEK Miroslav. *Venise*. Paris : Casterman, 1962, 61 p.

SERENNE Jean-Pierre, MADDONI Sylvia. *Grégoire et la grande cité*. Paris : La Farandole, 1979, 54 p.

SERRES Alain, CANNARD Edmée. *Ma maison bleue*. Paris : Rue du Monde, 2007, 31 p.

SHING Dong-Jun. *Ticket ville*. Paris : Mijade, 2006, 30 p.

SHULEVITZ Uri. *Comment j'ai appris la Géographie*. Paris : Kaléidoscope, 2008, 28 p.

SIDOBRE Jean. *Valérie va à la montagne*. Paris : GP, 1982, 15 p.

SIMON Romain. *La Petite souris à la campagne*. Paris : Nathan, 1971, 32 p.

SIMON Romain. *Le Petit chamois dans la montagne*. Paris : Nathan, 1972, 16 p.

SIS Peter. *Christophe Colomb*. Paris : Grasset Jeunesse, 1996, 35 p.

SIS Peter. *Komodo ! L'île aux dragons*. Paris : Grasset Jeunesse, 1994, 34 p.

SIS Peter. *La Conférence des oiseaux*. Paris : La Martinière, 2012, 180 p.

SIS Peter. *L'Arbre de la Vie, Charles Darwin*. Paris : Grasset Jeunesse, 2004, 35 p.

SIS Peter. *Le Chien de Madlenka*. Paris : Grasset Jeunesse, 2002, 36 p.

SIS Peter. *Le Messager des étoiles: Galileo Galilei*. Paris : Grasset Jeunesse, 1996, 48 p.

SIS Peter. *Le Mur, mon enfance derrière le rideau de fer*. Paris : Grasset Jeunesse, 2007, 50 p.

SIS Peter. *Le Tibet, les secrets d'une boîte rouge*. Paris : Grasset Jeunesse, 1998, 60 p.

SIS Peter. *Les Trois clés d'or de Prague*. Paris : Grasset Jeunesse, 1995, 57 p.

SIS Peter. *Madlenka*. Paris : Grasset Jeunesse, 2000, 40 p.

SIS Peter. *Madlenka, star de foot*. Paris : Grasset Jeunesse, 2012, 40 p.

SIS Peter. *Petit Conte du Grand Nord*. Paris : Grasset Jeunesse, 1995, 28 p.

SIS Peter. *Un rhinocéros arc-en-ciel*. Paris : Grasset Jeunesse, 2006, 30 p.

SLAWSKI Wolfgang. *Le Voyage de Monsieur Théo*. Paris : Nord-Sud, 1996, 34 p.

SLEGERS Liesbet. *Ma maison*. Paris : Mijade, 2004, 12 p.

SMITH Doris. *Arthur et Jérémie à la campagne*. Paris : Flammarion, 1983, 38 p.

SOLOTAREFF Grégoire. *Kiki à la mer*. Paris : L'Ecole des Loisirs, 1988, 24 p.

SOLOTAREFF Grégoire. *Kiki à la montagne*. Paris : L'Ecole des Loisirs, 1988, 24 p.

SORMAN Joy, BOISROBERT Anouck, RIGAUD Louis. *Popville*. Paris : Hélium, 2009, 12 p.

SZEKERES Cyndy. *La Nouvelle maison de Mélanie*. Paris : Deux Coqs d'Or, 1987, 16 p.

TAN Shaun. *Contes de la banlieue lointaine*. Paris : Gallimard, 2009, 96 p.

TAN Shaun. *La Chose perdue*. Paris : Gallimard, 2012, 32 p.

THIRY Frédéric. *As-tu vu le chien dans la ville?* Paris : Casterman, 2001, 10 p.

THIRY Frédéric. *As-tu vu le Lapin à la campagne?* Paris : Casterman, 2001, 10 p.

THOMAS Philippe. *Marianne habite la ville*. Paris : Dupuis, 1974, 16 p.

THOMPSON Colin. *À la recherche de l'Atlantide*. Paris : Circonflexe, 2008, 32 p.

THOMPSON Colin. *Le Livre disparu*. Paris : Circonflexe, 1996, 24 p.

THOMPSON Colin. *Le Soleil disparu*. Paris : Le Genévrier, 2013, 32 p.

THOMPSON Colin. *Ruby*. Paris : Circonflexe, 1997, 30 p.

THOMPSON Kay, Hilary KNIGHT. *Eloïse*. Paris : Gallimard Jeunesse, 1955, 64 p.

THOMPSON Kay, Hilary KNIGHT. *Eloïse à Paris*. Paris : Gallimard Jeunesse, 1957, 64 p.

TISON Annette, TAYLOR Talus. *La Maison de Barbapapa*. Paris : Les livres du Dragon d'Or, 1972, 32 p.

TISON Annette, TAYLOR Talus. *Le Voyage de Barbapapa*. Paris : Les livres du Dragon d'Or, 1971, 32 p.

TJONG-KHING Thé. *La Course au gâteau*. Paris : Autrement, 2006, 24 p.

TULIP Jenny. *Poupi à la ferme*. Paris : Gründ, 1997, 12 p.

TURK Hanne. *Alex à la maison*. Paris : Bayard, 1991, 8 p.

VAINIO Pirkko. *La Maison du Pontour*. Paris : Nord-Sud, 1997, 32 p.

VEILLON Béatrice. *La Famille Oukilé à la campagne*. Paris : Bayard, 2004, 11 p.

VEILLON Béatrice. *La Famille Oukilé à la mer*. Paris : Bayard, 2004, 11 p.

VEILLON Béatrice. *La Famille Oukilé découvre la grande ville*. Paris : Bayard, 2005, 11 p.

VERNETTE Véronique. *Cocorico Poulet Piga*. Paris : Points de Suspension, 1999, 36 p.

VINCENT Gabrielle. *À la mer*. Paris : Casterman, 1994, 14 p.

VLEESCHOUWER (de) Olivier, TONNAC Anne. *La Première maison de Boniface*. Paris : Hachette, 2000, 44 p.

WITSCHGER Anne-Laure. *Voyage au Sénégal*. Paris : Seuil Jeunesse, 2001, 32 p.

WOLDE Gunilla, JADOUL Charles. *Titou construit sa maison*. Paris : Dupuis Junior, 1970, 24 p.

YOON-DUCK Kwon. *Ma maison en Corée*. Paris : Le Sorbier, 2008, 26 p.

ZIP A. *La Famille Ninoucet à la campagne*. Paris : SAEP, 1990, 20 p.

ZIP A. *La Famille Ninoucet à la ville*. Paris : SAEP, 1990, 20 p.

ZULLO Germano, ALBERTINE. *À la mer*. Paris : La Joie de Lire, 2008, 14 p.

ZULLO Germano, ALBERTINE. *À la montagne*. Paris : La Joie de Lire, 2011, 14 p.
ZULLO Germano, ALBERTINE. *En ville*. Paris : La Joie de Lire, 2009, 16 p.
ZULLO Germano, ALBERTINE. *Ligne 135*. Paris : MeMo, 2012, 40 p.

Bibliographie critique

ALTMAN Irwin. *The environment and Social Behaviour : Privacy, Personal Space, Territory and Crowding.* Monterey : Brooks&Cole, 1975, 256 p.

ANDRE Yves, BAILLY Antoine, CLARY Maryse, FERRAS Robert. *Modèles Graphiques et Représentations Spatiales*. Paris: Anthropos/Reclus, 1990, 217 p.

APOSTOLIDES Jean-Marie. *Dans La Peau de Tintin*. Paris: Les impressions Nouvelles, 2010, 336 p.

ARGOD Pascale. *Le Carnet de Voyage : Approches Historique et Sémiologique*. Thèse : Sciences de l'information et de la communication : Bordeaux III, 2009, 790 p.

AUDIGIER François. « La Construction de L'espace Géographique. Propos d'étape Sur la recherche en cours. » *Revue de Géographie de Lyon* 67, no. 2 (février 1992): p. 121-29.

AUGE Marc. *Non-Lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*. (Coll. la Librairie du XXIe siècle). Paris: Seuil, 1992, 150 p.

AUSTIN John L. *Quand dire c'est faire*. (1970) Paris: Seuil, 1991, 202 p.

BACHELARD Gaston. *La Poétique de l'espace*. (1957) (coll. Quadrige Grands Textes) Paris : PUF, 2009, 224 p.

BACHELARD Gaston. *Terre et Rêveries de la volonté*. (coll. Les Massicotés, n°1)Paris: Corti, 1945, 384 p.

BADER Barbara. *American Picturebooks from Noah's Ark to the Beast Within*. New York: Macmillan Pub. Co., 1976, 615 p.

BAILLY, Antoine, FERRAS Robert, PUMAIN Denise. *Encyclopédie de Géographie*. Paris: Economica, 1995, 2e éd., 1168 p.

BAILLY Antoine S. *La Perception de L'espace urbain : les concepts, les méthodes d'études, leur utilisation dans la recherche urbanistique*. Paris : Centre de recherche d'Urbanisme, 1977, 264 p.

BAILLY Jean-Christophe. *Le Dépaysement. Voyages en France*. (coll. Fiction & Cie) Paris: Seuil, 2011, 420 p.

BEAUVAIS Clémentine. *From Authoritative Adult to Mighty Child: Adult-Child Power Dynamics in Politically Transformative Children's Literature*. 259 p. Thèse de doctorat : Children's Literature, Université de Cambridge, Faculty of Education, 2013.

BECKETT Sandra L. « Livres pour tous : le flou des frontières entre fiction pour enfants et fiction pour adultes ». *Tangence*, 2001, 67, p. 9-22.

BECKETT Sandra L. « Mirror, Mirror on the Wall : The Many Faces of Snowwhite ». *Oral and Written Narratives and Cultural Identity : Interdisciplinary Approaches* ed. par F.C. FAGUNDES et I.F.M. BLAYER, New York: Peter Iang Publishing, 2007, 247-62.

BENJAMIN Walter. *Enfance. Eloge de La Poupée et Autres Essais*. Paris: Rivages Poche, 2010, 272 p.

BERCHET Jean-Claude. « La Préface des récits de voyage au XIX^{e} Siècle ». *Ecrire le Voyage* ed. par György TVERDOTA, Paris: Presse de la Sorbonne Nouvelle, 1994, p. 3-16.

BERQUE Augustin (dir.). *Cinq propositions pour une théorie du paysage*. Paris : Champ Vallon, 1994, 123 p.

BERQUE Augustin. *Ecoumène. Introduction à l'étude des milieux humains*. Paris: Belin, 1999, 275 p.

BESSE Jean-Marc. *Habiter. Un monde à mon image*. Paris: Flammarion, 2013, 250 p.

BETTELHEIM Bruno. *Psychanalyse des contes de fées*. (1976) Paris: Pocket, 1999, 476 p.

BIAGIOLI Nicole. « Descriptif et description du paysage dans la littérature de jeunesse ». *Histoire, Mémoire et Paysage*, 2002, p. 15-40.

BIGOT Régis, HATCHUEL Georges. *Les Français et l'espace rural*. [Ressource électronique] Paris : CREDOC, juin 2011, 140 p.
Disponible sur : http://www.credoc.fr/pdf/Sou/espace_rural.pdf

BOOTH William. *The Rhetoric of Fiction*. Chicago: University of Chicago Press, 1961, 572 p.

BOUJU Marie-Cécile. *Lire en communiste. Les maisons d'édition du Parti Communiste Français (1920-1968).* Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 2010, 360 p.

BOULAIRE Cécile. « La Décennie 1990 ». *La Revue des Livres Pour Enfants*. avril 2013, n°. 270, p.78-87.

BOULAIRE Cécile. « Les deux narrateurs à l'oeuvre dans l'album : tentatives théoriques ». *L'album. Le parti pris des images.* Clermont-Ferrand: PUBP, 2012, p. 21-28.

BOURDIEU Pierre. *La Misère du monde*. Paris: Seuil, 1993, 1460 p.

BOURDIEU Pierre. « Les Trois états du capital culturel ». *Actes de la recherche en Sciences Sociales*. 1979, vol. 30, n°30, p. 3-6.

BOURDIEU Pierre. *Médiations pascaliennes*. Paris: Seuil, 1997, 389 p.

BOZONNET Jean-Paul. *La Perception de l'espace montagnard*. Paris : Bayard Jeunesse, 1977, 241 p.

BROMBERGER Christian (dir.). *Passions ordinaires. Du match de football au concours de dictée*. Paris: Bayard, 1998, 544 p.

BRUEL Christian. « Sous les pavés l'album. Des influences croisées d'une période et d'un genre littéraire ». *La Revue des Livres Pour Enfants*. 2008, n°244, p. 89-97.

BRUNET Robert. « La Carte-modèle et les chorèmes ». *Mappemonde*, 1986, N°4, p. 2-6.

BRUNET Robert. « La Composition des modèles dans l'analyse spatiale ». *L'Espace géographique*, 1980, n°4, p.253-265.

BRUNET Robert. *Le Territoire dans les turbulences*. Montpellier: Géographiques Reclus, 1990, 220 p.

BRUNHES Jean. *La Géographie humaine. Essai de classification positive. Principes et Exemples*. Paris: Alcan, 1912, 801 p.

BUCI-GLUCKSMANN Christine. *L'oeil cartographique de l'art*. Paris: Galilée, 1996, 177 p.

BUZAN Tony. *Use Both Side of Your Brain*. New York: Dutton, 1974, 160 p.

CABANTOUS Alain, CHAPPEY Jean-Louis, MORIEUX Renaud, RICHARD Nathalie, WALTER François (dir.). *Mer et montagne dans la culture européenne (XVI^{e}-XIX^{e} Siècle).* Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 2011, 282 p.

CAILLY Laurent. « Existe-t-il un mode d'habiter spécifiquement périurbain ? L'exemple de l'aire urbaine d'une ville française (Tours) » [Ressource en ligne]. *EspacesTemps.net*, mai 2008.
Disponible sur : http : //espacetemps.net/document5093.html.

CANDLES Roman. « This Is... Rome » *The Times Literary Supplement*, mai 1960, n°3038, p. 21.

CASEY Edward S. « Espaces lisses et lieux bruts. L'histoire cachée du lieu ». *Revue de Métaphysique et de Morale*, 2003, n°4, p. 465–81.

CAUWE Lucie. *Ponti foulbazar*. Paris: L'Ecole des Loisirs, 2006, 95 p.

CHAMPIGNY Julien. *L'Espace dans la bande dessinée*. Thèse : Géographie : Paris VII, 2010, 570 p.

CHENOUF Yvanne. *Lire Claude Ponti encore et encore*. Paris: Etre, 2006, 423 p.

CHEROUX Clément. « Le déjà-vu du 11-Septembre, essai d'intericonicité ». *Etudes Photographiques*, juin 2007, n°20, p. 148-73.

CHOAY Françoise. *L'Urbanisme, utopies et réalités. Une anthologie*. Paris: Seuil, 1965, 348 p.

CHRISTOFLE Sylvie, MASSIERA Bernard, PARISOT Denis, GAY Jean-Claude. « Tourisme, loisirs et handicap en espace littoral. La Côte d'Azur entre représentations sociales, enjeu stratégique et aménagement » [Ressource en ligne]. *Actes Du Colloque International Pluridisciplinaire*. Lille, 2008.
Disponible sur :
http://www.meshs.fr/documents/pdf/publications/actes/colloque_littoral/Christofle.pdf.

CLAVAL Paul. *Géographie culturelle*. Paris: Armand Colin (coll. U), 2003, 352 p.

COLLIGNON Béatrice, STASZAK Jean-François. *Espaces domestiques. Construire, habiter, représenter*. Paris: Bréal, 2004, 447 p.

COLLOT Michel. *Pour une géographie littéraire*. Paris : éditions Corti, 2014, 270 p.

CORBIN Alain. *Le Territoire du vide. L'Occident et le désir de rivage (1750-1840).* Paris: Flammarion, 1988, 407 p.

DARDAILLON Sylvie. *Lire et relire Béatrice Poncelet. Une entrée en littérature*. Grenoble: ELLUG, 2013, 397 p.

DARDAILLON Sylvie, MEUNIER Christophe. « Des cartes du réel aux cartes de l'invisible : les albums de Peter Sis et de Béatrice Poncelet ». *Les Cahiers Robinson*, 2010, n°28, p. 149-59.

DAVILA Thierry. *Marcher, créer. Déplacements, flâneries, dérives dans l'art de la fin du XX^e siècle*. Paris: Regard, 2007, 191 p.

De CERTEAU Michel. *L'Invention du quotidien*. Tome 1. « Arts de faire ». Paris: Folio, 1990, 347 p.

De CERTEAU Michel, GIARD Luce, MAYOL Pierre. *L'Invention du quotidien*. Tome 2. « Habiter, cuisiner ». Paris: Folio, 1994, 415 p.

DEBARBIEUX Bernard, VANIER Martin (dir.). *Ces territorialités qui se dessinent*. Paris: Editions de l'Aube, 2002, 267 p.

DEBARBIEUX Bernard. « Imaginaires nationaux et post-nationaux du lieu ». *Communications*, 2010, vol. 87, n°87, p. 27-41.

DEFOURNY Michel. *De quelques albums qui ont aidé les enfants à découvrir le monde et à réfléchir*. Paris: Ecole des Loisirs, 2013, 128 p.

DEFOURNY Michel. *Le Livre et l'enfant. Recueil de textes de Michel Defourny*. Bruxelles: de boeck, (coll. Culture, Lettres et Livre), 2010, 174 p.

DEFOURNY Michel. « Trois albums emblématiques ». [Revue en ligne]. *Strenae*, juin 2010.
Disponible sur : http://strenae.revues.org/77.

DELEUZE Gilles, GUATTARI Felix. *Capitalisme et schizophrénie, tome 1. L'Anti-Œdipe.* Paris: Editions de Minuit, 1972, 493 p.

DELEUZE Gilles, GUATTARI Félix. *Capitalisme et schizophrénie, tome 2. Mille Plateaux*. Paris: Editions de Minuit, 1980, 680 p.

DEMANGEON Albert, WEILER Alfred. *Les Maisons des hommes de la hutte au gratte-ciel*. Paris: Bourrelier & Cie, 1935, 126 p.

DESPINETTE Jeannine. « Du point à la ligne ». *Jeux graphiques dans l'album pour la jeunesse*, actes du Congrès de Paris (1988), éd. par Jean PERROT (dir.) Créteil: CRDP de Créteil, 1991, p. 74-83.

DI MEO Guy. « Que voulons-nous dire quand nous parlons d'espace ? ». *Logiques de l'espace, esprit des lieux*. éd. par Jacques LEVY, Michel LUSSAULT (dir). Paris: Belin, 2001, p. 37-48.

DIET Emmanuel. « L'objet culturel et ses fonctions médiatrices ». *Connexions*, 2010, n°93, p. 39-59.

DOHERTY James M. « Developments in Behavioural Geography ». London: London School of Economics and political Science, 1969, Discussion Paper n°35, 34 p.

DOUGLAS Mary. « Modèles corps/maison du monde : le microcosme comme représentation collective ». *Sociétés*, 2005, vol. 3, n°89, p. 43-62.

DOWNS Roger M. « Geographic Space Perception: Past Approaches and Future Prospects. ». *Progress in Human Geography*, éd. par C. BOARD, R. CHOLEY, P. HAGGETT, P. STODDARD, London: Arnold, 1970, p. 65-108.

DURAND Gilbert. *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*. Paris: Dunod, 1960, 535 p.

DURAND Marion, BERTRAND Gilbert. *L'Image dans le livre pour enfants*. Paris: L'école des Loisirs, 1975, 220 p.

DURKHEIM Emile. « Représentations individuelles et reprtésentations collectives ». *Revue de métaphysique et de morale*, 1898, n° 6, p. 273-302 (nouvelle édition 1996, Sociologie et philosophie, Paris : PUF).

ECO Umberto. *Lector in fabula. Le rôle du lecteur ou la coopération interprétative dans les textes narratifs*. Paris: Grasset & Fesquelle, 1985, 315 p.

EIGUER Alberto. *L'Inconscient de la maison*. Paris: Dunod (coll. Psychismes), 2004, 162 p.

EIGUER Alberto. « L'Inconscient de la maison et la famille ». *Cahiers critiques de thérapie Familiale et de pratiques de réseaux*, 2006, vol. 2, n°37, p. 23-33.

ELIADE Micéa. *Aspects du mythe*. Paris: Gallimard, 1963, 250 p.

ELIADE Mircéa. *Images et symboles. Essai sur le symbolisme magico-religieux*. Paris: Gallimard, 1952, 238 p.

ELIAS Norbert. *La Société des individus*. Paris: Fayard, 1991, 201 p.

ELZBIETA. *L'Enfance de l'Art*. Rodez: Editions du Rouergue, 1997, 260 p.

FIEVRE François. « L'œuvre de Walter Crane, Kate Greenaway et Randolph Caldecott, une piste pour une définition de l'album » [Revue en ligne] *Strenæ. Recherches sur les livres et objets culturels de l'enfance*, février 2012, n°3. Disponible sur : http://strenae.revues.org/583

FREMONT Armand. *La Région, espace vécu*. Paris: PUF, 1976, 288 p.

FRESNEAULT-DERUELLE Pierre. *Hergéologie. Cohérence et cohésion du récit en images dans Les Aventures de Tintin*. Tours: Presses Universitaires François Rabelais, 2011, 194 p.

GALBRAITH John Kenneth. *Le Nouvel état industriuel : essai sur le système économique américain*. Paris: Gallimard (coll. TEL), 1989, 504 p.

GARNIER Tony. *Une cité industrielle. Etude pour la construction des villes*. (1917) Paris : Philippe Sers/Vilo, 1988, 195 p.

GAUCHET Marcel. *Le Désenchantement du monde. Une histoire politique de la religion*. Paris: Gallimard (coll. Folio essais), 1985, 480 p.

GEERTZ Clifford. *Bali. Interprétation d'une culture*. Paris: Gallimard, 1983, 257 p.

GOFFMAN Erwin. *La Mise en scène de la vie quotidienne. Tome I : La présentation de soi*. Paris: Edition de Minuit, 1973, 256 p.

GONDRAND Hélène, MASSOL Jean-François. *Texte et images dans l'album et la Bande Dessinée pour enfants*. Grenoble: SCEREN-CRDP (coll. Les Cahiers de Lire Écrire À L'école), 2007, 186 p.

GREIMAS Algirdas Julien. *Sémantique structurale : recherche de méthode*. Paris: Larousse, 1966, 262 p.

GRISON Laurent. « La Ville selon Babar : espace urbain et ville-modèle dans les années 1930 ». *Mappemonde*, 1997, n°1, p. 24-28.

GROENSTEEN Thierry. *La Bande dessinée, un objet culturel non identifié*. Angoulême: Editions de l'An 2, 2006, 206 p.

GROMER Bernadette. « Tête-à-tête : entretien avec Warja Lavater ». *La Revue des Livres pour Enfants*, 1991, n°137-38, p. 40-49.

GUERIN Jean-Pierre (dir.). *Les Représentations en actes. Actes du colloque Leschereines*. Grenoble: Institut de géographie alpine, 1985, 352 p.

HALL Edward T. *La Dimension cachée*. Paris: Seuil, 1971, 254 p.

HERMAN Gertrude B. « Pot-pourri of parisian Landmarks and Life ». *Library Journal*, juillet 1959, vol. 84, n° 1, p. 22-24.

HOFFERT H. « Haüsermann - Habiter aujourd'hui et demain ». [Ressource en ligne] *Urbamedia*, mai 2011.
Disponible sur : http://www.urbamedia.com/su1-hausermann-habiter-aujourd%E2%80%99hui-et-demain.

HOPKINS Lee Bennett. *Books Are by People : Interviews with 104 Authors and Illustrators of Books for Young People*. New York: Citation Press, 1969, 349 p.

HOWARD Ebnezer. *To-morrow, a Peaceful Path to Social Reform*. (1ère éd. Paris, 1902). Londres : Routledge, 2009, 232 p.

INDOVINA Francesco. *Dalla citta diffusa all'arcipelago metropolitano*. Rome : Franco Angeli, 2009, 298 p.

ISER Wolfgang. *L'Appel du texte*. Paris: Allia, 2012, 48 p.

JACONO Guillaume. « Ré-Habiter Le Havre Reconstruit ». *Espaces domestiques. Construire, habiter, représenter*. éd. par Béatrice COLIGNO, Jean-François STASZAK (dir.), Paris : Bréal, 2004, p. 109-124.

JAKOB Michael. *Le Paysage*. Paris: Infolio (coll. Archigraphy), 2008, 191 p.

JAUSS Hans Robert. *Pour une esthétique de la réception*. Paris: Gallimard (coll. TEL), 1972, 336 p.

JOOLE Patrick. « Le Territoire de la Famille Souris ou le plan familial de Kazuo Iwamura ». *Cartes et plans : paysages à construire, espaces à rêver*. éd. par Eléonore HAMAIDE et Danièle DUBOIS-MARCOIN, Arras: Cahiers Robinson, 2010, n° 28, p. 79–90.

JOUVE Vincent. « Littérature pour adultes, littérature pour enfants : à chacun son jeu ». *La Revue des Livres pour Enfants*, septembre 2002, n° 206, p. 69-77.

LACAN Jacques. *Le Séminaire. Livre VII : L'éthique de la psychanalyse*. Paris: Seuil, 1986, 374 p.

LARIVAILLE Paul. « L'Analyse (morpho)logique du récit ». *Poétique*, 1974, n° 19, p. 368-388.

LASSWELL Harold D. « The Structure and Function of Communication in Society ». *The Communication of Ideas*, éd. par Lyman BRYSON. New York: Institute for Religious and Social Studies, 1948, p. 37-51.

LATOUR Bruno. *La Science en action. Introduction à la sociologie des sciences*. Paris: Gallimard, 1989, 664 p.

LAVATER Warja. « Perceptions: Whan Signs Start to Communicate ». *The Faces of Physionomy : Interdisciplinary Approaches to Johann Caspar Lavater*, éd. par Ellis SHOOKMAN. Columbia : Camden House, 1993, p. 40-42.

LAZZAROTTI Olivier. *Habiter. La condition géographique*. Paris: Belin, 2006, 287 p.

LE CORBUSIER. *Urbanisme*. (1ère éd. 1924) Paris: Flammarion (coll. Champs), 1994, 284 p.

LE SCANFF Yvon. *Le Paysage romantique et l'expérience du sublime*. Paris: Champ Vallon, 2007, 296 p.

LEE BURTON Virginia. « Making Picture Books ». *Horn Book Magazine*, juillet-août 1942, vol. 19, n° 4, p. 228-232.

LEFEBVRE Henri. *La Production de l'espace*. Paris: Anthropos, 1974, 512 p.

LEROUX Xavier, VERHERVE Maud. « Sur la frontière, quelles représentations des enfants ? Enquête dans le nord de la France ». [Revue en ligne]. *EchoGéo*, juillet 2012. Disponible sur : http://echogeo.revues.org/13057.

LEVY Jacques. *Le Tournant géographique. Penser l'espace pour lire le monde*. Paris: Belin, 1999, 400 p.

LEVY Jacques. *Réinventer la France. Trente cartes pour une nouvelle géographie*. Paris: Fayard, 2013, 245 p.

LEVY Jacques, LUSSAULT Michel. *Dictionnaire de la Géographie et de l'espace des sociétés*. Paris: Belin, 2013, 1128 p.

LUSSAULT Michel. *De la lutte des classes à la lutte des places*. Paris: Grasset, 2009, 220 p.

LUSSAULT Michel. *L'Avènement du Monde. Essai sur l'habitation humaine de la Terre*. Paris: Seuil, 2013, 296 p.

LUSSAULT Michel. *L'Homme spatial. La construction sociale de l'espace humain*. Paris: Seuil, 2007, 363 p.

LUSSAULT Michel, STOCK Mathis. « 'Doing with Space': Towards a Pragmatics of Space ». [Ressource en ligne] *Social Geography Discussions*, 23 janvier 2009, n° 5.

Disponible sur : http://www.soc-geogr-discuss.net/5/1/2009/.

MAC GILLIS Roderick. *The Nimble Reader: Literary Theory and Children's Literature*. New York: Twayne, 1996, 241 p.

MAC LUHAN Marshall. *Pour comprendre les médias. Les prolongements technologiques de l'homme*. Paris: Seuil, 1968, 404 p.

MAC LUHAN Marshall. *The Medium Is the Message: An Inventory of Effects*. London: Bantam Books, 1967, 160 p.

MARCUS Leonard S. *Show Me a Story ! Why Picture Books Matter*. Somerville: Candlewick Press, 2013, 352 p.

MARHAM Sylvia. « An Item Analysis of Children's Drawings of a House ». *Journal of Clinical Psychology*, 1954, n° 10, p. 185-187.

MARIN Louis. « Les Voies de la carte ». *Cartes et figures de la Terre*. Catalogue de d'exposition. Paris: Centre Georges Pompidou, 1980, p. 47-54.

MARIN Louis. *De la représentation*. Paris: Seuil-Gallimard, 1994, 396 p.

MARIN Louis. *Utopiques : jeux d'espaces*. Paris: Edition de Minuit, 1973, 365 p.

MARTIN Serge. *Ici et Ailleurs avec François Place. Résonnance générale - Essais pour la poétique*. Mont-de-Laval: L'Atelier du Grand Tétras, 2012, 168 p.

MAUSS Marcel. *Essais de Sociologie*. Paris: Editions de Minuit, 1968, 252 p.

MEUNIER Christophe. « Espace et spatialité chez Kazuo Iwamura ». *Strenæ* [En ligne], 3 | 2012, mis en ligne le 22 janvier 2012, consulté le 30 mars 2012. Disponible sur :http://strenae.revues.org/526

MEUNIER Christophe. « Géo-graphisme(s) : représentations et perception du monde dans Madlenka de Peter Sis » dans *La Revue des Livres pour Enfants*, n°259, 2011, p. 86-93.

MEUNIER Christophe. « La maison de Barbapapa, Poutchy-Blue et les autres... La géographie des espaces domestiques dans les albums pour enfants », *Café-Géo.net*, 9 juillet 2012 [en ligne].
Disponible sur : http://www.cafe-geo.net/article.php3?id_article=2474

MEUNIER Christophe. « François Place, Traveler of the Imaginary ». *Bookbird*, New York, numéro à paraître en 2014.

MEUNIER Christophe. « Children's Picturebooks as cultural and geographic products : actors of spatialities, generator of spaces ». *Nordic Journal of Children Literature Aesthetics*, à paraître en 2014.

MEUSBURGER Peter. « Culture, pouvoir et scolarité dans les états-nations multi-ethniques. Contextes culturels et géographie du savoir ». *Géographie et Cultures*, 2003, n° 47, p. 67-84.

MFFESOLI Michel. *Au creux des apparences. Pour une éthique de l'esthétique*. Paris: Plon, 1990, 336 p.

MINKOWSKA Françoise, BAYER Raymond (dir.). *De Van Gogh et Seurat aux dessins d'enfants. A la recherche du monde des formes*. Catalogue d'exposition au Musée pédagogique du 20 avril au 14 mai 1949. Paris : Musée pédagogique, 1949, 152 p.

MOLES Abraham. « L'Image et le texte ». *Communication et Langages*, 1978, n° 38, p. 17-29.

MOLES Abraham. « Liberté principale, liberté marginale, liberté interstitielle ». *Revue Française de Sociologie*. 1966, vol. 7, n° 2, p. 229-232.

MOLES Abraham, ROHMER-MOLES Elisabeth. *La Psychologie de l'espace*. Paris: Casterman, 1972, 158 p.

MONTANDON Alain (dir.). *Iconotextes*. Actes du colloque international de Clermont-Ferrand, 17-19 mars 1988. Clarmont : Orphys, 1990, 304 p.

MULLER Jürgen E. « L'Intermédialité, une nouvelle approche interdisciplinaire : perspectives théoriques et pratiques à l'exemple de la vision de la télévision ». *Cinémas*. Printemps 2000, vol.10, n° 2-3, p. 105-134.

MULLER Jürgen E. « Vers l'intermédialité. Histoires, positions et options d'un axe de pertinence ». *Médiamorphoses*, 2006, n° 16, p. 99-110.

NERLICH Michaël. « Qu'est-ce qu'un iconotexte ? Réflexions sur le rapport texte-image photographique dans *La Femme se découvre* d'Evelyne Sinassamy ». *Iconotextes*, éd. Par Alain MONTANDON, Clermont : Orphys, 1990, p. 255-302.

NIERES-CHEVREL Isabelle, PERROT Jean (dir.). *Dictionnaire du livre de jeunesse*. Paris : Cercle de la Librairie, 2013, 1008 p.

NIERES-CHEVREL Isabelle. *Introduction à la littérature de jeunesse*. Paris: Didier Jeunesse, 2009, 238 p.

NIERES-CHEVREL Isabelle. « L'Album : le nom, la chose ». *L'Album. Le parti pris des images*. éd. par Nelly CHABROL-GAGNE, Vivian ALARY (dir). Clermont-Ferrand: PUBP, 2012, p. 15-20.

NIERES-CHEVREL Isabelle. « Narrateur visuel, narrateur verbal ». *La Revue des Livres pour Enfants*, 2003, n° 214, p. 68-81.

NIERES-CHEVREL Isabelle. « Relire Heidi aujourd'hui ». [Revue en ligne]. *Strenae*, juin 2011.
Disponible sur : http://strenae.revues.org/266.

NOVARINA G. « De La 'Citta Diffusa' à la Ville Nature ». [Revue en ligne].
Environnement. Ambiente E Territorio in Val d'Aosta, 2014.
Disponible sur :
http://www.regione.vda.it/riviweb/templates/aspx/environnement.aspx?pkArt=501.

OCTOBRE Sylvie, ROUET François. *Les Moins de 15 ans et le marché des loisirs culturels. Premiers éléments documentaires*. Département des études statistiques et de la prospective: Ministère de la Culture et de la Communication, 2004, 175 p.

PANOFSKY Erwin. *La Perspective comme forme symbolique*. (1ère éd. 1927) Paris: Edition de Minuit, 1976, 280 p.

PAQUOT Thierry. *Habiter, le propre de l'humain*. *Villes, territoires et philosophie*. Paris: La Découverte, 2007, 380 p.

PAQUOT Thierry, YOUNES Chris. *Le Territoire des philosophes. Lieu et espace dans la pensée au XXe siècle*. Paris: La Découverte, 2009, 386 p.

PEREC Georges. *Espèces d'espace*. Paris : Galilée, 1974, 185 p.

PERROT Jean (dir.). *Jeux graphiques dans l'album pour la jeunesse*. Actes du Colloque International. Créteil: CRDP, 1991, 279 p.

PIAGET Jean. *Biologie et connaissances. Essai sur les relations entre les régulations organiques et les processus cognitifs*. Paris: Gallimard, 1973, 346 p.

PIATER André. « Comment et pourquoi définir un espace rural ? » *Economie Rurale*, 1977, n° 118, p. 3-13.

PICARD Michel. *La Lecture comme jeu*. Paris: Edition de Minuit, 1986, 319 p.

PITTE Jean-Robert. *Le Génie des lieux*. Paris: CNRS Editions, 2010, 59 p.

PLACE François. « Dans l'atelier de l'Atlas. Genèse et création de l'Atlas des géographes d'Orbae ». [Ressource en ligne] *Si loin, si proche… Voyages imaginaires en littérature de jeunesse*, actes de la journée d'étude du 23 mai 2007 à la Bibliothèque de Valenciennes/ éd. par Liliane CHEILAN, Isabelle CHEVREL, Danièle DUBOIS-MARCOIN, Jean-Yves LOUDE, François PLACE. Valenciennes, 2007, p. 47-58. Disponible sur : http://bookline-03.valenciennes.fr/BIB/pdf/siloinsiproche.pdf

PONCET Jean-François, BELOT Claude. *Rapport d'information fait au nom de la délégation à l'aménagement du territoire et au développement durable du territoire sur le nouvel espace rural français*. Paris: DATAR, juillet 2008, 151 p.

PROPP Vladimir. *Morphologie du conte*. Paris: Seuil, 1965, 254 p.

RAGON Michel. *Histoire de l'architecture et de l'urbanisme modernes. 3. De Brasilia au post-modernisme 1940-1991*. Paris: Casterman, 1991, 402 p.

RENONCIAT Annie. « Origine et naissance de l'album moderne ». *Babar, Harry Potter et compagnie. Livres d'enfants d'hier et d'aujourd'hui*, éd. par Olivier PIFFAULT (dir.). Paris: BnF, 2008, p. 213 et sq.

RETAILLÉ Denis. *Les Lieux de la mondialisation*. Paris :L/e Cavalier Bleu, 2012, 200 p.

REYNAUD-CRESSENT Bénédicte. *L'Évolution de la structure de la branche d'édition du livre en France*. 410 p. Thèse : Économie : Paris I : 1981.

REYNAUD-CRESSENT Bénédicte. « La Dynamique d'un oligopole avec frange : le cas de la branche d'édition de livres en France ». *Revue d'économie Industrielle*. 4ème trimester 1982, n° 22, p. 61-71.

RITZER George. *The McDonaldization of Society*. Newbury Park: Pline Forge Press, 1993, 320 p.

SAGOT-DUVAUROUX Dominique. « De l'oeuvre au produit culturel ». *La Culture distribuée : oeuvre d'art et consommation culturelle*. éd. par H. SIRVEN, N. THELY (dir.). Paris: SCEREN-CRDP, 2010, p. 37-43.

SAINT-MARC Philippe. *Socialisation de la Nature*. Paris: Stock, 1971, 380 p.

SANCEBE Yannick. « Absence et présence aux lieux : la dialectique territoriale des espaces en creux ». *Les « Creux » du social. de l'indéterminé dans un monde social globalisant*, éd. par Bernard GANNE (dir.), 2005, Paris: L'Harmattan, p. 127-159.

SAUER Carl O. « The Morphology of Landscape ». *University of California Publications in Geography*, 1925, vol. 2, n° 2, p. 19-54.

SLOTERDIJK Peter. *Le Palais de cristal. à l'intérieur du capitalisme planétaire*. Paris: Maren Sell, 2006, 384 p.

STASZAK Jean-François. « L'Espace domestique : pour une géographie de l'intérieur ». *Annales de géographie*, 2001, vol. 110, n° 620, p. 339-363.

STASZAK Jean-François. *Géographies de Gauguin*. Paris : Bréal, 2003, 256 p.

STOCK Mathis. « L'Habiter comme pratique des lieux ». [Revue en ligne]. *Espacestemps.net*, décembre 2004.
Disponible sur : http;//www.espacestemps.net/document1138.html.

SUTHERLAND Robert D. « Hidden Persuaders : Political Ideology in Children's Literature ». *Children's Literature in Education*. 1986, vol. 16, n° 3, p. 143-157.

THIBERGE Claude. *La Ville en creux*. Paris: Editions du Linthau, 2003, 335 p.

TISSERON Serge. *L'Intimité surexposée*. Paris: Editions Ramsay, 2001, 180 p.

TRITES Roberta S. « The Transactionnal School of Children's Literature Criticism ». *Children's Literature*, 2000, n° 28, p. 268-274.

TUAN Yi-Fu. *Space and Place. The Perspective of Experience*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1977, 235 p.

URBAIN Jean-Didier. *L'Idiot du voyage. Histoires de touristes*. Paris: Payot (coll. Petite Bibliothèque), 1991, 353 p.

VAN DER LINDEN Sophie. « L'Album, entre texte, image et support ». *La Revue des Livres pour Enfants*, 2004, n° 214, p. 59-68.

VAN DER LINDEN Sophie. *Lire l'album*. Paris : L'Atelier du poisson soluble, 2006, 166 p.

VYGOTSKY Lev. *Pensée et langage*. Paris : La Dispute, 1934 (rééd. 1997), 536 p.

WERNER Benno. « Géographie culturelle et tournant culturel ». *Géographie et Cultures*, automne 2003, n°47, p. 7-27.

WINKIN Yves. *Anthropologie de la communication. De la théorie à la pratique*. Paris: De Boeck & Larcier, 1996, 332 p.

WINNICOTT Donald W. *Jeu et réalité, l'espace potentiel*. Paris: Gallimard, 1975, 275 p.

YATES Frances A. *The Art of Memory*. London: Routledge and Keagan Paul, 1966, 464 p.

Table des illustrations

Figure 1 - Le cercle culturel : « Habiter, un triangle et son cercle » proposé par Olivier Lazzarotti et modifié. . 24
Figure 2 – L'album pour enfants comme lieu d'échanges 32
Figure 3 – *L'Album d'Adèle* (1985, C. Ponti), *Madlenka* (2000, P. Sis) et *Le Petit Chaperon Rouge* (1965, Lavater) :..... 34
trois albums, trois dimensions différentes. 34
Figure 4 – U. Schulevitz, *Comment j'ai appris la géographie*, (2008) couverture. 39
Figure 5 – U. Shulevitz, *Comment j'ai appris la géographie* (2008), pp.15-16. 40
Figure 6 - U. Shulevitz, *Comment j'ai appris la géographie* (2008) pp.27-28. 41
Figure 7 – P. Probst, *L'automobile de Caroline* (1957), couverture et *Caroline et son automobile* (1984), couverture. 42
Figure 8 – P. Probst, *Caroline et son automobile* (1984), pp.16-17 43
Figure 9 – *L'Automobile de Caroline* (1957), quatrième de couverture 44
Figure 10 – P. Probst, *L'Automobile de Caroline* (1957), pp.20-21. 45
Figure 11 – G. Delahaye et M. Marlier, *Martine à la ferme* (1954), couverture 50
Figure 12 – Plan de reconstitution de la ferme la ferme de Martine (C. Meunier) 50
Figure 13 – P. Probst, *Caroline à la ferme* (1987), p. 6-7. 51
Figure 14 – Plan de reconstitution de la ferme de Caroline (C. Meunier) 51
Figure 15 – P. Probst, *Caroline à la ferme* (1987), p.24-25. 52
Tableau 16 : Fictions jeunesse éditées entre 2005 et 2010 55
Tableau 17 : « Textes illustrés » et « Livres d'images » publiés entre 2005 et 2012 56
d'après le catalogue de La Joie par le Livre 56
Figure 18 : Évolution de la production d'albums de 1974 à nos jours 56
Tableau 19 : Les albums de *Caroline* et de *Martine* entre 1953 et 1979. 61
Tableau 20 : Proportion des albums évoquant les Grands Ensembles entre 1969 et 1979 63
Figure 21 - A. Clair et B. Després, *Nicole au Quinzième étage* (1969), p. 4-5. 64
Figure 22 – A. Clair et B. Després, *Nicole au Quinzième étage* (1969), couverture / *Nicole et l'ascenseur* (1971), couverture / *Nicole et Dajamila* (1976), couverture 65
Figure 23 – J. Garonnaire, *La Tour part en voyage* (1974), couverture. 65
Figure 24 – J.-P. Sérenne, S. Maddoni, *Grégoire et la grande cité* (1979), couverture /..... 66
E. Passegrand, P. Kratzer, *L'immeuble qui pêchait* (1979), couverture. 66
Figure 25 – A. Tison, T. Taylor, *La maison de Barbapapa* (1972), p.14-15. 67
Figure 26 – P. Probst, *Caroline et ses amis déménagent* (1987), p.6-7. 68
Figure 27 - C. Ponti, *Bih-Bih et le Bouffon-Gouffron* (2009), couverture. 74
Figure 28 – C. Ponti, *Schmélele et l'Eugénie des larmes* (2002), p.14. 74
Figure 29 - C. Ponti, *L'Arbre sans fin* (1992), p. 37. 77
Figure 30 - C. Ponti, *Schmélele et l'Eugénie des larmes* (2002), p.40-41 / 42-43. 78
Figure 31 - C. Ponti, *Georges Lebanc* (2001), p.21. 78
Figure 32 – C. Ponti, *Dans la pomme, Dans le gant, Dans le loup, Derrière la poussette* et *Sur le lit* (1994), couvertures. 79
Figure 33 – C. Ponti, *Georges Lebanc* (2001), pp.13, 17, 23 et 31. 80
Figure 34 - P. Sis, *L'Arbre de Vie* (2004), p. 20-21 81
Figure 35 - La première et la quatrième de couverture des *Trois clés d'or de Prague* (1995) 83
Figure 36 - K. Iwamura, *Une nouvelle maison pour la famille Souris* (1985), pp.10-11. 84
Figure 37 - La fuite de la famille Souris dans *Une nouvelle maison pour la famille Souris* 87
Figure 38 – Les territoires des Quatorze Souris de K. Iwamura. 89
Figure 39 – Schéma de la spatialité des personnages chez Claude Ponti 92
Figure 40 – Schéma de la spatialité des personnages chez Peter Sis 92
Figure 41 – Schéma de la spatialité des personnages chez Kazuo Iwamura. 92
Figure 42 - P.Sis, *Christophe Colomb* (1996), p. 2-3 98
Figure 43 - P.Sis, *Christophe Colomb* (1996), p. 18-19. 99
Figure 44 – F. Place, *Du pays des Amazones à l'Île Quinookta* (1998), p. 67. 99
Figure 45 - O. Douzou, I. Simon, *Autobus numéro 33* (1996), p. 34-35. 100
Figure 46 - G. Dorémus, *Plus tard* (2000) pp. 28-29. 101
Figure 47 - M.-F. Ebokéa, C. Sourdais, *Mariétou Kissaitou* (2008) pp. 6-7 102
Figure 48 - F. Place, « Le Fleuve Wallawa » dans *Des Rivières Rouges au Pays des Zizotls* (2000) p. 97. 103
Figure 49 - C. Thomson, *Le Livre Disparu* (1996) pp. 6-7. 105

Figure 50 - F. Place, « Le Fleuve Wallawa » dans *Des Rivières Rouges au Pays des Zizotls* (2000), p. 88-89. 105
Figure 51 – G. Müller, *Devine qui fait quoi ? Une promenade invisible* (1999), p. 24 à 27. 106
Figure 52 - A. Tison et T. Taylor, *La maison de Barbapapa* (1972), p.21-22 106
Figure 53 - G. Dorémus, *Frigo vide* (2009) couverture. 107
Figure 54 - P. Sis, *Madlenka* (2000) p. 21 108
Figure 55 - B. Poncelet, *Chaise et café* (2000) p.6-7 108
Figure 56 – Vues et intentionnalités spatiales dans les albums du corpus 109
Figure 57 - Représentation diachronique du corpus 112
Figure 58 - Évolution de la représentation des différents thèmes spatiaux 114
(campagne, ville, moantagne, littoral, espace domestique) dans les albums entre 1919 et 2012. 114
Figure 59 – Répartition des ouvrages du corpus par segmentations et par phases 116
Figure 60 – F. Place, *Du Pays de Jade aux îles Quinookta* (1998) sommaire. 117
Figure 61 – B. Jacques, *Scandale au château suisse* (2004), jaquette 119
Figure 62 – Répartition des albums du corpus selon les Maisons d'édition 121
Figure 63 – Répartition géographique des auteurs/illustrateurs du corpus 125
Figure 64 – B. Bone, *Balade* (2005), couverture. 134
Figure 65 – Carte de l'Eden dans *The Gentleman's Magazine*, Frontispice, 1736 136
Figure 66 – I.Grelet, I.Bonacina, *Le Voyage de l'âne* (2012), p.1-2. 139
Figure 67 – P.Sis, *Un rhinocéros Arc-en-Ciel* (1995), p.3. 140
Tableau 68 - Classement des différentes motivations des conduites spatiales 143
Tableau 69 - Répartition des motivations, environnement et échelles dans les récits de parcours du corpus 144
Figure 70 - Répartition des conduites spatiales dans les espaces connus (en nombre d'occurrences) 145
Figure 71 - Répartition des conduites spatiales dans les espaces inconnus (en nombre d'occurrences) 146
Figure 72 – G.Dorémus, *Plus tard* (2000), couverture 150
Figure 73 - Reconstitution cartographique du récit de *Plus tard* (G.Dorémus, 2000). 151
Figure 74 - La légende de *Guillaume Tell* (1962) 153
Figure 75 - Légendes des cinq imageries étudiées 156
Figure 76 - Schémas quinaires de cinq imageries 159
Figure 77 – W. Lavater, *Le Petit Poucet* (1965), pp.1-2 159
Figure 85 – W. Lavater, *La Belle au Bois-Dormant* (1982), pp.1 à 10 160
Figure 86 – W. Lavater, *La Belle au Bois-Dormant* (1982), pp.11 à 20 160
Figure 80 – W. Lavater, *Le Petit Chaperon Rouge* (1965) – Schéma du récit 160
Figure 81 – W. Lavater, *Cendrillon* (1976) – Schéma du récit 161
Figure 82 – W. Lavater, *Blanche-Neige* (1974) – Schéma du récit 162
Figure 83 – W. Lavater, *Le Petit Poucet* (1965) – Schéma du récit 163
Figure 84 – La localisation des lieux évoqués dans *This London* (Sasek, 1959). 168
Figure 85 - M. Sasek, *This is London* (1959), p.8-9 169
Tableau 86 – la « *This is… serie* » de M. Sasek entre 1959 et 1970. 170
Figure 87 – I.Minhos Martins, B. Carvalho, *Les deux routes* (2012), couverture 172
Figure 88 - I.Minhos Martins, B. Carvalho, *Les deux routes* (2012), p.22-23 173
Figure 89 – S. Dong-Jun, *Ticket Ville* (2003), couverture 174
Figure 90 – C. Thompson, *À la Recherche de l'Atlantide* (1993), p.10-11. 178
Figure 91 – C. Thompson, *Ruby* (1994), p.10-11 179
Figure 92 – Légende des schémas spatiogénétiques des récits. 183
Figure 93 – Schéma spatiogénétique des *Trois petits cochons* de G. Müller (1947) 184
Figure 94 – Schéma spatiogénétique de *Madlenka* de P.Sis (2000) 184
Figure 95 – Schéma spatiogénétique de *Ma maison en Corée* de K. Yoon-Duck (1995) 185
Figure 96 – Schéma spatiogénétique du *Parapluie jaune* de R. Jae-Soo (2007) 185
Figure 97 – Schéma spatiogénétique de *Qui est Madame Legris* de D. Mac Kee (2003) 186
Figure 98 – Schéma spatiogénétique du *Livre disparu* de C. Thompson (1995) 186
Figure 99 – Schéma spatiogénétique de *Tu rentres à la maison* de C. Carré et N. Fortier (2002) 187
Figure 100 – Schéma spatiogénétique de *Babar aux sports d'hiver* de L. de Brunhoff (1952) 187
Tableau 101 – Répartition des images géographiques en fonction des types de déplacements 189
Figure 102 - Répartition des trajectoires en fonction des conduites spatiales en milieu connu (en nombre d'occurrences) 190
Figure 103 - Répartition des trajectoires en fonction des conduites spatiales en milieu inconnu (en nombre d'occurences) 190
Figure 104 - F. Saint-Val, *Mon voyage dans la maison* (2012), p.5 192
Figure 105 - Itinéraire d'Hugo dans la maison. 193
Figure 106 – F. Saint-Val, *Mon voyage dans la maison* (2012), p.7, 15, 25 et 35. 194

Figure 107 – Répartition des échelles en fonction des tailles des albums (en nombre d'occurrences) 195
Figure 108 – Répartition des échelles en fonction des formats des albums (en nombre d'occurrences) 195
Figure 109 – Répartition des types de déplacements en fonction des tailles des albums (en nombre d'occurences) 195
Figure 110 – Répartition des types de déplacements en fonction des formats des albums (en nombre d'occurrences) 195
Figure 111 – K. Crowther, *Va faire un tour* (1995), couverture. 196
Figure 112 – K. Crowther, *Va faire un tour* (1995), p.5 et 57 196
Figure 113 - K. Crowther, *Va faire un tour* (1995), dos de la couverture. 197
Figure 114 – Répartition des formats en fonction des tailles des albums. (en nombre d'occurrences) 197
Figure 115 – Répartition des images géographiques en fonction des tailles des albums (en nombre d'occurrences) 198
Figure 116 – Répartition des images géographiques en fonction des formats des albums (en nombre d'occurences) 198
Figure 117 – système de fonctionnement de l'album 201
Figure 118 – Variétés de fonctionnement des albums (exemples de variations du système) 202
Figure 119 – B. Mc Clintock, *Adèle et Simon* (2006), p.2-3. 206
Figure 120 – W. Lavater, *Blanche Neige* (1976), p.4-5 206
Figure 121 – V. Vernette, *Cocorico Poulet Piga* (1999), p.22 207
Figure 122 – P. Sis, *Tibet* (1998), p.26 207
Tableau 123 – Emplois de la carte 208
Tableau 124 – Répartition de la place de la carte en fonction des types de déplacements 208
Figure 125 – O. Douzou, I. Simon, *Autobus numéro 33* (1996), p.9. 209
Figure 126 – P. Sis, *Madlenka star de foot* (2012), p.2-3. 210
Tableau 127 –Fonctions de la carte. 211
Figure 128 – V. Vernette, *Cocorico Poulet Piga* (1999), p.10-11. 212
Figure 129 – Barroux, *Le Paris de Léon* (2011), p.7-8. 213
Figure 130 - P. Sis, *Le Mur* (2007), p.25-26. 214
Figure 131 – P. Sis, *L'Arbre de vie* (2003), p.14-15. 215
Figure 132 - P. Sis, *Le Messager des étoiles* (1996), p.6-7. 216
Figure 133 – C. Ponti, *Ma Vallée* (2000), couverture. 217
Figure 134 – C. Ponti, *Ma Vallée* (2000), p. 7. 217
Figure 135 – M. Jarrie, *Rêveur de cartes* (2012), p.12-13. 219
Figure 136 - A. Ransome, *Swallows and Amazons* (1930), jaquette de couverture originale. 221
Figure 137 – P. Sis, *Tibet* (1998), p.6-7. 226
Figure 138 – Rascal et P. Joos, *Escales* (1992), p.18-19 228
Figure 139 - A.-L. Witschger, *Voyage au Sénégal* (2001), p.6-7 230
Figure 140 – A. Lemant, *Lettres des Isles Girafines* (2003), p.4-5. 230
Figure 141 – F. Place, *Atlas des géographes d'Orbae* (1996), p.76-77. 232
Figure 142 – E. Gravett, *Le Grand Livre des peurs* (2007), p.23 (carte). 235
Figure 143 – E. Gravett, *Le Grand Livre des peurs* (2007), p.23 (dos de la carte). 236
Figure 144 – P. Sis, *L'Arbre de Vie* (2003), p.14-15 239
Figure 145 - Schéma spatiogénétique de l'album *Un Rhinocéros Arc-en-ciel* (1987) 243
Figure 146 – I. Grelet, I. Bonacina, *Le Voyage de l'Âne* (2012), pp. 5-6 244
Figure 147 - I. Grelet, I. Bonacina, *Le Voyage de l'Âne* (2012), p. 26. 245
Figure 148 - Schéma spatiogénétique du *Voyage de l'Âne* (2012) 245
Figure 149 - Schéma de la formation d'une image selon James M. Doherty 256
Figure 150 - Schéma de la formation de l'espace-imaginé 257
Figure 151 – A. Herbauts, *Lundi* (2004), couverture 264
Figure 152 – R. Celli, G. Müller, *Boucle d'Or et les Trois Ours* (1956), p.7 265
Figure 153 – B. Després, C. André, *Nicole au Quinzième étage* (1969), p.5. 267
Figure 154 – P. Probst, *Caroline et sa maison* (1985), p.7-8 269
Figure 155 – K. Yoon-Duck, *Ma maison en Corée* (2008), p. 33-34 271
Figure 156 – Rapports proxémiques dans *Devine qui fait quoi* (1999) 276
Figure 157 – F. Saint-Val, *Mon voyage dans la maison* (2011), p.23-24. 278
Figure 158 – F. Saint-Val, *Mon voyage dans la maison* (2011), p.33-34. 278
Tableau 159 – Organisation des tableaux de l'album, *Mon voyage dans la maison* (2011). 278
Figure 160 – F. Saint-Val, *Mon voyage dans la maison* (2011), dos de couverture. 279
Figure 161 – Schéma spatiogénétique de *Devine qui fait quoi ?* 279
Figure 162 – Schéma spatiogénétique de *Mon voyage dans la maison*. 280

Figure 163 – A. Lemonnier, C. Gastrold, *La Souris de Paris* (2012), 1ère et 4ème de couverture. 281
Figure 164 - Schéma narratif de *La souris de Paris*..... 282
Figure 165 - G. Dégé, *Ma maison* (2001), p.4. 284
Figure 166 – Représentation de l'Amaurote dans *De optimo republicae statu deque nova insula Utopia* (1516) 286
Figure 167 – J. de Brunhoff, *Histoire de Babar, le petit éléphant* (1931), p.9..... 287
Figure 168 – Edy-Legrand, *Macao et Cosmage ou l'expérience du bonheur* (1919), p.55. 288
Figure 169 - Edy-Legrand, *Macao et Cosmage ou l'expérience du bonheur* (1919), quatrième de couverture . 289
Figure 170 - J. de Brunhoff, *Le roi Babar* (1932), p.14-15..... 289
Figure 171 - Schéma d'organisation de Célesteville..... 290
Figure 172 – J. de Brunhoff, *Les Vacances de Zéphyr* (1936), p.6-7..... 291
Figure 173 - J. de Brunhoff, *Histoire de Babar le petit éléphant* (1931), pp.20-21..... 292
Figure 174 - A. Tison, T. Taylor, *La maison de Barbapapa* (1972), p.18-19..... 295
Figure 175 - B. Després, A. Clair, *Nicole au Quinzième étage* (1969), p. 4 et 7. 295
Figure 176 - J. Müller, *La pelle mécanique ou la mutation d'une ville* (1978)..... 296
Figure 177 - A. Tison, T. Taylor, *La maison de Barbapapa* (1972), p.16-17..... 297
Figure 178 - C. Roy, A. Le Foll, *C'est le bouquet* (1963), p.12-13. 298
Figure 179 - Plan reconstitué de la maison-rurale de Juliette..... 300
Figure 180 - S. Prescott, *Le rat des champs dans la Grande Ville* (2001), p.10-11..... 303
Figure 181 - Y. Kim, *Petite Ânette* (2011), p.11-12..... 304
Figure 182 - J. Jolivet, *Rapido dans la ville* (2011), développement commenté de l'album. 305
Figure 183 - D. et A. Mizielinski, *Mamoko, 50* histoires dans la ville (2011), p.5-6..... 305
Figure 184 - D. et A. Mizielinski, *Mamoko, 50 histoires dans la ville* (2011), p. 9-10. 306
Figure 185 - G. Dorémus, *Plus tard* (2000), p.17-18..... 306
Figure 186 - G. Dorémus, *Plus tard* (2000), pp.20-21 : la gare. 307
Figure 187 - G. Zullo, Albertine, *En ville* (2009), pp.2-3 : la gare..... 307
Figure 188 - R.S. Berner, *Le Livre du Printemps* (2009), pp.6-7 : la gare..... 307
Figure 189 - P. Sis, *Les Trois clés d'or de Prague* (1994), p.6-7..... 308
Figure 190 - S. Tan, *La chose perdue* (2012), p.4-5. 309
Figure 191 – schéma global du *Livre de l'été*. 311
Figure 192 - *Le Livre de l'été* : calque 1, l'habitat. 312
Figure 193 – *Le Livre de l'été* : 1er essai de modélisation de l'habitat. 312
Figure 194 – *Le Livre de l'été* : calque 2 des voies de communication..... 312
Figure 195 – *Le Livre de l'été* : calque 3 de l'arrière-plan..... 312
Figure 196 – 2ème essai de modélisation de l'album *Le Livre de l'été*..... 313
Figure 197 – Les relations intersubjectives dans les *Livres des Saisons* de Rotraut Susanne Berner. 315
Figure 198 – M. Colmont, A. Exter , *Panorama de la montagne* (1938)..... 323
Figure 199 – M. Colmont, A. Exter, *Panorama de la côte* (1938)..... 323
Figure 200 – M. Colmont, Rojan, *Cigalou* (1950), p.10..... 323
Figure 201 – F. Place, *Montagne d'Esmeralda* (1996), p. 71. 325
Figure 202 – F. Place, *Pays des Houngalils* (1996), p.111..... 325
Figure 203 – J. de Brunhoff, *Le Voyage de Babar* (1932), p.4-5..... 327
Figure 204 – J. de Brunhoff, *Le Voyage de Babar* (1932), p.20-21..... 327
Figure 205 – plan de l'histoire : F. Place, *Le Golfe de Candäa* (1996)..... 328
Figure 206 - François Place, *Le Golfe de Candâa*, p.42-43. 329
Tableau 207 – Tableau de répartition des activités dans *Panorama de la Côte* (1938) 333
Figure 208 - Plan de l'album *Beach Ball* (1990) de P. Sis..... 335
Figure 209 – P. Sis, *Beach Ball* (1990), p.5-6..... 335
Figure 210 – J. de Brunhoff, *Le voyage de Babar* (1934), p. 36-37..... 337
Figure 211 – P. Probst, *Caroline aux sports d'hiver* (1969), p.11-12..... 338
Figure 212 - Plan de l'album *Martine à la mer* (1955) de Gilbert Delahaye et Marcel Marlier 339
Figure 213 - Plan de l'album *Caroline à la mer* (1965) de Pierre Probst 341
Figure 214 – P. Probst, *Caroline à la mer* (1965), p.5-6..... 341
Figure 215 – P. Sis, *La conférence des oiseaux* (2012), p.129..... 344
Figure 216 – P. Sis, *Tibet* (1998), p.18-19..... 345
Figure 217 – P. Sis, *Tibet* (1998), p.28-29..... 345
Figure 218 – P. Sis, *Tibet* (1998), p.38-39..... 345
Figure 219 – P. Sis, *Tibet* (1998), p.48-49..... 345
Tableau 220 - Structure de l'album *Le Tibet, les secrets d'une boîte rouge* de Peter Sis (1998)..... 347
Figure 221 - Mandala du Mont Kaf dans *La conférence des oiseaux* de Peter Sis (2011)..... 348

Figure 222 - P. Sis, *Christophe Colomb* (1991), p.12-13. 349
Figure 223 - Plan de l'album *An Ocean World* (1992) de Peter Sis 352
Figure 224 - Les Fleuves de brume [F. Place, *Le Secret d'Orbae* (2012)] 355
Figure 225 - Carte établie par Cornélius Van Horn dans *Le Secret d'Orbae*, 2012. 357
Figure 226 - Carte des Montagnes de la Mandragore, p.55. 357
Figure 227 – J.M. M. Calderon, J. Martinez Pedro, *Migrar* ou *Au pays du ballon rouge* (2011) 361
Figure 228 - P. Sis, *Le Mur* (2009), couverture. 362
Figure 229 - P. Sis, *Le Mur* (2009), p.34-35. 363
Figure 230 - P. Sis, *Le Mur* (2009), p.40-41. 363
Figure 231 - P. Sis, *Le Messager des étoiles* (1996), p.29-30. 363
Figure 232 - carte du pays des Xing-Li (p.101) 364
Figure 233 – A. Tison, T. Taylor, *Le voyage de Barbapapa* (1971), p.21-22 366
Figure 234 - Couverture du *Petit Vingtième* de 1930, n°21 368
Figure 235 - Trajet de l'Autobus 33 autour de la Terre. 369
Figure 238 – M. Grejniec, *Mon voyage* (1995), couverture. 379
Figure 239 – M. Grejniec, *Mon voyage* (1995), p.14-15. 380
Figure 240 – M.Grejniec, *Mon voyage* (1995), p.6-7. 381
Figure 241 – J. Roux, *Un jour en ville* (2009), p.8-9. 384
Figure 242 – Les trois options de la transaction 386
Figure 243 – J. Roux, *Un jour en ville…* (2009), couverture 387
Tableau 244 – Contenu des ateliers de maternielle d'après le rapport de V. Bouysse, P. Claus et C. Szymankiewicz (2011) 396
Tableau 245 - Chapitrage de *Devine qui fait quoi ?* de Gerda Müller 400
Figure 246 – schéma narratif et icônique de Devine qui fait quoi (1999) 401
Figure 247 - Dessin de Maxime (GS) 404
Figure 248 - Dessin de Mathis (GS) 404
Figure 249 - Dessin de Chloé (CP) 405
Figure 250 - Dessin de Paulin (GS) 406
Figure 251 - Dessin de Pauline (CP) 407
Figure 252 – itinéraire du parcours extérieur à la maison réalisé par Théo (GS, 5 an) 408
Tableau 253 – Chapitrage de *Madlenka* de Peter Sis. 414
Figure 254 – Vues axonométriques 414
Figure 255 – Schéma narratif et iconique de l'album *Madlenka* (2000) 415
Figure 256 – P. Sis, *Madlenka* (2000), couverture. 415
Figure 257 – Dessin de Lou-Anne 421
Figure 258 – Dessin de Baptiste 422
Tableau 259 – Titres de la collection Daniel et Valérie (1969-1980) 424
Figure 260 – L. Marin, *Daniel et Valérie à la montagne* (1972), p.4-5. 425
Figure 261 – L. Marin, *Daniel et Valérie à la montagne* (1972), p.18-19. 425
Figure 262 - Schéma explicatif des pages 18-19. 426
Figure 263 - Schéma spatiogénétique de l'album *Daniel et Valérie à la montagne* (1972) 427
Tableau 264 – Résultats d'une enquête menée auprès des élèves de CP/CE1 de Dhuizon (Loir-et-Cher) 428
Tableau 265 – Tableau analytique des cartes mentales réalisées par les élèves deCP/CE1 de Dhuizon (Loir-et-Cher) 429
Figure 266 – Croquis d'une « ferme » pour un étudiant de Master MEEFA (2011) 430
Figure 267 – Carte des pratiques spatiales des familles des élèves de CM1/CM2 de l'école de Rouziers-de-Touraine (2014) 432
Figure 268 – Exemples de cartes mentales de la ville pour un élève de 6ème (à gauche) et un élève de CM2 (à droite) 433
Tableau 269 - Q1 : As-tu l'occasion de rencontrer des cartes ? 437
Tableau 270 - Q2 : Où rencontres-tu des cartes ? 437
Tableau 271 - Q3 : As-tu l'habitude de consulter des cartes ? 437
Tableau 272 - Q4 : Pourquoi consultes-tu des cartes ? 437
Tableau 273 - Q5 : Les cartes t'aident-elles à mieux comprendre les leçons de géographie ? 437
Figure 274 - Premier essai et second essai de carte sur le nombre 10 439
Figure 275 - Évolution de la carte du chiffre 5 tout au long de la séquence en CM1 441
Figure 276 - Carte produite par un groupe d'élèves : L'île des Mashmoushmish 444
Figure 277 – Carte produite par un groupe d'élèves : L'île de White. 445
Figure 278 - Triangulation de la dimension spatiale d'après les productions d'élèves de 6ème 447
Figure 279 – La cité de Noulika 450

Figure 280 - Schéma du parcours narratif de *La cité de Noulika* 452
Figure 281 – L'île de Casablanca..... 455
Figure 282 - Schéma du parcours narratif de l'Île de Casablanca – 1ère phase d'écriture 457
Figure 283 - Schéma du parcours narratif de l'Île de Casablanca – 2ème phase d'écriture 458
Figure 284 - Schéma du parcours narratif de l'Île de Casablanca – dernière phase d'écriture 459
Tableau 285 - Bilan quantitatif des productions des élèves 460
Tableau 286 - Classement de ce que les élèves ont le plus apprécié dans l'expérience d'écriture..... 460
Figure 287 - Topogramme de la couverture de Madlenka 464
Figure 288 – Vues du bloc de Madlenka (plan carré et circulaire, vue axonométrique)..... 465
Figure 289 – carte heuristique des représentations initiales des élèves sur l'Océanie. 467
Figure 290 - Production 4 : Madame Austra Orélia (Océanie) 468
Figure 291 – Carte heuristique des représentations finales 469
Figure 292 – P. Sis, *Tibet* (1998), p.20-21. 472
Tableau 293 – Tableau des travaux réalisés par les élèves de CM1/CM2- Rouziers 2013. 475
Figure 294 – Planche du groupe 3 : « Balade en raquettes » – Rouziers 2013..... 477
Figure 295 – Planche du groupe 4 : « Ski de fond » – Rouziers 2013. 477
Figure 296 – Tableau récapitulatif des expérimentations menées en classe 480
Figure 297 – Schéma de la communication à travers l'album 482

QUAND LES ALBUMS PARLENT D'ESPACE

ESPACES et SPATIALITES

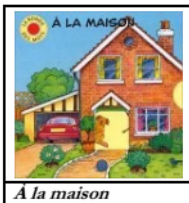
DANS LES ALBUMS POUR ENFANTS

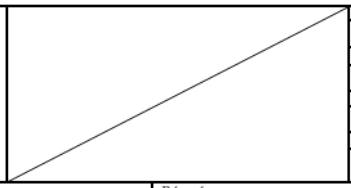
ANNEXES

Table des annexes

Annexe I : Grille d'analyse du corpus / Les récits d'espace 5
Annexe II : Grille d'analyse du corpus / Représentations des espaces 31
Annexe III : Grille d'analyse du corpus / narrations 39
Annexe IV : Planches de Devine qui fait quoi ? Gerda Müller 46
Annexe V : Planches de *Madlenka* de Peter Sis 47
Annexe VI : Décryptage des topogrammes contenus dans Madlenka de Peter Sis 48
Annexe VII : Planches du *Livre du printemps* de Rotraut Susanne Berner 49
Annexe VIII : Les fonctions des personnages des contes d'après Vladimir Propp 50

Annexe I : Grille d'analyse du corpus / Les récits d'espace

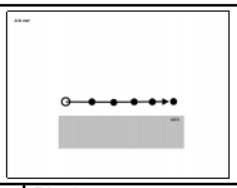




Age : PE
Espace : Do
Taille : P
Format : C

À la maison
BRETT Jan, FOWLER Richard [trad. KABOZA Claudine] / éditions Soline (coll. La ronde des mots)
(1999)
8 pages / 17 X 17
ISBN : 9782876773643

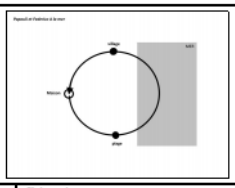
Résumé :
Un voyage à travers les différentes pièces de la maison pour en découvrir le vocabulaire qui y est associé.



Age : PE
Espace : Li
Taille : G
Format : F

À la mer
ZULLO Germano, ALBERTINE / éditions La Joie de Lire
(2008)
14 pages / 34 X 26
ISBN : 9782882584496

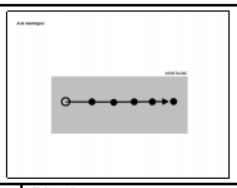
Résumé :
Une succession de 7 scènes se déroulant au bord de la mer.



Age : 5
Espace : Li
Taille : M
Format : It

Papouli et Federico à la mer
VINCENT Gabrielle / éditions Casterman (Les albums Duculot)
(1994)
14 pages / 28 X 21
ISBN : 9782203551602

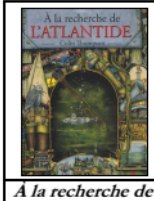
Résumé :
Papouli et Federico à la mer nous conduit, avec les deux protagonistes, à affronter l'immensité, la séparation, à prendre une "leçon de musique" au bord de la plage solitaire. L'éloignement, la peur, les retrouvailles sont les thèmes de cet album.

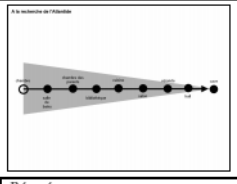


Age : PE
Espace : Mo
Taille : G
Format : Fr

À la montagne
ZULLO Germano, ALBERTINE / éditions La Joie de Lire
(2011)
16 pages / 34 X 26
ISBN : 9782889081011

Résumé :
Sur un télésiège, en terrasse, à la patinoire, avec des skis aux pieds ou des patins à glace, les fesses sur une luge ou dans la neige, la vie à la montagne c'est l'aventure ! Un petit garçon questionne sans cesse sa maman…

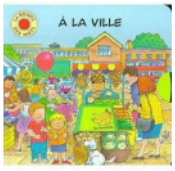


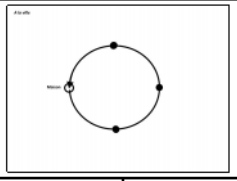


Age : 9
Espace : Do
Taille : G
Format : Fr

À la recherche de l'Atlantide
THOMPSON Colin [trad. : BONHOMME Catherine] / éditions Circonflexe
(1993/2008)
32 pages / 30 X 23
ISBN : 9782878334661

Résumé :
Un jeune garçon, au chevet de son grand-père, décide d'aller chercher l'Atlantide pour lui. Le voyage que fait le garçon se passe dans la maison et se transforme en quête initiatique.

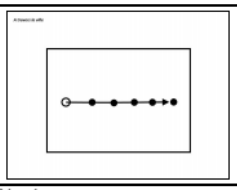




Age : PE
Espace : Vi
Taille : P
Format : C

***À la ville* (In Town)**
BRETT Jan, FOWLER Richard [trad. KABOZA Claudine] / éditions Soline (coll. La ronde des mots)
(1999)
8 pages / 17 X 17
ISBN : 9782876773622

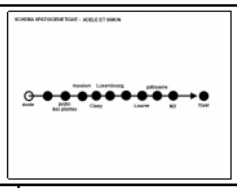
Résumé :
Un voyage à travers la ville pour en découvrir le vocabulaire qui y est associé.



Age : 6
Espace : Vi
Taille : M
Format : Fr

À travers la ville
SARA / éditions Épigones (La langue au chat)
(1990)
22 pages / 29 X 22
ISBN : 9782736636012

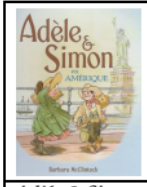
Résumé :
Une histoire sans parole, composé d'images à dominante noire et blanche construites de papiers déchirés. On suivra ici un homme de dos, chapeau et imperméable, en promenade dans une ville sans âme. Solitaire, il croise sur son chemin un chat. Cette rencontre furtive, dans la nuit, renforce encore le sentiment de solitude, voire d'abandon.

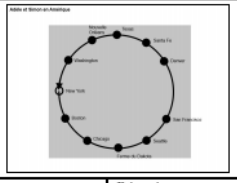


Age : 5
Espace : Vi
Taille : M
Format : F

Adèle & Simon
MAC CLINTOCK Barbara [trad. BONHOMME Catherine] / éditions Circonflexe
(2006)
32 pages / 28,5 X 22,5
ISBN : 9782878333978

Résumé :
Adèle vient chercher son petit frère Simon à la sortie de l'école pour le raccompagner à la maison. Sur le chemin, à travers les rues de Paris vers 1910, le petit garçon perd un certain nombre d'affaires que le lecteur doit s'amuser à retrouver sur chaque double-page.

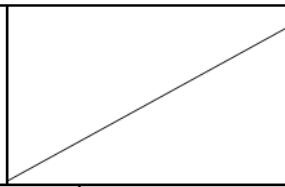




Age : 5
Espace : Gl
Taille : M
Format : F

Adèle & Simon en Amérique
MAC CLINTOCK Barbara [trad. BONHOMME Catherine] / éditions Circonflexe
(2008)
32 pages / 28 X 23
ISBN : 9782878334678

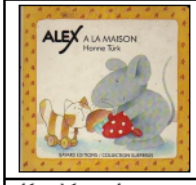
Résumé :
Adèle et Simon partent chez tante Cécile à New York, point de départ d'un grand voyage en train à travers l'Amérique.

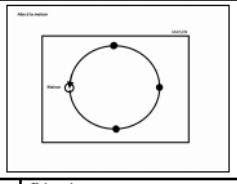


Age : 10
Espace : Vi
Taille : P
Format : Fr

Adzwi Komé, la nuit
GUYENNON-DUCHENE Claudie / éditions Grandir
(1994)
86 pages / 17 X 21
ISBN : 9782841660056

Résumé :
Une immersion dans une famille togolaise haute en couleurs.
À la fois carnet de voyage et découverte de l'autre…

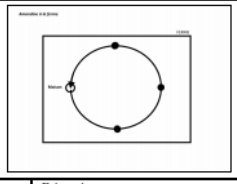




Age : PE
Espace : Do
Taille : P
Format : C

Alex à la maison
TÜRK Hanne / éditions Bayard Presse (Surprises)
(1991)
8 pages / 13 X 13
ISBN : 9782227712652

Résumé :
Un album illustré pour visiter toutes les pièces de la maison et les objets qui s'y rapportent.



Age : 7
Espace : Ru
Taille : M
Format : Fr

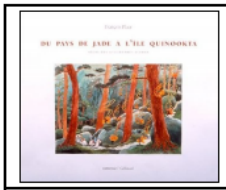
Amandine à la ferme
POIRIER Michèle / éditions Hemma (Histoires d'Amandine)
(1996)
17 pages / 26 X 17
ISBN : 9782800646810

Résumé :
Petits récits permettant de retrouver des mots associés sur le thème de la mer et de les situer dans le contexte de l'histoire .

Age	Espace	Taille	Format
11	/	M	It

***Atlas des géographes d'Orbae :* Du pays des Amazones aux îles Indigo**
PLACE François / éditions Casterman/Gallimard
(1996)
137 pages / 22 X 26
ISBN : 9782203142448

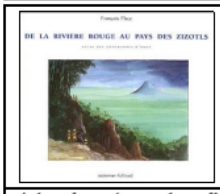
Résumé :
9 histoires pour évoquer 9 territoires correspondant aux 9 premières lettres de l'alphabet.



Age	Espace	Taille	Format
11	/	M	It

***Atlas des géographes d'Orbae :* Du pays de Jade à l'île Quinookta**
PLACE François / éditions Casterman/Gallimard
(1998)
136 pages / 22 X 26
ISBN : 9782203142642

Résumé :
8 histoires pour évoquer 8 territoires correspondant aux 8 premières lettres de l'alphabet.



Age	Espace	Taille	Format
11	/	M	It

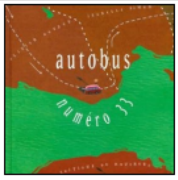
***Atlas des géographes d'Orbae :* De la rivière Rouge au pays des Zizotls**
PLACE François / éditions Casterman/Gallimard
(2000)
137 pages / 22 X 26
ISBN : 9782203142790

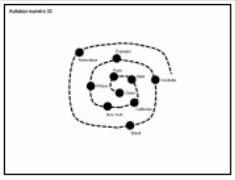
Résumé :
9 histoires pour évoquer 9 territoires correspondant aux 9 premières lettres de l'alphabet.

Age	Espace	Taille	Format
PE	Li	M	C

Au bord de la mer
MILBOURNE Anna, WATERS Erica-Jane / éditions Usborne (Premiers albums)
(2006)
24 pages / 26 X 26
ISBN : 9780746072929

Résumé :
A marée basse, trois petits enfants partent à la découverte des algues et des coquillages parsemés sur le sable. En se penchant sur une mare d'eau, ils découvrent le manège habile du bernard-l'ermite et quand la marée remonte... Tout disparaît à nouveau.

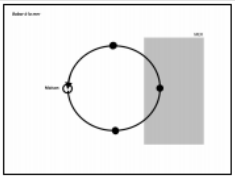




Age	Espace	Taille	Format
7	Gl	M	C

Autobus numéro 33
DOUZOU Olivier, SIMON Isabelle / éditions du Rouergue
(1999)
46 pages / 20 X 20
ISBN : 9782841560233

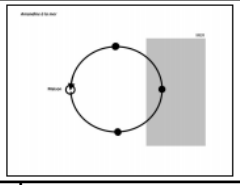
Résumé :
L'Autobus n°33 ; c'est une promenade à travers le monde. On suit sur la page de gauche l'itinéraire du bus et on découvre sur celle de droite le visage du voyageur puis le voyageur près de l'arrêt n°33.



Age	Espace	Taille	Format
3	Li	M	Fr

Babar à la mer
BRUNHOFF Laurent (de) / éditions Hachette (Les albums roses)
(1950)
20 pages / 20 X 15
ISBN :

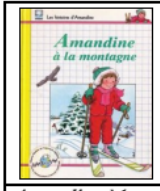
Résumé :
Babar raconte son voyage et ses vacances à la mer.

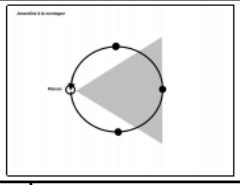


Age	Espace	Taille	Format
7	Li	M	Fr

Amandine à la mer
POIRIER Michèle / éditions Hemma (Histoires d'Amandine)
(1990)
16 pages / 26 X 17
ISBN : 9782800646817

Résumé :
Petits récits permettant de retrouver des mots associés sur le thème de la mer et de les situer dans le contexte de l'histoire

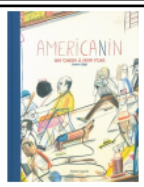


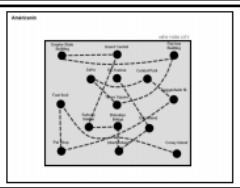


Age	Espace	Taille	Format
7	Mo	M	Fr

Amandine à la montagne
POIRIER Michèle / éditions Hemma (Histoires d'Amandine)
(1996)
17 pages / 26 X 19
ISBN : 9782800646855

Résumé :
Petits récits permettant de retrouver des mots associés sur le thème de la mer et de les situer dans le contexte de l'histoire .

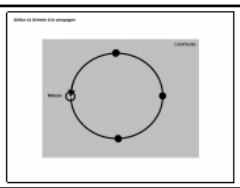




Age	Espace	Taille	Format
7	Vi	G	Fr

Americanin : Un chien à New York
KEBBI Yann / éditions Michel Lagarde
(2012)
60 pages / 33 X 25
ISBN : 9782916421308

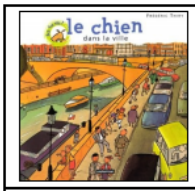
Résumé :
Americanin est le récit d'un chien qui retrouve ses amis après un voyage à New-York. Le pelage, teint aux couleurs du drapeau américain, il raconte son voyage à ses amis, en s'attardant surtout sur les détails absurdes des lieux cultes qui rendent cette ville magique.

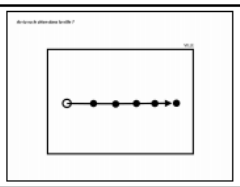


Age	Espace	Taille	Format
7	Ru	M	Fr

Arthur et Jérémie à la campagne
SMITH Doris / éditions Flammarion
(1983)
38 pages / 28 X 20
ISBN : 9782081710757

Résumé :
Jérémie le lapin invite son cousin Arthur la loutre à passer du temps avec lui à la campagne. Arthur est perdu: lui qui vit sur l'eau, il doit apprendre à vivre sur terre et la campagne semble l'ennuyer. Mais son cousin a toujours de bonnes idées!

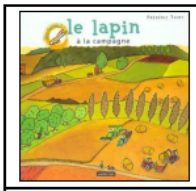


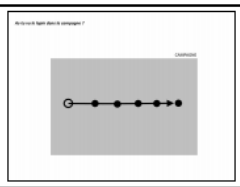


Age	Espace	Taille	Format
PE	Vi	M	C

As-tu vu le chien dans la ville ?
THIRY Frédéric / éditions Casterman (Histoires d'Amandine)
(2001)
10 pages / 25 X 25
ISBN : 9782203169128

Résumé :
De grandes illustrations double page, muettes, foisonnant de détails, pour mieux découvrir les environnements et les situations. Ici le jeune lecteur devra retrouver au long de sa lecture un chien qui se cache dans des situations où la thématique dominante est la ville.

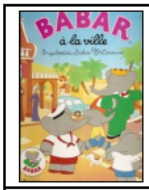


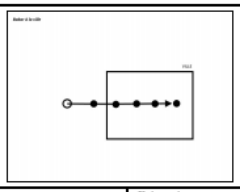


Age	Espace	Taille	Format
PE	Ca	M	C

As-tu vu le lapin à la campagne ?
THIRY Frédéric / éditions Casterman (Histoires d'Amandine)
(2001)
10 pages / 25 X 25
ISBN : 9782203169104

Résumé :
De grandes illustrations double page, muettes, foisonnant de détails, pour mieux découvrir les environnements et les situations. Ici le jeune lecteur devra retrouver au long de sa lecture un lapin qui se cache dans des situations où la thématique dominante est la campagne.

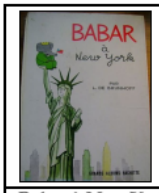


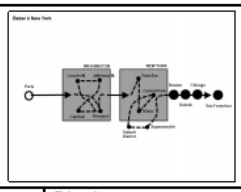


Age	3
Espace	Vi
Taille	G
Format	Fr

Babar à la ville
Collectif d'après Jean et Laurent de BRUNHOFF / éditions Larousse (Encyclopédie Babar)
(1990)
44 pages / 31 X 22
ISBN : 9782036015067

Résumé :
Dans cet album, Babar raconte à son fils sa propre histoire quand il était petit et qu'il est arrivé en ville, recueilli par la vieille dame.

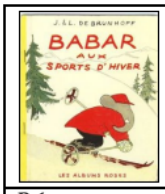


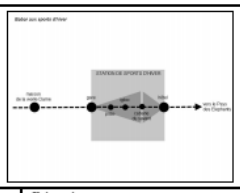


Age	3
Espace	Vi
Taille	G
Format	Fr

Babar à New York
BRUNHOFF Laurent (de) / éditions Hachette (Grands Albums Hachette)
(1950)
32 pages / 32 X 20
ISBN : 9782010025525

Résumé :
Babar raconte son voyage à New York, Washington puis Seattle.

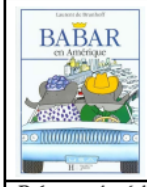


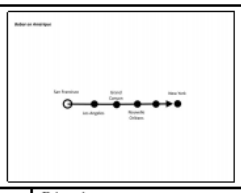


Age	3
Espace	Mo
Taille	M
Format	Fr

Babar aux sports d'hiver
BRUNHOFF Laurent (de) / éditions Hachette (Les Albums roses)
(1952)
28 pages / 20 X 15
ISBN :

Résumé :
Les débuts de Babar et Céleste à la montagne. Ils découvrent le ski aux côtés de la vieille dame.

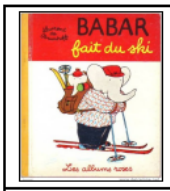


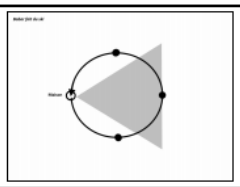


Age	3
Espace	Vi
Taille	M
Format	Fr

Babar en Amérique
BRUNHOFF (de) Laurent
(1965)
28 pages / 26X19
ISBN : 9782010025532

Résumé :
Les rues pentues de San Francisco, les arbres géants sur la route de Los Angeles, le désert californien, le parc de Disney Land, le Grand Canyon, les Indiens.... Voilà des vacances de rêve en Amérique pour Babar et toute sa famille !

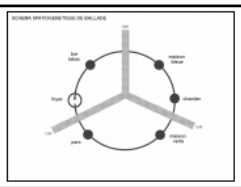




Age	3
Espace	Mo
Taille	M
Format	Fr

Babar fait du ski
BRUNHOFF Laurent (de) / éditions Hachette (Les Albums roses)
(1967)
20 pages / 20 X 17
ISBN :

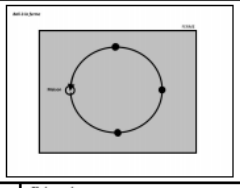
Résumé :
Babar raconte ses vacances à la montagne pour faire du ski.



Age	3
Espace	Vi
Taille	M
Format	C

Balade
BONE Betty / éditions Le Sorbier
(2005)
25 pages / 19 X 19
ISBN : 9782841560233

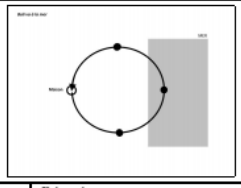
Résumé :
Un petit garçon sort dans la rue. Il répond au monsieur qui lui tire la langue, traverse et entre dans le square, tandis que deux femmes voilées se font signe. A la grille, il ramasse une figurine d'homme armé qu'il emporte avec lui. Il poursuit son chemin alors que la pluie commence à tomber...



Age	3
Espace	Ru
Taille	M
Format	C

Bali à la ferme
MAGDALENA, RICHARD Laurent / éditions Flammarion-Père Castor
(2012)
22 pages / 18 X 18
ISBN : 9782081265486

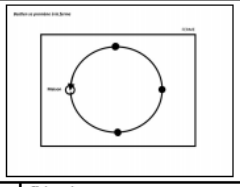
Résumé :
Bali se rend à la ferme et découvre tous ses occupants.



Age	PE
Espace	Li
Taille	M
Format	C

Bali va à la mer
MAGDALENA, RICHARD Laurent / éditions Père Castor-Flammarion (Bali)
(1999)
18 pages / 20 X 20
ISBN : 9782081616462

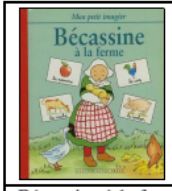
Résumé :
Bali découvre la mer avec son grand-père, au plutôt le port de pêche. Devant le marché aux poissons, Bali s'étonne des crabes, moules et autres coquillages…pour finalement revenir manger des poissons carrés chez sa grand-mère.

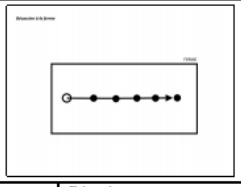


Age	PE
Espace	Ru
Taille	P
Format	C

Bastien se promène à la ferme
BRAND Maggie / éditions Lito
(1998)
12 pages / 17 X 15
ISBN : 9782244019994

Résumé :
Bastien le poulain se promène à la ferme. Qui rencontre-t-il ? Pour le savoir soulève la languette !

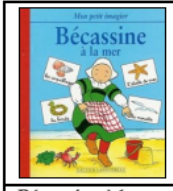


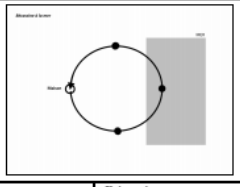


Age	PE
Espace	Ru
Taille	P
Format	Fr

Bécassine à la ferme
COHEN Viviane, MOULIN-ROUSSEL Laure / éditions Gautier-Languereau (Mon petit imagier)
(1995)
14 pages / 20 X 15
ISBN : 9782013904971

Résumé :
Un petit imagier de la ferme sous la forme d'une visite effectuée par Bécassine.

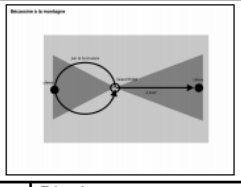




Age	PE
Espace	Li
Taille	P
Format	Fr

Bécassine à la mer
COHEN Viviane, MOULIN-ROUSSEL Laure / éditions Gautier-Languereau (Mon petit imagier)
(1995)
14 pages / 20 X 15
ISBN : 9782013904957

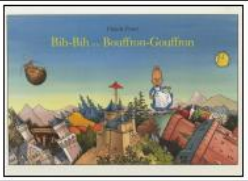
Résumé :
Un petit imagier du bord de mer.

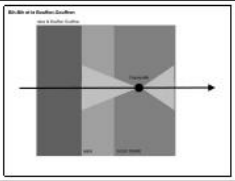


Age	PE
Espace	Mo
Taille	P
Format	Fr

Bécassine à la montagne
CAUMERY, PINCHON / éditions Gautier-Languereau (Les albums merveilleux)
(1957)
19 pages / 20 X 15
ISBN :

Résumé :
Bécassine accompagne la comtesse à la montagne. Elle raconte ses aventures alpines et estivales.

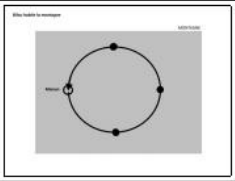




Age	Espace	Taille	Format
7	Gl	G	It

Bih-Bih et le Bouffon-Gouffron
PONTI Claude / éditions L'École des Loisirs
(2009)
44 pages / 30 X 42
ISBN : 9782211097802

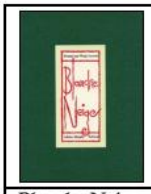
Résumé :
Bih-Bih se promène tranquillement, quand, tout à coup, elle s'aperçoit que son chemin se trouve sur la langue d'un monstre... Il est en train de l'avaler ! Et ce chemin était le dernier morceau intact du monde. Le monstre vient de l'engloutir. C'est un Bouffron-Gouffron.

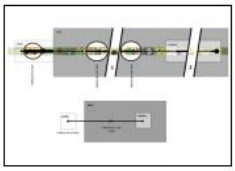


Age	Espace	Taille	Format
5	Mo	M	Fr

Bilou habite à la montagne
LHERMEY Claire / éditions Fleurus (Prémices)
(1988)
21 pages / 22 X 19
ISBN : 9782215010876

Résumé :

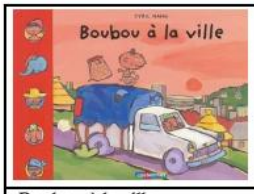


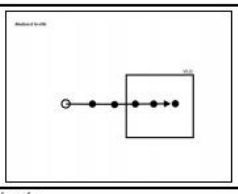


Age	Espace	Taille	Format
PE	Do	P	Lep

Blanche Neige
GRIMM Jacob et Wilhelm, LAVATER Warja / éditions Adrien Maeght
(1974)
43 pages / 16 X 9
ISBN : 9782869411146

Résumé :

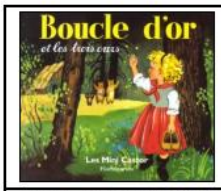


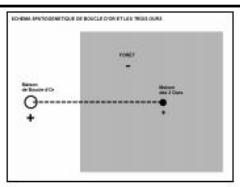


Age	Espace	Taille	Format
PE	Vi	M	It

Boubou à la ville
HAHN Cyril / éditions Casterman (Les albums Boubou)
(2004)
32 pages / 22 X 15
ISBN : 9782203109476

Résumé :
Boubou part à la ville, avec un sac très lourd, empli de provisions qu'il doit vendre au marché. Arrivé à la ville, il n'a plus rien à vendre. Heureusement, une dame veut bien lui acheter… son sac !

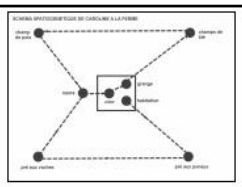




Age	Espace	Taille	Format
7	Do	P	It

Boucle d'or et les Trois Ours
CELLI Rose, MÜLLER Gerda / éditions Père Castor-Flammarion
(1956)
21 pages / 15 X 14
ISBN : 9782081660083

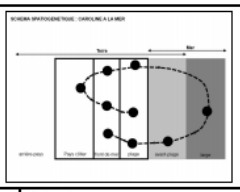
Résumé :
Perdue en forêt, Boucle d'or découvre la maison des trois ours : le grand (le papa), le moyen (la maman) et le petit (l'enfant). C'est bien sûr le petit bol de soupe, la petite chaise et le petit lit qui lui correspondent le mieux.



Age	Espace	Taille	Format
7	Ru	M	Fr

Caroline à la ferme
PROBST Pierre / éditions Hachette Jeunesse
(1977)
22 pages / 19 X 26
ISBN : 9782012252424

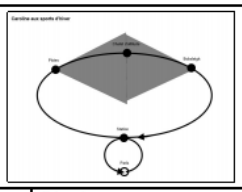
Résumé :
Caroline et ses amis rêvaient de passer des vacances à la ferme. Quelle chance ! Oncle Michel et tante Véronique les ont invités...



Age	Espace	Taille	Format
7	Li	M	Fr

Caroline à la mer
PROBST Pierre / éditions Hachette Jeunesse
(1972)
28 pages / 26 X 19
ISBN : 9782012269804

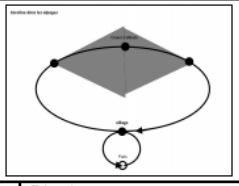
Résumé :
Caroline et ses amis passent leurs vacances au bord de la mer, à Cabourg.



Age	Espace	Taille	Format
7	Mo	M	Fr

Caroline aux sports d'hiver
PROBST Pierre / éditions Hachette Jeunesse
(1959)
32 pages / 19 X 26
ISBN : 9782012252394

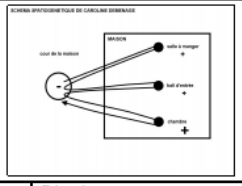
Résumé :
Caroline et ses amis passent leurs vacances à la montagne. Vive les sports d'hiver ! Première leçon de ski avec le moniteur. Gare aux chutes et aux obstacles ! Bobi, lui, se présente pour le concours de saut.



Age	Espace	Taille	Format
7	Mo	M	Fr

Caroline dans les alpages
PROBST Pierre / éditions Hachette Jeunesse
(1996)
44 pages / 19 X 26
ISBN : 9782012235670

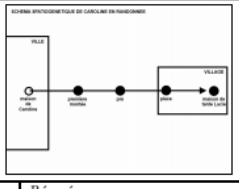
Résumé :
Caroline et ses amis vont passer quelques jours en montagne l'été. Randonnées alpestres sont au programme.



Age	Espace	Taille	Format
7	Ru	M	Fr

Caroline déménage
PROBST Pierre / éditions Hachette Jeunesse
(1987)
32 pages / 19 X 26
ISBN : 9782012252530

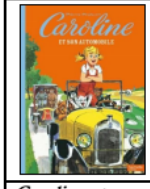
Résumé :
Aujourd'hui, quel remue-ménage ! Caroline et ses amis déménagent. Ils quittent leur vieille maison, la dernière restée debout dans le quartier. Vite ! Très vite ! Car les gros engins de démolition ne vont pas tarder à arriver.

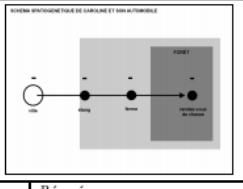


Age	Espace	Taille	Format
7	Ru	M	Fr

Caroline en randonnée
PROBST Pierre / éditions Hachette Jeunesse
(1982)
32 pages / 19 X 26
ISBN : 9782012252516

Résumé :
Caroline et ses amis devaient partir en randonnée à bicyclette. Mais Pitou s'est fait une entorse. Il ne peut plus bouger. À cause de lui, tout le monde va devoir rester à la maison…

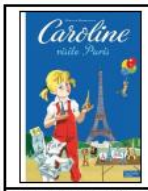


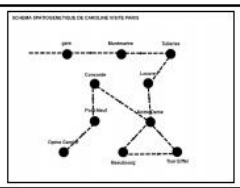


Age	Espace	Taille	Format
7	Ru	M	Fr

Caroline et son automobile
PROBST Pierre / éditions Hachette Jeunesse
(1957)
32 pages / 19 X 26
ISBN : 9782012252554

Résumé :
Caroline vient de récupérer chez le garagiste sa fidèle petite auto jaune belle comme si elle était toute neuve ! Quelle chance ! Justement, on organise bientôt un rallye des teuf-teuf dans les environs.

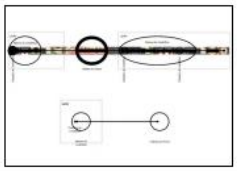




Age	7
Espace	Vi
Taille	M
Format	Fr

Caroline visite Paris
PROBST Pierre / éditions Hachette Jeunesse
(1975)
32 pages / 19 X 26
ISBN : 9782012252387

Résumé :
Cet été, Caroline a décidé de visiter Paris ! Notre-Dame, la tour Eiffel, Montmartre, les Tuileries Que de beaux endroits à découvrir ! Avec tous ses petits amis, Caroline n'a guère le temps de s'ennuyer !



Age	PE
Espace	Do
Taille	P
Format	Lep

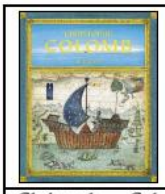
Cendrillon
PERRAULT Charles, LAVATER Warja / éditions Adrien Maeght
(1976)
43 pages / 16 X 9
ISBN :

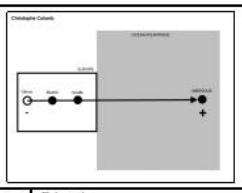
Résumé :
Une jeune fille, maltraitée par ses demi-sœurs et sa belle-mère, trouve le bonheur auprès du prince du Royaume.

Age	9
Espace	Do
Taille	G
Format	Fr

Chaise et café
PONCELET Béatrice / éditions Seuil Jeunesse
(2000)
39 pages / 24 X 35
ISBN : 9782020364478

Résumé :
Une jeune fille parle du souvenir de son frère par l'évocation de la chambre du jeune garçon.

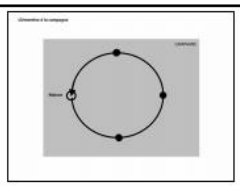




Age	7
Espace	G
Taille	G
Format	Fr

***Christophe Colomb* [Follow the Dream]**
SIS Peter / éditions Grasset Jeunesse
(1991/1996)
35 pages / 30 X 25
ISBN : 9782246533917

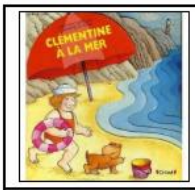
Résumé :
Le voyage de Christophe Colomb et la découverte d'un nouveau continent : l'Amérique.

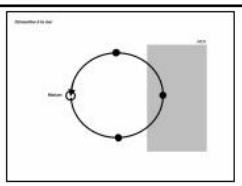


Age	PE
Espace	Ru
Taille	P
Format	C

Clémentine à la campagne
LASTREGO Cristina, TESTA Francesco / éditions Gründ
(1990)
10 pages / 22 X 20
ISBN : 9782700045833

Résumé :
Clémentine est allée avec Pipo chez ses grands-parents, à la campagne...

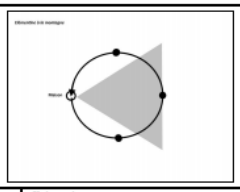




Age	PE
Espace	Li
Taille	P
Format	C

Clémentine à la mer
LASTREGO Cristina, TESTA Francesco / éditions Gründ
(1990)
10 pages / 22 X 20
ISBN : 9782700045826

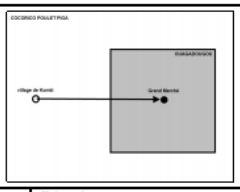
Résumé :
Clémentine est allée avec Pipo passer quelques jours à la mer...



Age	PE
Espace	Mo
Taille	P
Format	C

Clémentine à la montagne
LASTREGO Cristina, TESTA Francesco / éditions Gründ
(1990)
10 pages / 22 X 20
ISBN : 9782700045840

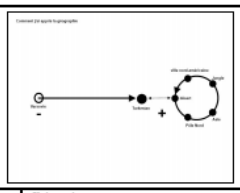
Résumé :
Il fait beau. Clémentine et Pipo décident de faire de la luge...



Age	7
Espace	Vi
Taille	M
Format	C

Cocorico Poulet Piga
VERNETTE Véronique / éditions Points de Suspension
(1999)
36 pages / 20 X 23
ISBN : 9782912138125

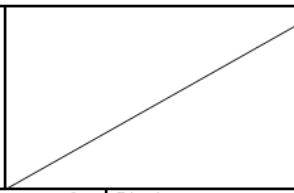
Résumé :
Poulet Piga est emmené au grand marché de Ouagadougou. Il voyage dans un bus bondé et découvre avec joie la ville, ses nombreuses boutiques et son trafic intense. Quand il comprend qu'on veut le vendre, il tente de s'enfuir pour rejoindre la brousse.



Age	9
Espace	G
Taille	M
Format	C

Comment j'ai appris la géographie
SHULEVITZ Uri / éditions Kaléidoscope
(2008)
28 pages / 26 X 26
ISBN : 9782211209724

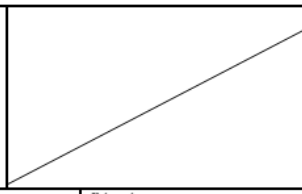
Résumé :
Une famille qui a fui son pays ravagé par la guerre attend comme chaque soir le retour du père qui rapporte leur maigre repas. Mais cette fois-ci il revient avec un objet extraordinaire qui leur permet d'oublier la pauvreté et la faim.



Age	11
Espace	G
Taille	M
Format	C

Comment la Terre est devenue ronde
ANNO Mitsumasa / éditions L'École des Loisirs
(1979)
48 pages / 24 X 23
ISBN : 9782211084512

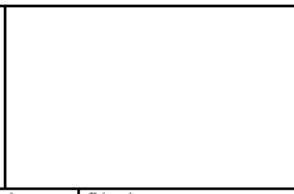
Résumé :
Ces tableaux nous apprennent avec une grande poésie et un soupçon de philosophie spirituelle comment la Terre est devenue ronde. Des commentaires de l'auteur, une chronologie et des notes, le tout situé en fin de livre, proposent d'en savoir un peu plus.



Age	3
Espace	Do
Taille	M
Format	It

Construire une maison
BARTON Byron / éditions Kaléidoscope
(1983)
30 pages / 25 X 21
ISBN : 9782211086714

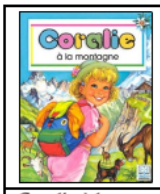
Résumé :
Une équipe de maçon, d'électriciens, de plombiers, construit une maison...

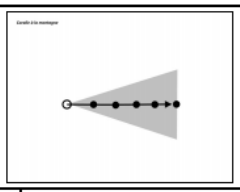


Age	12
Espace	Vi
Taille	M
Format	Fr

Contes de la banlieue lointaine
TAN Shaun / éditions Gallimard
(2008)
96 pages / 24 X 19
ISBN : 9782070620760

Résumé :
Quinze contes extraordinaires qui ont tous lieu à la périphérie de grandes agglomérations...

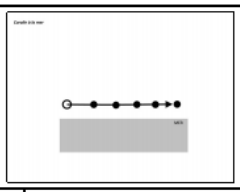




Age	7
Espace	Mo
Taille	M
Format	Fr

Coralie à la montagne
COURONNE Pierre / éditions Hemma
(1993)
15 pages / 26 X 20
ISBN : 9782800631714

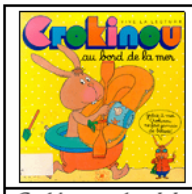
Résumé :
Coralie va passer des vacances à la montagne cet été...

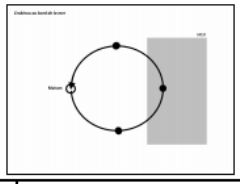


Age	7
Espace	Li
Taille	M
Format	Fr

Coralie à la mer
COURONNE Pierre / éditions Hemma
(2000)
20 pages / 26 X 20
ISBN : 9782800636313

Résumé :
Coralie est une, fillette de 6 ans à peine, aux grands yeux candides et aux petites joues bien remplies. Deviens son amie, et elle t'entraînera dans des aventures plus amusantes et pittoresques les unes que les autres.

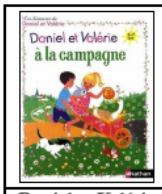


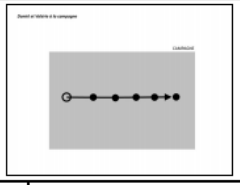


Age	PE
Espace	Li
Taille	M
Format	C

Crokinou au bord de la mer
BIESSE Françoise, VINCENT François / éditions Fleurus
(1989)
19 pages / 20 X 19
ISBN : 9782215012085

Résumé :
Crokinou va passer quelques jours à la mer.

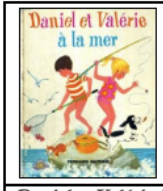


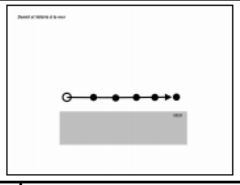


Age	7
Espace	Ru
Taille	M
Format	Fr

Daniel et Valérie à la campagne
KESMARKY-BRUN Noëlle / éditions Nathan
(1969)
27 pages / 23 X 19
ISBN : 9782091861579

Résumé :
Daniel et Valérie passent leurs vacances à la campagne. Ils rencontrent François, le fils du fermier, qui leur fait découvrir les fleurs, les fruits, et tous les animaux de la ferme.

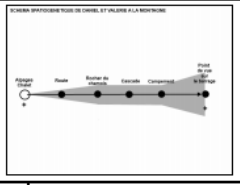




Age	7
Espace	Li
Taille	M
Format	Fr

Daniel et Valérie à la mer
KESMARKY-BRUN Noëlle / éditions Nathan
(1969)
20 pages / 23 X 19
ISBN : 9782091861

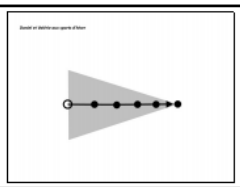
Résumé :
Daniel et Valérie partent quelques jours à la mer.



Age	7
Espace	Mo
Taille	M
Format	Fr

Daniel et Valérie à la montagne
MARIN Lise / éditions Nathan
(1972)
27 pages / 23 X 19
ISBN : 9782091861555

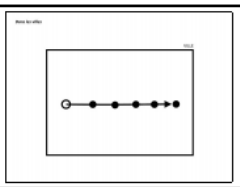
Résumé :
Daniel et Valérie partent quelques jours à la montagne chez leurs grands-parents. Lors d'une promenade, Bobi est effrayé par un chamois et s'enfuit.



Age	7
Espace	Mo
Taille	M
Format	Fr

Daniel et Valérie aux sports d'hiver
KESMARKY-BRUN Noëlle / éditions Nathan
(1969)
27 pages / 23 X 19
ISBN : 9782091861

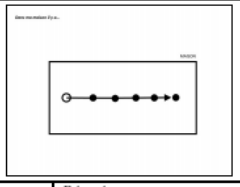
Résumé :
Daniel et Valérie passent leurs vacances aux sports d'hiver. Partis pour une grande journée de ski avec Bobi et Minou, ils sont surpris par la nuit.



Age	7
Espace	Mo
Taille	M
Format	Fr

Dans les villes
BERTRAND Frédérique, REY Frédéric / éditions du Rouergue (Toutazimute)
(1999)
32 pages / 18 X 22
ISBN : 9782841561919

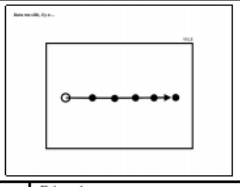
Résumé :
Une visite guidée nous fait traverser la jungle urbaine et ses inconvénients.



Age	3
Espace	Do
Taille	M
Format	Fr

Dans ma maison il y a...
MORA Dolorès, MICHAUT Valérie / éditions Lito (coll. La maison de Titou)
(1989)
10 pages / 29 X 20
ISBN : 9782244012506

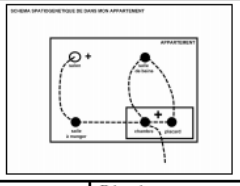
Résumé :
Visite d'une maison.



Age	7
Espace	Mo
Taille	M
Format	Fr

Dans ma ville, il y a...
KOCHKA , CINQUIN Fabienne / éditions Ricochet
(2011)
16 pages / 24 X 30
ISBN : 9782352630432

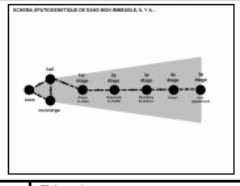
Résumé :
Des rues qui portent chacune un nom, des bâtiments et des monuments, des autos stationnées et des motos en mouvement, le métro qui passe sous la terre, et les bus sous le ciel…



Age	7
Espace	Mo
Taille	M
Format	Fr

Dans mon appartement, si tu viens...
KOCHKA , CINQUIN Fabienne / éditions Ricochet
(2011)
16 pages / 18 X 22
ISBN : 9782352630456

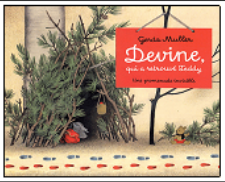
Résumé :
Là, tu es chez moi, 9 rue du Cheval Blanc. Je te ferai découvrir le couloir qui mène à la salle à manger... Ma chambre, le placard pour se cacher...

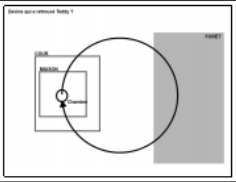


Age	7
Espace	Mo
Taille	M
Format	Fr

Dans mon immeuble là-bas...
KOCHKA , CINQUIN Fabienne / éditions Ricochet
(2011)
16 pages / 21 X 26
ISBN : 9782352630449

Résumé :
En gravissant les étages de cet immeuble, on découvre les différents occupants...

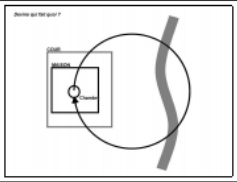




Age	Espace	Taille	Format
7	Mo	M	Fr

Devine qui a retrouvé à Teddy ?
MÜLLER Gerda / éditions L'École des Loisirs
(2004)
37 pages / 19 X 15
ISBN : 9782211095280

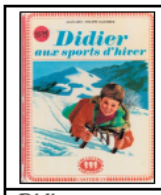
Résumé :
A qui sont ces traces? Qui sont ces personnages que l'on ne voit jamais? Qui a Fait quoi? Une foule d'indices (notamment les petits dessins au début et à la fin de l'album) permettent de deviner ce qui a pu se passer. Un livre qui fait parler les enfants: laissez-les vous raconter l'histoire..

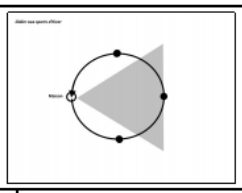


Age	Espace	Taille	Format
7	Mo	M	Fr

Devine qui fait quoi ?
MÜLLER Gerda / éditions L'École des Loisirs
(1999)
40 pages / 19 X 15
ISBN : 9782211068987

Résumé :
À qui sont ces traces ? Qui sont ces personnages que l'on ne voit jamais ? Qui a fait quoi ? Heureusement, une foule d'indices (notamment les petits dessins au début et à la fin du livre) nous permettent de deviner ce qui a pu se passer. Ouvrez l'œil : c'est à vous d'imaginer l'histoire !

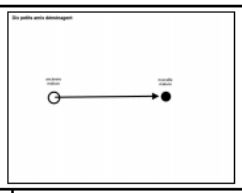




Age	Espace	Taille	Format
7	Mo	M	Fr

Didier aux sports d'hiver
GREE Alain, SALEMBIER Philippe / éditions Casterman
(1966)
24 pages / 20 X 26
ISBN : 9782203104020

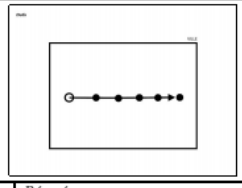
Résumé :
Didier passe ses vacances aux sports d'hiver.



Age	Espace	Taille	Format
7	Do	M	F

Dix petits amis déménagent
ANNO Misumasa / éditions L'Ecole des Loisirs
(1981/1982)
50 pages / 25 X 21
ISBN : 9782211090162

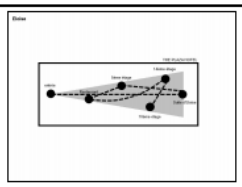
Résumé :
Dans ce livre, il y a deux maisons. La maison de gauche et la maison de droite. La maison de gauche est habitée par dix enfants, mais ils vont partir l'un après l'autre dans la maison de droite. On ne peut voir qu'un intérieur de maison à la fois. .



Age	Espace	Taille	Format
7	Vi	G	F

Dudu
BONE Betty / éditions Thierry Magnier
(2005)
33 pages / 32 X 21
ISBN : 9782844203854

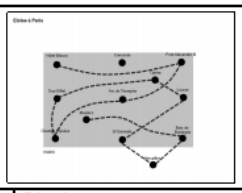
Résumé :
Il était une fois dans la ville deux petites filles très têtues, à la recherche de leur sœur perdue...



Age	Espace	Taille	Format
7	Vi	M	F

Eloïse
THOMPSON Kay, KNIGHT Hilary / éditions Gallimard Jeunesse
(1955)
64 pages / 28 X 19
ISBN : 9782070561797

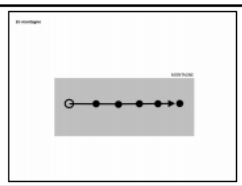
Résumé :
Eloïse a six ans. Elle habite au "Plaza", un grand hôtel de New York. C'est une vraie calamité. Eloïse n'a pas le temps de s'ennuyer au "Plaza" : entre les promenades en ascenseur, les réceptions mondaines et les tempêtes dans la salle de bains…



Age	Espace	Taille	Format
7	Vi	M	F

Eloïse à Paris
THOMPSON Kay, KNIGHT Hilary / éditions Gallimard Jeunesse
(1957/)
64 pages / 28 X 19
ISBN : 9782070526741

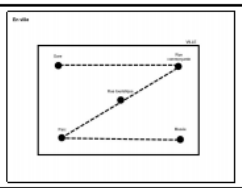
Résumé :
Un jour, à l'heure du thé, Eloïse reçoit un télégramme de sa mère qui leur offre un voyage à Paris, France ! Eloïse est folle de joie. Il y a tellement de choses à faire à Paris.



Age	Espace	Taille	Format
PE	Mo	M	F

En montagne
LE SOURD Bruno / éditions Père Castor-Flammarion
(1981)
12 pages / 21 X 25
ISBN : 9782081611344

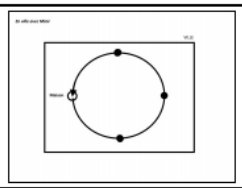
Résumé :
Une succession de scènes de la vie quotidienne en montagne. Le lecteur suit deux jeunes garçons dans une randonnée.



Age	Espace	Taille	Format
PE	Vi	G	F

En ville
ZULLO Germano, ALBERTINE / éditions La Joie de Lire
(2009)
16 pages / 34 X 26
ISBN : 9782889080007

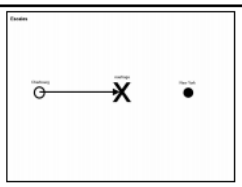
Résumé :
Gare, place publique, jardin municipal ou aéroport, chaque espace urbain est le théâtre de petites aventures pour les personnages qui évoluent au fil des pages.



Age	Espace	Taille	Format
PE	Vi	M	It

En ville avec Mimi
COUSINS Lucy / éditions Albin Michel
(2011)
28 pages / 24 X 20
ISBN : 9782262219909

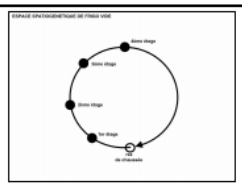
Résumé :
Mimi et Charlie viennent passer le week-end en ville avec leur amie Toinette. Ils sont éblouis par les mille merveilles de la ville : ses très hauts immeubles, les animations du parc et… l'immense magasin de jouets !



Age	Espace	Taille	Format
9	Li	G	F

Escales. Carnet de croquis
RASCAL, JOOS Louis / éditions Pastel
(1992)
64 pages / 30 X 21
ISBN : 9782211014809

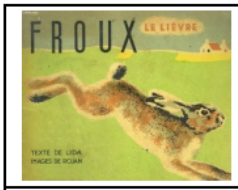
Résumé :
Artiste peintre, le narrateur est engagé à bord du plus prestigieux paquebot du monde pour mettre en couleur des modèles réduits qui seront offerts aux passagers de premières classes. Jour après jour, il tient son "journal", carnet de croquis, où il relate impressions et anecdotes de la vie à bord: des salons prestigieux à l'enfer des soutes.

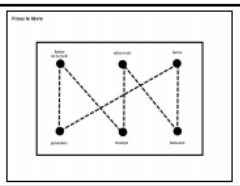


Age	Espace	Taille	Format
7	Do	G	F

Frigo Vide
DOREMUS Gaëtan / éditions Seuil Jeunesse
(2009)
34 pages / 32 X 20
ISBN : 9782020990332

Résumé :
Trop occupé par sa journée, personne n'a pensé à acheter à manger. Pas un seul paquet de nouilles dans aucun placard, plus un seul poireau dans aucun frigo ! Bref, c'est la catastrophe ! Mais peut-être que le voisin du dessus aurait un petit quelque chose à grignoter...

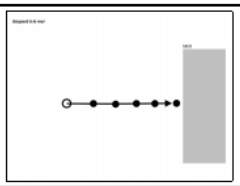




Age	Espace	Taille	Format
7	Ru	M	It

Froux le lièvre
LIDA, ROJAN / éditions Père Castor-Flammarion
(1935)
36 pages / 21 X 23
ISBN :

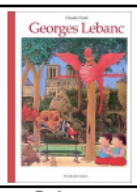
Résumé :
La journée d'un lièvre dénommé Froux, dans la collection le « Roman des bêtes » de Paul Faucher.

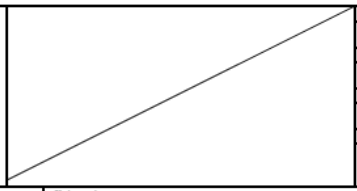


Age	Espace	Taille	Format
PE	Li	M	C

Gaspard à la mer
GUTMAN Anne, HALLENSBERG Georg / éditions Hachette Jeunesse
(2000)
26 pages / 20 X 19
ISBN : 9782012240575

Résumé :
Gaspard part en colonie de vacances pour faire de la planche à voile. Avec ses nouveaux amis, il s'entraîne sur la plage : c'est très facile ! Mais une fois qu'il faut aller à l'eau, Gaspard a un problème: il ne sait pas nager ! Heureusement, le moniteur est très gentil...

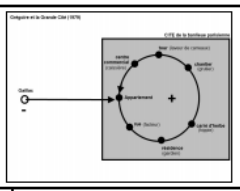




Age	Espace	Taille	Format
7	Vi	G	F

Georges Lebanc
PONTI Claude / éditions L'Ecole des Loisirs
(2001)
44 pages / 38 X 27
ISBN : 9782211064880

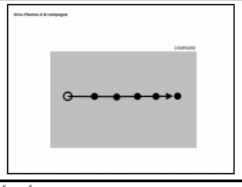
Résumé :
Georges le banc se souvient de ses précédents lieux de villégiature : en bord de mer, dans le jardin d'un écrivain… Georges vit maintenant dans un square et est le témoin ainsi que la mémoire autant des lieux que de ses visiteurs dont il connaît aussi la vie de l'en dehors du square.



Age	Espace	Taille	Format
7	Vi	M	C

Grégoire et la grande cité
SRENNE Jean-Pierre, MADDONI Sylvia / éditions La Farandole
(1979)
54 pages / 18 X 19
ISBN : 9782704701551

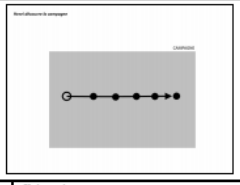
Résumé :
Grégoire et sa famille ont quitté le Bordelais pour venir s'installer dans la grande banlieue parisienne, au cœur d'une cité...



Age	Espace	Taille	Format
3	Ru	M	Fr

Gros-Thomas à la campagne
LASTREGO Cristina / éditions Buissonnières
(1982)
24 pages / 20 X 15
ISBN : 9782866820029

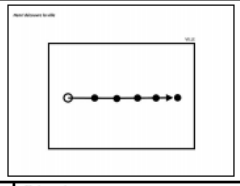
Résumé :
Gros-Thomas, un monstre gentil, découvre la campagne en compagnie d'un jeune garçon.



Age	Espace	Taille	Format
PE	Ru	M	It

Henri découvre... la campagne
MILLS Caroline / éditions Le Fennec Rose
(1977)
20 pages /20 X 25
ISBN : 9782862450030

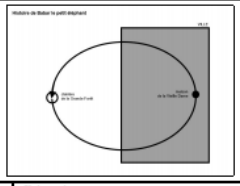
Résumé :
Le hérisson, Henri, découvre la campagne...



Age	Espace	Taille	Format
PE	Vi	M	It

Henri découvre... la ville
MILLS Caroline / éditions Le Fennec Rose
(1977)
20 pages /20 X 25
ISBN : 9782862450030

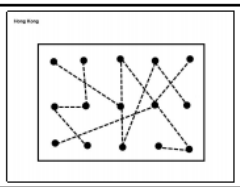
Résumé :
Le hérisson, Henri, découvre la ville...



Age	Espace	Taille	Format
5	Ru	G	Fr

Histoire de Babar le petit éléphant
BRUNHOFF (de) Jean / éditions Hachette Jeunesse
(1931)
48 pages / 31 X 23
ISBN : 978

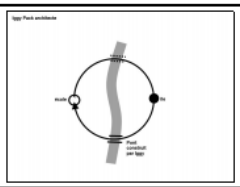
Résumé :
Dans la forêt, un petit éléphant est né. Il s'appelle Babar. Sa maman le regarde grandir tendrement jusqu'au jour terrible où un chasseur la tue. Babar se réfugie alors en ville où il est recueilli par la vieille dame.



Age	Espace	Taille	Format
7	Vi	G	Fr

Hong Kong
SASEK Miroslav / éditions Casterman
(1965)
60 pages / 31 X 23
ISBN : 9782203028678

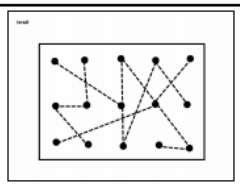
Résumé :
Jadis porte orientale de l'empire britannique, Hong Kong est d'abord une ville chinoise, active jour et nuit, tournée vers la mer et le monde. Au fil de ses ruelles dominées par d'immenses gratte-ciel, découvrez son atmosphère et ses couleurs inimitables.



Age	Espace	Taille	Format
7	Vi	M	Fr

Iggy Peck L'architecte
BEATY Andrea, ROBERTS David / éditions Sarbacane
(2007)
35 pages / 28 X 23
ISBN : 9782848653006

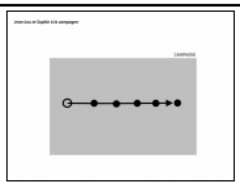
Résumé :
Depuis tout petit, Iggy Peck a la passion des constructions improbables. Son avenir semble assuré. Mais à son entrée au CP, les choses se gâtent. La maîtresse a la phobie des tours, gratte-ciels et autres bâtiments en hauteur, et interdit tout assemblage : notre petit génie s'ennuie…



Age	Espace	Taille	Format
7	Vi	G	Fr

Israël
SASEK Miroslav / éditions Casterman
(1962)
60 pages /31 X 23
ISBN : 9782203035812

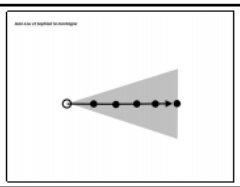
Résumé :
Terre promise, terre religieuse, terre de conflits, de passion... Israël est un lieu fascinant et riche en histoire. A l'extrémité orientale de la Méditerranée, entre passé biblique et promesses d'avenir, c'est aussi une mosaïque d'images, de gens et d'ambiances. Du Néguev en Galilée, shalom et bienvenue en Israël!



Age	Espace	Taille	Format
7	Ru	M	Fr

Jean-Lou et Sophie à la campagne
MARLIER Marcel / éditions Casterman
(1970)
20 pages /23 X 20
ISBN : 9782203105423

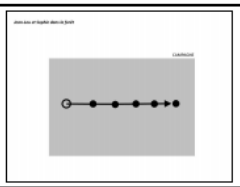
Résumé :
Jean-Lou et Sophie vont passer quelques jours à la campagne chez leurs grands-parents.



Age 7
Espace Mo
Taille M
Format Fr

Jean-Lou et Sophie à la montagne
MARLIER Marcel / éditions Casterman
(1974)
21 pages / 25 X 20
ISBN : 9782203103054

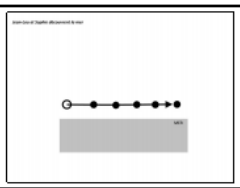
Résumé :
Jean-Lou et Sophie découvrent la montagne en été.



Age 7
Espace Ru
Taille M
Format Fr

Jean-Lou et Sophie dans la forêt
MARLIER Marcel / éditions Casterman
(1971)
23 pages / 25 X 20
ISBN : 9782203103030

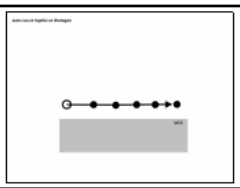
Résumé :
Jean-Lou et Sophie jouent dans la forêt.



Age 7
Espace Li
Taille M
Format Fr

Jean-Lou et Sophie découvrent la mer
MARLIER Marcel / éditions Casterman
(1965)
20 pages / 25 X 20
ISBN : 9782203105416

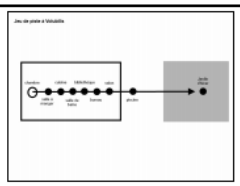
Résumé :
Jean-Lou et Sophie passent quelques jours au bord de la mer.



Age 7
Espace Li
Taille M
Format Fr

Jean-Lou et Sophie en Bretagne
MARLIER Marcel / éditions Casterman
(1977)
21 pages /24 X 19
ISBN : 9782203105478

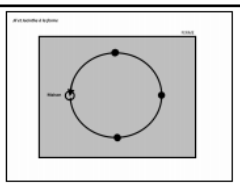
Résumé :
Jean-Lou et Sophie passent quelques jours en Bretagne.



Age 9
Espace Do
Taille G
Format Fr

Jeu de piste à Volubilis
DUCOS Max / éditions Sarbacane
(2006)
50 pages /32 X 23
ISBN : 9782848651002

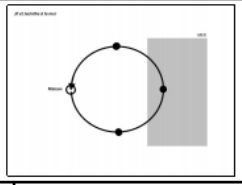
Résumé :
Un jour qu'elle peine à apprendre une poésie, une fillette découvre une mystérieuse clé cachée dans son bureau. C'est le premier indice d'un palpitant jeu de piste, qui la conduira à découvrir le secret de sa grande maison moderne, la villa Volubilis.



Age 3
Espace Ru
Taille M
Format Fr

Jil et Jacinthe à la ferme
HELD Jacqueline / éditions Le Sénévé
(1970)
20 pages / 22 X 20
ISBN : 9782249900211

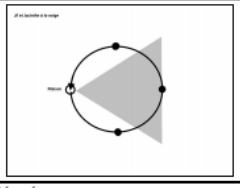
Résumé :
Jil et Jacinthe vont passer quelques jours à la campagne.



Age 3
Espace Li
Taille M
Format Fr

Jil et Jacinthe à la mer
HELD Jacqueline / éditions Sénévé
(1972)
16 pages / 22 X 20
ISBN : 9782249900213

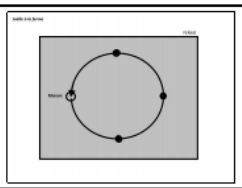
Résumé :
Jil et Jacinthe vont passer quelques jours au bord de la mer.



Age 3
Espace Mo
Taille M
Format Fr

Jil et Jacinthe à la neige
HELD Jacqueline / éditions Sénévé
(1970)
17 pages / 22 X 20
ISBN : 9782

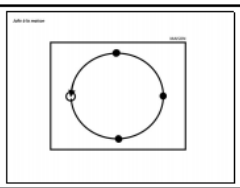
Résumé :
Jil et Jacinthe vont passer quelques jours à la montagne en hiver.



Age PE
Espace Ru
Taille M
Format C

Joëlle à la ferme
GUNTHORP Karen, CASSINELLI Attilio / éditions Dupuis
(1975)
24 pages / 20 X 20
ISBN : 9782800104422

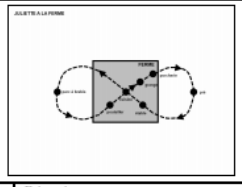
Résumé :
Joëlle passe une journée à la ferme.



Age 3
Espace Do
Taille M
Format Fr

Julie à la maison
BIEVILLE (de) Clémence DONOSO Maria-Gracia / éditions SDP
(1989)
30 pages /23 X 19
ISBN : 9782876540460

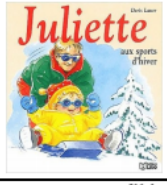
Résumé :
Julie nous fait découvrir sa maison.

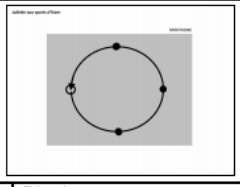


Age 3
Espace Ru
Taille P
Format C

Juliette à la ferme
LAUER Doris / éditions Lito
(2002)
10 pages /14 X 13
ISBN : 9782244366012

Résumé :
Juliette passe une journée à la ferme.

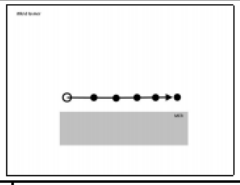




Age 3
Espace Mo
Taille P
Format C

Juliette aux sports d'hiver
LAUER Doris / éditions Lito
(2011)
10 pages / 14 X 13
ISBN : 9782244366128

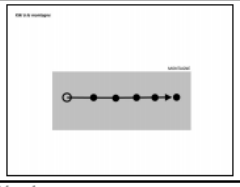
Résumé :
Juliette passent ses vacances à la montagne en hiver.



Age	Espace	Taille	Format
3	Li	P	Fr

Kiki à la mer
SOLOTAREFF Grégoire / éditions Ecole des Loisirs
(1988)
24 pages / 17 X 14
ISBN : 9782211019316

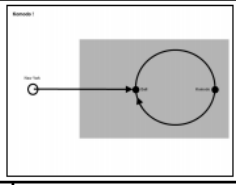
Résumé :
Kiki la souris passent quelques jours à la mer.



Age	Espace	Taille	Format
3	Mo	P	Fr

Kiki à la montagne
SOLOTAREFF Grégoire / éditions Ecole des Loisirs
(1988)
24 pages / 17 X 14
ISBN : 9782211018432

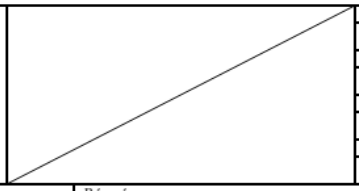
Résumé :
Kiki la souris passe quelques jours à la montagne.



Age	Espace	Taille	Format
7	Gl	M	Fr

Komodo ! L'île aux dragons
SIS Peter / éditions Grasset Jeunesse
(1994)
36 pages / 30 X 24
ISBN : 9782246497615

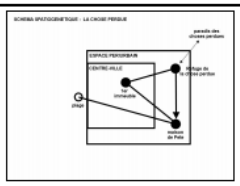
Résumé :
Le narrateur, un petit garçon, raconte sa visite à l'île de Komodo, pour voir les célèbres dragons (varans de Komodo). Déçu par la visite guidée", le garçon s'échappe et là, quelle découverte !



Age	Espace	Taille	Format
3	Ru	P	Le

La Belle au Bois Dormant
PERRAULT Charles, LAVATER Warja / éditions Adrien Maeght
(1982)
43 pages /17 X 8
ISBN : 978

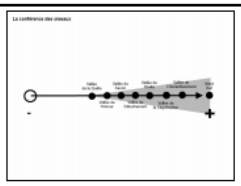
Résumé :
Aurore, une princesse, a été plongée dans un profond sommeil par une méchante fée. Au bout de Cent ans, elle est réveillée par un Prince Charmant.



Age	Espace	Taille	Format
9	Vi	G	Fr

La chose perdue
TAN Shaun / éditions Gallimard
(2000 / 2012)
32 pages /31 X 24
ISBN : 9782070634743

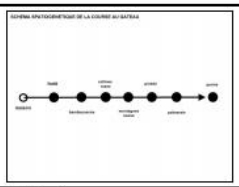
Résumé :
Le héros découvre un objet animé sur une plage. Il semble perdu. Le héros va tenter de trouver un endroit dans la ville où cette chose puisse s'épanouir.



Age	Espace	Taille	Format
9	Gl	M	Fr

La Conférence des oiseaux
SIS Peter / éditions de la Martinière
(2011/2012)
180 pages / 25 X 18
ISBN : 9782732452456

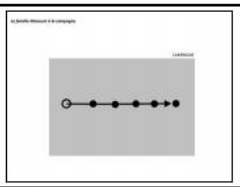
Résumé :
Une histoire d'oiseaux partant à la recherche de leur véritable roi. Ce long périple est difficile et le chemin pavé d'embûches ! Certains oiseaux périront sur cette route, tandis que d'autres résisteront malgré la peur de l'inconnu.



Age	Espace	Taille	Format
3	Ru	M	Fr

La course au gâteau
TJONG-KHING Thé / éditions Autrement
(2004)
24 pages / 28 X 25
ISBN : 9782746708181

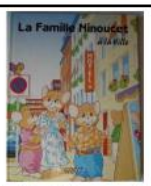
Résumé :
Dans la forêt, deux rats volent le gâteau de Monsieur et Madame Chien. S'ensuit une trépidante course-poursuite à travers différents paysages qui va peu à peu impliquer tous les animaux dans la course au gâteau. Tous les chemins se croisent !

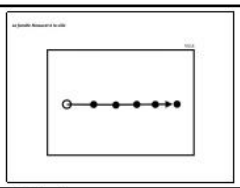


Age	Espace	Taille	Format
3	Ru	M	Fr

La famille Ninoucet à la campagne
ZIP A. / éditions SAEP
(1990)
20 pages / 20 X 15
ISBN : 9782737270673

Résumé :
La famille Ninoucet passent quelques jours à la campagne.

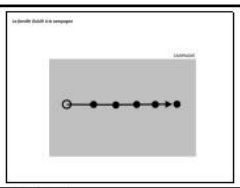




Age	Espace	Taille	Format
3	Vi	M	Fr

La famille Ninoucet à la ville
ZIP A. / éditions SAEP
(1990)
20 pages / 20 X 15
ISBN : 9782737270666

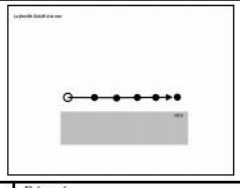
Résumé :
La famille Ninoucet est en visite à la grande ville.



Age	Espace	Taille	Format
PE	Ru	M	Fr

La famille Oukilé à la campagne
VEILLON Béatrice / éditions Bayard Jeunesse
(2004)
10 pages /25 X 22
ISBN : 9782747014380

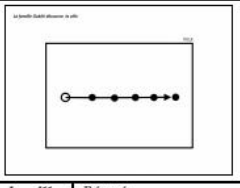
Résumé :
Mais où se sont cachés monsieur et madame Oukilé, leurs enfants, Flore et Nestor, et leur petit chien, Opié ?



Age	Espace	Taille	Format
PE	Li	M	Fr

La famille Oukilé à la mer
VEILLON Béatrice / éditions Bayard Jeunesse
(2004)
12 pages /25 X 22
ISBN : 9782747014373

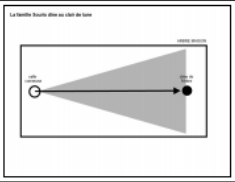
Résumé :
Mais où se sont cachés monsieur et madame Oukilé, leurs enfants, Flore et Nestor, et leur petit chien, Opié ?



Age	Espace	Taille	Format
PE	Vi	M	Fr

La famille Oukilé découvre la grande ville
VEILLON Béatrice / éditions Bayard Jeunesse
(2004)
12 pages / 25 X 22
ISBN : 9782747016186

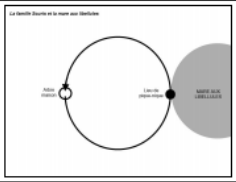
Résumé :
Mais où se sont cachés monsieur et madame Oukilé, leurs enfants, Flore et Nestor, et leur petit chien, Opié ?



Age 3
Espace Ru
Taille M
Format Fr

La famille Souris dîne au clair de lune
IWAMURA Kazuo / éditions Ecole des Loisirs
(1988)
36 pages / 18 X 15
ISBN : 9782211013192

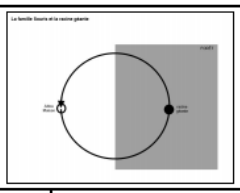
Résumé :
Les 14 souris ont décidé d'aller pique-niquer au clair de lune au sommet de l'arbre-maison.



Age 3
Espace Ru
Taille M
Format Fr

La famille Souris et la mare aux libellules
IWAMURA Kazuo / éditions Ecole des Loisirs
(2002)
32 pages / 18 X 15
ISBN : 9782211070779

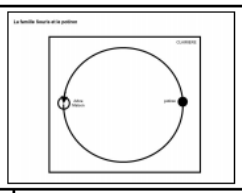
Résumé :
Aujourd'hui les souris sont en promenade à la mare aux libellules. Elles embarquent sur des radeaux. Il fait beau, le soleil clignote à travers les arbres, de magnifiques libellules rouges ou argentées font bruisser leurs ailes de papier de soie.



Age 3
Espace Ru
Taille M
Format Fr

La famille Souris et la racine géante
IWAMURA Kazuo / éditions Ecole des Loisirs
(1984)
36 pages / 18 X 15
ISBN : 9782211077002

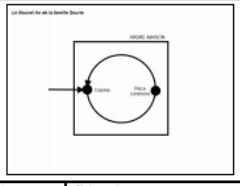
Résumé :
Les 14 souris ont décidé d'aller ramasser une racine géante.



Age 3
Espace Ru
Taille M
Format Fr

La famille Souris et le potiron
IWAMURA Kazuo / éditions Ecole des Loisirs
(1997)
36 pages /18 X 15
ISBN : 9782211095471

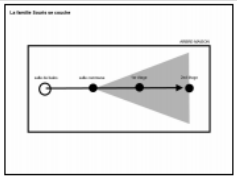
Résumé :
La famille Souris plante une graine de potiron. Sous la terre, la petite graine se repose et prend des forces. Un matin, elle germe. Il faut protéger les feuilles des coccinelles affamées...



Age 3
Espace Do
Taille M
Format Fr

La famille Souris prépare le nouvel an
IWAMURA Kazuo / éditions Ecole des Loisirs
(2007)
32 pages /27 X 19
ISBN : 9782211207731

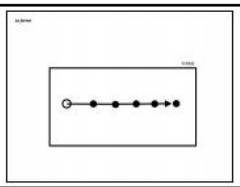
Résumé :
Au Japon, la tradition veut qu'on déguste un merveilleux gâteau de riz le jour du nouvel an. Mais la veille, il y a beaucoup à faire et toute la famille doit s'y mettre : préparer le feu, égoutter, broyer, concasser et marteler le riz…



Age 3
Espace Do
Taille M
Format Fr

La famille Souris se couche
IWAMURA Kazuo / éditions Ecole des Loisirs
(1994)
24 pages / 27 X 19
ISBN : 9782211064996

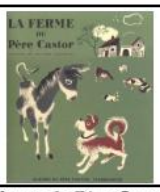
Résumé :
Où l'on assiste au coucher des dix rejetons de la famille Souris.

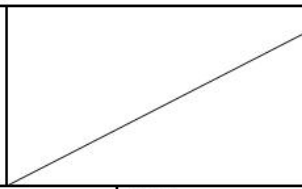


Age 7
Espace Ru
Taille M
Format Fr

La ferme
GREE Alain, CAMPS Luis / éditions Casterman
(1965)
33 pages / 28 X 22
ISBN : 978

Résumé :
Achille et Bergamote découvrent la ferme.

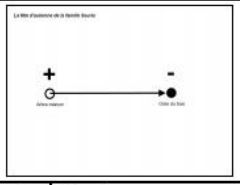




Age 3
Espace Ru
Taille M
Format Fr

La ferme du Père Castor
LIDA, GUERTIK Hélène / éditions Père Castor-Flammarion
(1937)
24 pages / 27 X 24
ISBN : 9782081654044

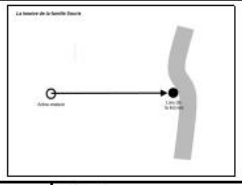
Résumé :
Une visite de la ferme.



Age 3
Espace Ru
Taille M
Format Fr

La fête d'automne de la famille Souris
IWAMURA Kazuo / éditions Ecole des Loisirs
(1992)
32 pages / 27 X 19
ISBN : 9782211025943

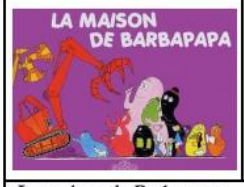
Résumé :
C'est la fête d'automne. Les 14 souris vont ramasser des glands et des feuilles dans la clairière.

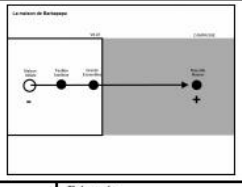


Age 3
Espace Ru
Taille M
Format Fr

La lessive de la famille Souris
IWAMURA Kazuo / éditions Ecole des Loisirs
(1990)
32 pages / 18 X 15
ISBN : 9782211015328

Résumé :
Les 14 souris partent faire leur lessive au bord du ruisseau qui longe la clairière où elles habitent.

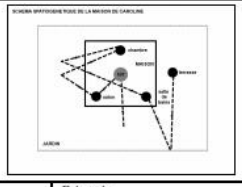




Age 3
Espace V/R
Taille M
Format It

La maison de Barbapapa
TISON Annette, TAYLOR Talus / éditions Les Livres du Dragon d'Or
(1972)
32 pages / 20 X 27
ISBN : 9782878812329

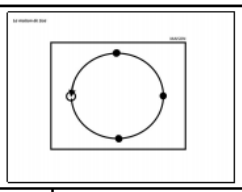
Résumé :
La famille Barbapapa est chassée de sa maison et doit en retrouver une nouvelle loin de la ville.



Age 5
Espace Do
Taille M
Format Fr

La maison de Caroline
PROBST Pierre / éditions Hachette
(1956)
26 pages / 27 X 20
ISBN : 9782010113314

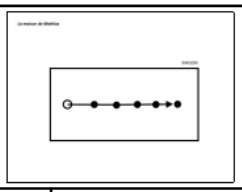
Résumé :
Caroline a enfin trouvé la maison de campagne de ses rêves. Mais elle n'est pas en très bon état. Il faut réparer la toiture, ramoner la cheminée, tapisser, peindre, clouer... sans parler du jardin et de sa clôture !



Age	Espace	Taille	Format
PE	Do	M	C

La maison de Lisa
GUTMAN Anne, HALLENSLEBEN Georg / éditions Hachette Jeunesse (Crocodile bleu)
(1999)
20 pages / 20 X 20
ISBN : 9782012600515

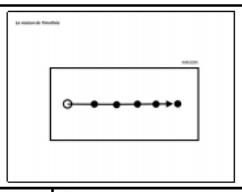
Résumé :
Lisa nous fait visiter sa maison.



Age	Espace	Taille	Format
5	Do	M	Fr

La maison de Mathias
KNIFFKE Sophie / éditions Grasset Jeunesse
(1990)
23 pages / 25 X 21
ISBN : 9782246436218

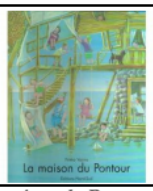
Résumé :
Les objets de la maison racontent à leur façon l'histoire de la famille. C'est ce qu'a très bien compris le petit Mathieu qui interroge le passé en regardant attentivement son environnement de tous les jours.



Age	Espace	Taille	Format
3	Do	P	C

La maison de Timothée
ROCHE Maïté / éditions Mame
(1991)
14 pages / 16 X 16
ISBN : 9782728904358

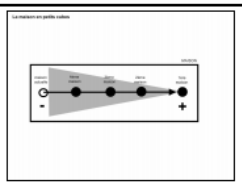
Résumé :
Timothée nous fait visiter sa maison.



Age	Espace	Taille	Format
7	Do	M	Fr

La maison du Pontour
VAINIO Pirkko / éditions Nord-Sud
(1991)
32 pages / 29 X 22
ISBN : 9783314210686

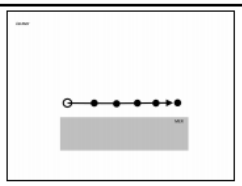
Résumé :
Un homme a décidé de construire une maison très haute. Mais le vent abat la maison qui se transforme en pont sur lequel des enfants vont venir jouer.



Age	Espace	Taille	Format
7	Do	M	Fr

La maison en petits cubes
HIRATA Kenya, KATO Kunio / éditions Nobi-Nobi
(2008)
48 pages / 28 X 22
ISBN : 9782918857129

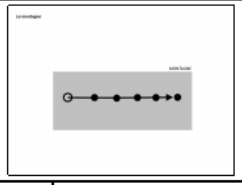
Résumé :
Dans une ville entièrement immergée, un vieux monsieur résiste à la montée du niveau de la mer. Chaque fois que l'eau atteint son plancher, il est obligé de bâtir une nouvelle maison par-dessus la précédente.



Age	Espace	Taille	Format
7	Li	M	Fr

La mer
GREE Alain, CAMPS Luis / éditions Casterman
(1963)
33 pages / 28 X 22
ISBN : 978

Résumé :
Achille et Bergamote découvrent la mer.



Age	Espace	Taille	Format
7	Mo	M	Fr

La montagne
GREE Alain, CAMPS Luis / éditions Casterman
(1966)
33 pages / 28 X 22
ISBN : 978

Résumé :
Achille et Bergamote découvrent la montagne.

Age	Espace	Taille	Format
3	Do	M	C

La nouvelle maison
METZMEYER Catherine, LOUFANE / éditions Hemma
(2001)
24 pages / 21 X 20
ISBN : 9782800678313

Résumé :
Il est parfois bien difficile pour deux petites sœurs de partager la même chambre ! Alors, quel bonheur, lorsque l'on en a une rien que pour soi ! Mais est-ce vraiment une chance ?

Age	Espace	Taille	Format
7	Do	G	Fr

La nouvelle maison
PAINVIN Véronique / éditions 2,3,7...
(2002)
28 pages / 30 X 21
ISBN : 9782951736702

Résumé :
La famille Lapin a décidé d'investir un nouveau terrier suffisamment grand pour accueillir les nouveaux membres de la famille.

Age	Espace	Taille	Format
3	Do	M	C

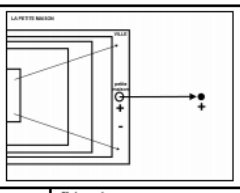
La nouvelle maison de Mélanie
SZEKERES Cindy / éditions Deux Coqs d'Or
(1987)
16 pages / 21 X 20
ISBN : 9782010214028

Résumé :
Mélanie, la petite souris, s'installe dans sa nouvelle maison.

Age	Espace	Taille	Format
7	Vi	G	Fr

La pelle mécanique ou la mutation d'une ville
MÜLLER Jörg / éditions L'Ecole des Loisirs
(1976)
8 pages / 33 X 29
ISBN : 9782211060846

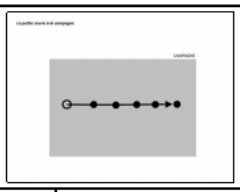
Résumé :
Une série de huit grandes planches en couleurs, qui présente l'évolution d'un paysage urbain évoluant progressivement vers la déshumanisation, l'embétonnement, l'asphyxie.



Age	Espace	Taille	Format
3	Vi	M	C

La petite maison
LEE BURTON Virginia / éditions Circonflexe
(1942/1997)
48 pages / 23 X 24
ISBN : 9782878331745

Résumé :
Il était une fois une Petite Maison qui vivait à la campagne... L'homme qui l'avait bâtie avec tant de soin avait dit : " Jamais cette Petite Maison ne devra être vendue, ni pour or ni pour argent ; elle vivra si longtemps que les arrière-petits-enfants de nos arrière-petits-enfants l'habiteront aussi. "



Age
PE
Espace
Ru
Taille
M
Format
Fr

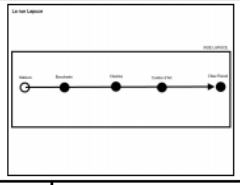
La petite souris à la campagne
SIMON Romain / éditions Nathan
(1971)
32 pages / 22 X 19
ISBN : 9782092706749

Résumé :
La petite souris découvre la campagne.

Age
3
Espace
Do
Taille
M
Format
Fr

La première maison de Boniface
VLEESCHOUWER (de) Ilivier, TOBNNAC Anne / éditions Hachette
(2000)
44 pages / 23 X 17
ISBN : 9782012240445

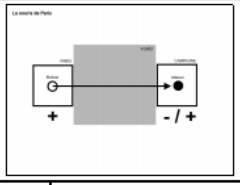
Résumé :
Boniface décide qu'il est assez grand et qu'il doit maintenant se construire une maison.



Age
5
Espace
Vi
Taille
G
Format
Le

La rue Lapuce
BONBON Cécile, ROI Arnaud / éditions Didier Jeunesse
(2010)
8 pages / 30 X 17
ISBN : 9782278059218

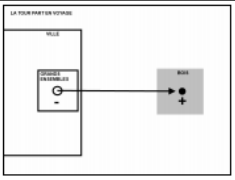
Résumé :
Jade a perdu son chat. Et la ville est si grande…



Age
7
Espace
R/V
Taille
G
Format
Fr

La souris de Paris
LEMONNIER Anne, GASTROLD (de) Claire / éditions Sarbacane
(2012)
32 pages / 32 X 24
ISBN : 9782848654928

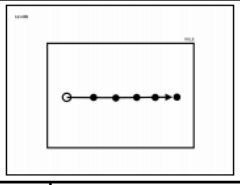
Résumé :
L'héroïne est obligée de suivre sa famille qui doit quitter Paris pour aller vivre à la campagne...



Age
7
Espace
Vi
Taille
M
Format
Fr

La tour part en voyage
LEGARONNAIRE Jean / éditions La Frandole
(1974)
30 pages / xx X xx
ISBN : 978

Résumé :
La tour de la cité s'ennuie au milieu des embouteillage et du vacarme. Les habitants ont décidé de la déménager à la campagne...



Age
7
Espace
Vi
Taille
M
Format
Fr

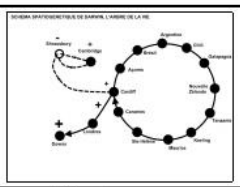
La ville
GREE Alain, CAMPS Luis / éditions Casterman
(1963)
33 pages / 28 X 22
ISBN : 978

Résumé :
Achille et Bergamote découvrent la ville.

Age
3
Espace
Vi
Taille
M
Format
It

La ville en chantier
MOREAU Anne / éditions Le Textuaire
(2007)
22 pages / 24 X 20
ISBN : 9782353000060

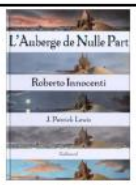
Résumé :
Album sans texte "la ville en chantier".Album graphique et photographique (!) sur la re-création d'une ville, à partir d'objets de rebuts, par deux personnages, Orange et Verte.

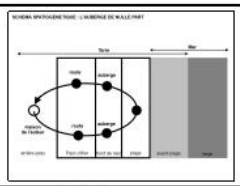


Age
9
Espace
Gl
Taille
G
Format
Fr

L'arbre de la vie. Charles Darwin
SIS Peter / éditions Grasset Jeunesse
(2003)
35 pages / 31 X 24
ISBN : 9782246664116

Résumé :
Peter Sis nous guide, à travers une merveilleuse mise en images des recherches de Charles Darwin, jusqu'aux origines de l'Homme et ses ramifications : l'Arbre de la Vie.

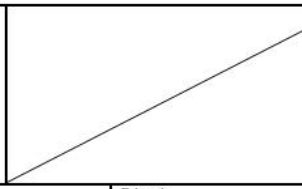




Age
9
Espace
Li
Taille
G
Format
Fr

L'Auberge de Nulle Part
LEWIS Patrick, INNOCENTI Roberto / éditions Gallimard
(2002)
48 pages / 31 X 22
ISBN : 9782070549678

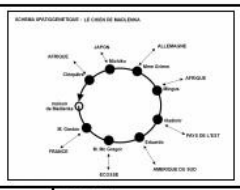
Résumé :
Un illustrateur, qui n'est autre que Roberto Innocenti, part à la recherche de son imagination perdue et se retrouve devant une étrange auberge battue par les flots. Les clients ont tous quelque chose de particulier et, en même temps, un petit air qui nous est familier .



Age
3
Espace
Li
Taille
M
Format
C

Le bateau arrive !
KASANO Yuichi / éditions Ecole des Loisirs
(2005)
25 pages / 23 X 20
ISBN : 9782211207423

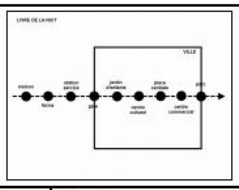
Résumé :
La vie d'un port à l'arrivée d'un bateau.



Age
3
Espace
Vi
Taille
M
Format
C

Le chien de Madlenka
SIS Peter / éditions Grasset Jeunesse
(2002)
36 pages / 26 X 26
ISBN : 9782246627111

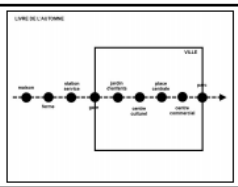
Résumé :
Le chien de Madlenka : Une nouvelle aventure pour Madlenka qui veut tellement avoir un chien malgré le refus de ses parents. Que va-t-elle inventer ?



Age
PE
Espace
R/V
Taille
G
Format
Fr

Le livre de la nuit
BERNER Rotraut Susanne / éditions La Joie de Lire
(2005)
12 pages / 34 X 26
ISBN : 9782882584939

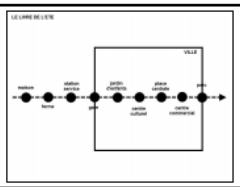
Résumé :
Sur le principe du *Wimmelbuch*, le lecteur traverse une aire urbaine. La nuit.



Age
PE
Espace
R/V
Taille
G
Format
Fr

Le livre de l'automne
BERNER Rotraut Susanne / éditions La Joie de Lire
(2005)
12 pages / 34 X 26
ISBN : 9782882584991

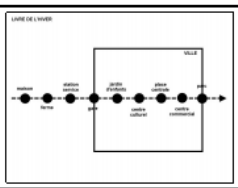
Résumé :
Sur le principe du *Wimmelbuch*, le lecteur traverse une aire urbaine l'automne.



Age
PE
Espace
R/V
Taille
G
Format
Fr

Le livre de l'été
BERNER Rotraut Susanne / éditions La Joie de Lire
(2010)
12 pages / 34 X 26
ISBN : 9782889080090

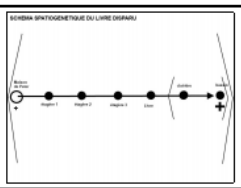
Résumé :
Sur le principe du *Wimmelbuch*, le lecteur traverse une aire urbaine l'été.



Age
PE
Espace
R/V
Taille
G
Format
Fr

Le livre de l'hiver
BERNER Rotraut Susanne / éditions La Joie de Lire
(2005)
12 pages / 34 X 26
ISBN : 9782882585004

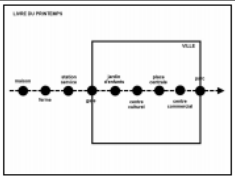
Résumé :
Sur le principe du *Wimmelbuch*, le lecteur traverse une aire urbaine l'hiver.



Age
9
Espace
Vi
Taille
G
Format
Fr

Le livre disparu
THOMPSON Colin / éditions Circonflexe
(1995)
24 pages / 31 X 23
ISBN : 9782878331684

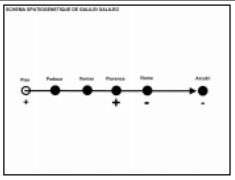
Résumé :
Un petit garçon minuscule part à la recherche d'un livre disparu qui lui donnera la vie éternelle.



Age
PE
Espace
R/V
Taille
G
Format
Fr

Le livre du printemps
BERNER Rotraut Susanne / éditions La Joie de Lire
(2005)
12 pages / 34 X 26
ISBN : 9782889080069

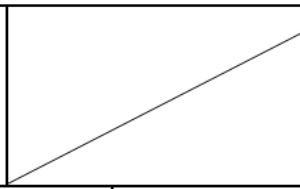
Résumé :
Sur le principe du *Wimmelbuch*, le lecteur traverse une aire urbaine le printemps.



Age
9
Espace
Gl
Taille
G
Format
Fr

Le messager des étoiles. Galileo Galilei
SIS Peter / éditions Grasset Jeunesse
(1996)
48 pages / 31 X 23
ISBN : 9782246528616

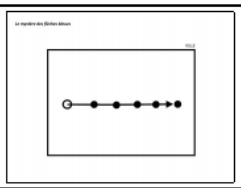
Résumé :
Effervescence intellectuelle du XVIIè siècle, solitude du savant, relations entre la science et l'église, tous les problèmes sont évoqués d'une façon à tout à fait accessible et passionnante pour les enfants.



Age
9
Espace
Gl
Taille
M
Format
Fr

Le Mur. Mon enfance derrière le Rideau de fer
SIS Peter / éditions Grasset
(2007)
50 pages / 26 X 19
ISBN : 9782246729518

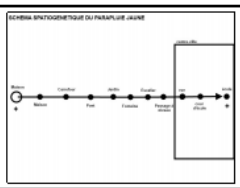
Résumé :
Cette histoire d'une enfance sous un régime totalitaire telle que la raconte Peter Sis montre qu'il n'est pas facile de tuer la créativité, même si on cherche à la décourager, et que le désir d'être libre est venu naturellement



Age
7
Espace
Vi
Taille
M
Format
C

Le mystère des flèches bleues
Mc KEE Chuck et David / éditions Kaléidoscope
(1990)
26 pages / 24 X 22
ISBN : 978

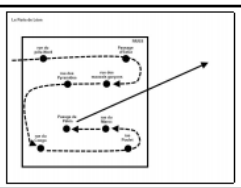
Résumé :
Au cours d'une promenade avec leur père, Richard et Lucinda remarquent une flèche bleue sur un mur, puis une autre, et une autre. Où les mèneront ces flèches? Vers un trésor, des brigands, une sorcière?



Age
3
Espace
Vi
Taille
M
Format
Fr

Le parapluie jaune
JAE-SOO Ryu, / éditions Mijade
(2011)
30 pages / 28 X 23
ISBN : 9782871426233

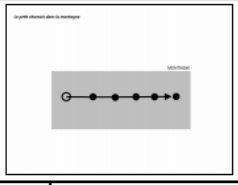
Résumé :
La Sol Do ! Il pleut ! Parapluie jaune part à l'école en sautant de flaque en flaque. Puis viennent un parapluie bleu, un rose, un vert, bientôt ils sont dix, quinze petits parapluies qui dévalent un escalier, traversent la chaussée…



Age
5
Espace
Vi
Taille
M
Format
Fr

Le Paris de Léon
BARROUX / éditions Actes Sud Junior
(2011)
30 pages / 28 X 22
ISBN : 9782742796953

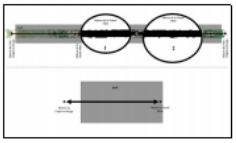
Résumé :
Je m'appelle Léon. Je connais Paris mieux que n'importe qui ! De la rue du Pôle-Nord à la rue du Congo, de la tour Eiffel au Sacré-Coeur, dans mon taxi, vous allez voir du pays...



Age
3
Espace
Mo
Taille
M
Format
Fr

Le petit chamois dans la montagne
SIMON Romain / éditions Nathan
(1972)
16 pages / 21 X 17
ISBN : 978

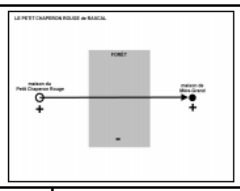
Résumé :
La vie d'un petit chamois dans la montagne.



Age
3
Espace
Ru
Taille
P
Format
Fr

Le Petit Chaperon Rouge
PERRAULT Charles, LAVATER Warja / éditions Adrien Maeght
(1965)
42 pages / 16 X 9
ISBN : 9782911782954

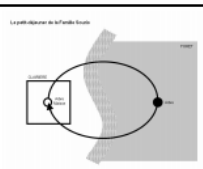
Résumé :
Une fillette part apporter des vivres à sa grand-mère malade qui vit dans la forêt. En chemin, elle rencontre le grand méchant loup...



Age	Espace	Taille	Format
3	Ru	P	C

Le Petit Chaperon Rouge
PERRAULT Charles, RASCAL / éditions Pastel
(2002)
24 pages / 17 X 17
ISBN : 9782211066037

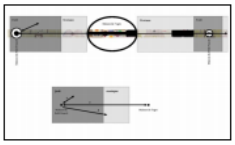
Résumé :
Une fillette part apporter des vivres à sa grand-mère malade qui vit dans la forêt. En chemin, elle rencontre le grand méchant loup...



Age	Espace	Taille	Format
3	Do	M	Fr

Le petit déjeuner de la famille Souris
IWAMURA Kazuo / éditions Ecole des Loisirs
(1983)
36 pages / 18 X 14
ISBN : 9782211013130

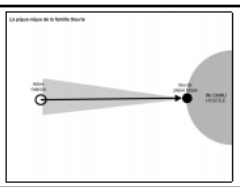
Résumé :
Cette histoire très tendre décrit simplement de menus gestes du quotidien, transposés à l'échelle des petits rongeurs.



Age	Espace	Taille	Format
3	Ru	P	Fr

Le Petit Poucet
PERRAULT Charles, LAVATER Warja / éditions Adrien Maeght
(1979)
43 pages / 17 X 9
ISBN : 978

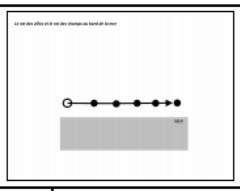
Résumé :
Une famille aux abois décide de se séparer de ses enfants dans la forêt...



Age	Espace	Taille	Format
3	Ru	M	Fr

Le pique-nique de la famille Souris
IWAMURA Kazuo / éditions Ecole des Loisirs
(1986)
36 pages / 27 X 19
ISBN : 9782211036429

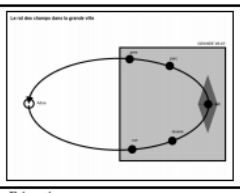
Résumé :
La famille Souris part pique-niquer dans la forêt, à la lisière du monde des hommes...



Age	Espace	Taille	Format
3	Li	M	Fr

Le rat de ville et le rat des champs. Au bord de la mer
CRAIG Helen / éditions Gründ
(1995)
24 pages / 26 X 20
ISBN : 9782700042870

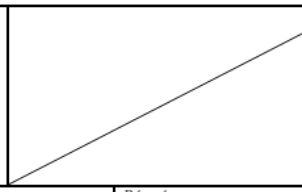
Résumé :
Le rat des villes et le rat des champs vont passer quelques jours au bord de la mer.



Age	Espace	Taille	Format
7	Vi	M	Fr

Le rat des champs dans la grande ville
PRESCOTT Simon / éditions Gründ
(2001)
24 pages / 21 X 30
ISBN : 9782700025330

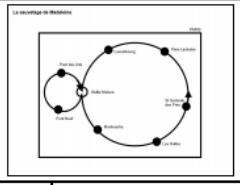
Résumé :
Le rat des champs part à l'aventure. Il quitte sa campagne tranquille pour rendre visite à son ami dans la grande ville. C'est extraordinaire ! Magnifique ! Mais quand il aperçoit, par-delà les toits de la cité, les vertes collines d'où il vient, le petit rat des champs sent son cœur se serrer.



Age	Espace	Taille	Format
3	Vi	G	Fr

Le roi Babar
BRUNHOFF (de) Jean / éditions Hachette
(1933)
52 pages / 31 X 23
ISBN : 9782211064835

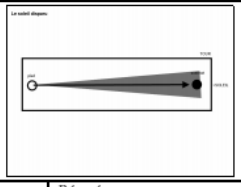
Résumé :
Dans cet épisode, on y découvre la fondation de Célesteville, capitale des éléphants, cité idéale où le palais du travail se trouve juste à côté du palais des fêtes, ce qui est bien commode !



Age	Espace	Taille	Format
7	Vi	M	Fr

Le sauvetage de Madeleine
BREMELMANS Ludwig / éditions Ecole des Loisirs
(1953)
54 pages / xx X xx
ISBN : 9782211021968

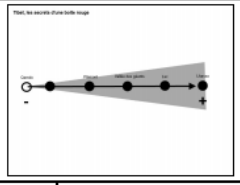
Résumé :
Madeleine et ses amies partent à travers Paris retrouver leur chat...



Age	Espace	Taille	Format
9	Vi	G	Fr

Le soleil disparu
THOMPSON Colin / éditions Le Genévrier
(1996)
40 pages / 30 X 23
ISBN : 9782362900648

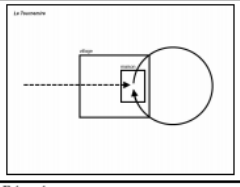
Résumé :
Au fil du temps, une épaisse couche nuageuse a enveloppé la Terre, la privant de la vue du ciel bleu et du soleil. Comment l'homme le plus riche du monde parviendrait-il lui-même à en contempler de nouveau le spectacle ?



Age	Espace	Taille	Format
9	Mo	M	C

Le Tibet. Les secrets d'une boîte rouge
SIS Peter / éditions Grasset Jeunesse
(1998)
60 pages / 28 X 27
ISBN : 9782246567813

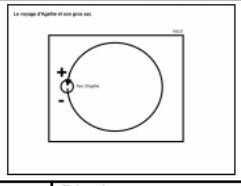
Résumé :
La boite rouge a toujours été un mystère. Aujourd'hui, enfin elle livre ses secrets. Peter Sis y trouve le journal tenu par son père lors de son voyage au Tibet. Page après page, en revivant son aventure, Peter Sis découvre l'homme qu'il a tant attendu des années plus tôt et se rappelle .



Age	Espace	Taille	Format
7	Do	G	It

Le Tournemire
PONTI Claude / éditions Ecole des Loisirs
(1996)
44 pages / 26 X 32
ISBN : 9782211041531

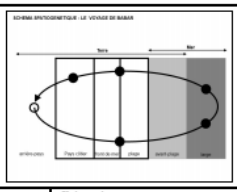
Résumé :
Terrible nouvelle, il paraît qu'un Tournemire vole les enfants dans les maisons et les remplace par des objets. Mose et Azilise, savent, eux, qu'ils n'ont pas été volés. Simplement il leur arrive des choses très étranges. Et à leurs parents aussi, d'ailleurs. Mais plus que du Tournemire, c'est de l'effaceur d'enfants qu'ils devront se méfier !



Age	Espace	Taille	Format
3	Vi	G	Fr

Le voyage d'Agathe et son gros sac.
LE HUCHE Magali / éditions Sarbacane
(2011)
26 pages / 33 X 21
ISBN : 9782848654393

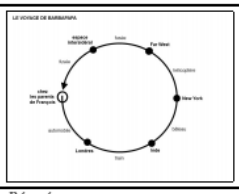
Résumé :
Agathe a décidé de partir loin de la ville pour trouver un peu de calme. Malheureusement, elle s'est un peu surchargée et son périple est plus court que prévu...



Age	7
Espace	Gl
Taille	G
Format	Fr

Le voyage de Babar
BRUNHOFF (de) Jean / éditions Hachette Jeunesse
(1932)
52 pages / 37 X 27
ISBN : 9782010114051

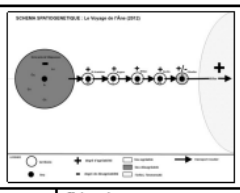
Résumé :
Les aventures de Babar et Céleste, qui , partis en voyage de noces en ballon, s'échouent sur une île, sauvés par un paquebot puis utilisés comme animaux de cirque et enfin recueillis par la vieille dame.



Age	3
Espace	Gl
Taille	M
Format	It

Le voyage de Barbapapa
TISON Annette, TAYLOR Talus / éditions Les Livres du Dragon d'Or
(1971)
32 pages / 19 X 27
ISBN : 9782878812312

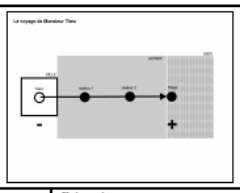
Résumé :
Lors d'un voyage en train, Barbapapa se voit contraint de rejoindre le fourgon des animaux ! Ces derniers pleurent amèrement leur Afrique natale, derrière les barreaux de leur cage.



Age	7
Espace	Gl
Taille	M
Format	C

Le voyage de l'âne
GRELET Isabelle, BONACINA Irène / éditions Didier Jeunesse
(2012)
36 pages / 26 X 25
ISBN : 9782278070329

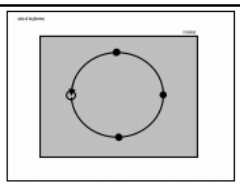
Résumé :
L'âne se morfond dans la ferme… Il lui manque quelque chose. Mais quoi ? Après avoir réparé la vieille camionnette, il partira en voyage espérant trouver ce qu'il cherche.



Age	7
Espace	Gl
Taille	M
Format	Fr

Le voyage de Monsieur Théo
SLAWSKI Wolfgang / éditions Nord-Sud
(1996)
34 pages / 29 X 21
ISBN : 9783314209529

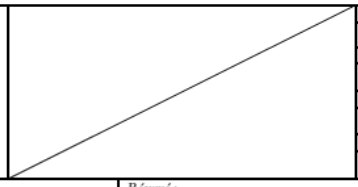
Résumé :
Monsieur Théo s'ennuie sur son banc. Il regarde passer les trains. Un jour il décide de monter dans l'un d'entre eux et de se laisser aller au gré de la locomotive...



Age	3
Espace	Ru
Taille	M
Format	Fr

Léo à la ferme
PRICE Mathew, MOROZUMI Atsuko / éditions Deux Coqs d'Or
(2002)
12 pages / 14 X 17
ISBN : 9782013926218

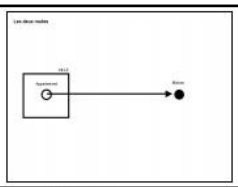
Résumé :
Léo, le chat, découvre la ferme.



Age	3
Espace	Do
Taille	M
Format	It

Les cartes de ma vie
FANELLI Sara / éditions Seuil Jeunesse
(1995)
32 pages / 28 X 25
ISBN : 9782020253666

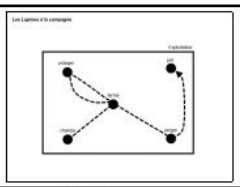
Résumé :
Dans un style faussement naïf et coloré, toutes les cartes du quotidien d'un enfant : carte du coeur, d'une journée, de son quartier, etc. La jaquette, une fois dépliée, devient une grande affiche.



Age	7
Espace	V/R
Taille	M
Format	It

Les deux routes—N1 vs A1
MINHOS MARTINS Isabel, CARVALHO Bernardo / éditions Notari
(2012)
30 pages / 20 X 22
ISBN : 9782940408306

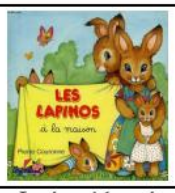
Résumé :
Les voyages en voiture font partie du quotidien, autant pour les adultes que pour les enfants. Comment perçoivent-ils le déplacement ? Selon la route qu'on emprunte, les réponses à ces questions sont très variables.

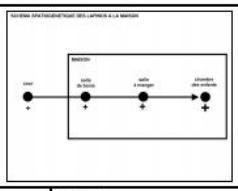


Age	3
Espace	Ru
Taille	M
Format	Fr

Les Lapinos à la campagne
COURONNE Pierre / éditions Cerf Volant
(1990)
11 pages / 21 X 14
ISBN : 9782846062893

Résumé :
La famille Lapinos s'occupe d'une ferme à la campagne.

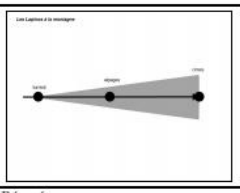




Age	3
Espace	Do
Taille	M
Format	Fr

Les Lapinos à la maison
COURONNE Pierre / éditions Cerf Volant
(1990)
11 pages / 21 X 14
ISBN : 9782840641315

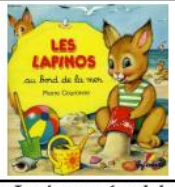
Résumé :
Il est temps d'aller se coucher pour les rejetons de la famille Lapinos.

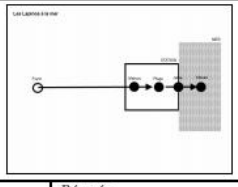


Age	3
Espace	Mo
Taille	M
Format	Fr

Les Lapinos à la montagne
COURONNE Pierre / éditions Cerf Volant
(1990)
11 pages / 21 X 14
ISBN : 9782906987368

Résumé :
La famille Lapinos entreprend une randonnée en montagne l'été.

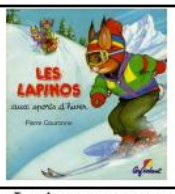


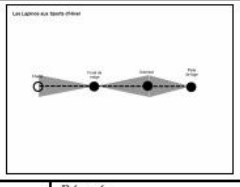


Age	3
Espace	Li
Taille	M
Format	Fr

Les Lapinos au bord de la mer
COURONNE Pierre / éditions Cerf Volant
(1990)
11 pages / 21 X 14
ISBN : 9782906987913

Résumé :
La famille Lapinos va passer quelques jours au bord de la mer.

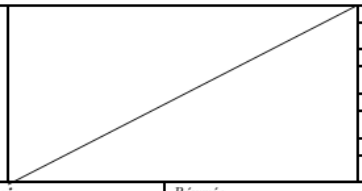




Age	3
Espace	Mo
Taille	M
Format	Fr

Les Lapinos aux sports d'hiver
COURONNE Pierre / éditions Cerf Volant
(1990)
11 pages / 21 X 14
ISBN : 9782906987328

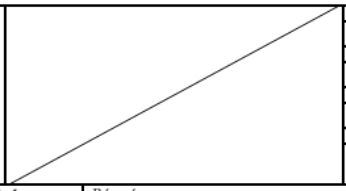
Résumé :
L famille Lapinos va passer quelques jours à la montagne en hiver.



Age	7
Espace	Do
Taille	M
Format	Fr

Les maisons de Dame Souris
MENDOZA George, SMITH Doris / éditions Flammarion-Père Castor
(1984)
40 pages / 18 X 14
ISBN : 9782081700871

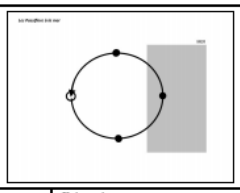
Résumé :
Dame Souris dessine tout un tas de maisons pour ses amis...



Age	7
Espace	Vi
Taille	G
Format	Fr

Le monsieur de la rue d'à côté
DUMAS Alice, LAFFON Martine / éditions Syros
(1993)
39 pages / 32 X 27
ISBN : 9782841466405

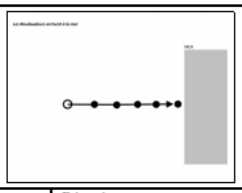
Résumé :
Dans un petit village, une fillette est intriguée par ce qui se passe dans la maison de son voisin. Jusqu'au jour où elle décide de franchir le mur...



Age	3
Espace	Li
Taille	M
Format	Fr

Les Passiflore à la mer
HURIET Geneviève, JOUANNIGOT Loïc / éditions Milan
(2005)
24 pages / 25 X 22
ISBN : 9782745917881

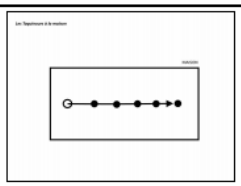
Résumé :
Et revoici la Famille Passiflore avec Onésime, Tante Zinia et leurs cinq enfants (Agarie, Dentdlion, Mistouflet, Romarin et Pirouette) pour une nouvelle aventure à la mer. Au programme : pas de baignade puisque les lapins n'aiment pas l'eau !



Age	3
Espace	Li
Taille	M
Format	Fr

Les Roudoudours arrivent à la mer
NEGRONI (de) Barbara, GUILOU Jean-Baptiste / éditions GP
(1986)
16 pages / 17 X 19
ISBN : 9782261017010

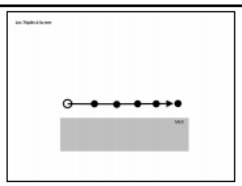
Résumé :
La famille Roudoudours découvre le bord de mer.



Age	3
Espace	Do
Taille	M
Format	Fr

Les Taquinours à la maison
DOINET Mymi, CARLINE / éditions Hemma
(2000)
14 pages / 29 X 23
ISBN : 9782800677453

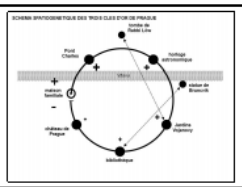
Résumé :
Les Taquinours font visiter leur maison.



Age	3
Espace	Li
Taille	M
Format	Fr

Les triplés à la mer
LAMBERT Nicole / éditions Lambert
(2001)
28 pages / 24 X 18
ISBN : 9782913389137

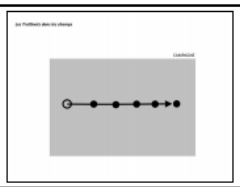
Résumé :
Les Triplés passent des vacances au bord de la mer.



Age	9
Espace	Vi
Taille	M
Format	Fr

Les trois clés d'or de Prague
SIS Peter / éditions Grasset Jeunesse
(1995)
57 pages / 29 X 26
ISBN : 9782246515012

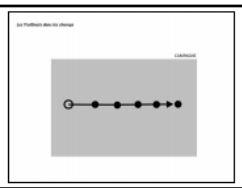
Résumé :
Un voyageur, arrivé en mongolfière, atterrit dans une ville, la ville de son enfance, Prague. Il raconte à sa fille Madeleine, qui est née en Amérique et y grandit, sa propre enfance et évoque l'histoire de sa ville.



Age	3
Espace	Mo
Taille	M
Format	Fr

Les Trottinots à la montagne
ORSINI Anna, PAWLOWICZ Krystyna / éditions Créalivres
(1990)
14 pages / 26 X 25
ISBN : 9782867211904

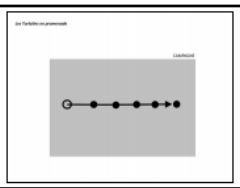
Résumé :
Les Trottinots partent en montagne et découvrent les animaux, la nature et nous la fait découvrir par des photos de chaque objets



Age	3
Espace	Ru
Taille	M
Format	Fr

Les Trottinots dans les champs
ORSINI Anna, PAWLOWICZ Krystyna / éditions Créalivres
(1990)
14 pages / 26 X 25
ISBN : 9782867211911

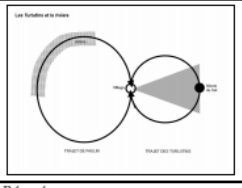
Résumé :
Les Trottinots partent à la campagne et découvrent les animaux, la nature et nous la fait découvrir par des photos de chaque objets



Age	3
Espace	Ru
Taille	M
Format	Fr

Les Turlutins en promenade
CHAPOUTON Anne-Marie, MÜLLER Gerda / éditions Nathan
(1987)
24 pages / 24 X 22
ISBN : 9782092741078

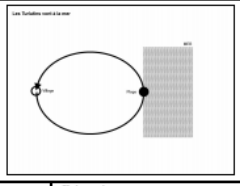
Résumé :
Les Turlutins ont décidé de se lancer dans la chasse aux insectes. Mais la sauterelle, le scarabée, les coccinelles protestent dans les filets...



Age	3
Espace	Ru
Taille	M
Format	Fr

Les Turlutins et la rivière
CHAPOUTON Anne-Marie, MÜLLER Gerda / éditions L'Ecole des Loisirs
(1985)
27 pages / 19 X 15
ISBN : 97822110733700

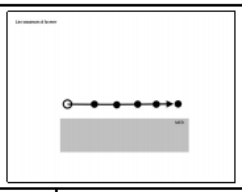
Résumé :
Les turlutenfants construisent des bateaux et jouent dans la rivière en colère. Mais un jour, elle déborde et Paulin le poète se retrouve seul sur une île.



Age	3
Espace	Li
Taille	M
Format	Fr

Les Turlutins vont à la mer
CHAPOUTON Anne-Marie, MÜLLER Gerda / éditions L'Ecole des Loisirs
(1986)
10 pages / 19 X 15
ISBN : 9782211079143

Résumé :
Un matin, Stella l'hirondelle raconte ses voyages aux turlutenfants. Emerveillés, ils décident de partir au bord de la mer. Leur ravissement sera total.



Age	PE
Espace	Li
Taille	P
Format	C

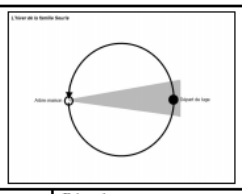
Les vacances à la mer
ROCHEFORT Isabelle / éditions Hachette Jeunesse [Ma poupée s'appelle Lili]
(1983)
4 pages / 15 X 15
ISBN : 9782010091841

Résumé :
Un petit garçon et sa petite sœur passent leurs vacances à la mer...

Age	9
Espace	Gl
Taille	G
Format	Fr

Lettres des Isles Girafines
LEMANT Albert / éditions Seuil Jeunesse
(2003)
64 pages / 30 X 23
ISBN : 9782020618403

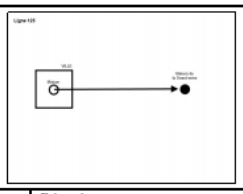
Résumé :
En 1912 commence une épopée fantastique, qui durera cinq ans, dans les Isles Girafines. À travers les lettres de Lord Marmaduke Lovingstone, parti à la recherche du peuple mythique des Girafawaras, le monde de Girafawaland se dessine.



Age	3
Espace	Do
Taille	M
Format	Fr

L'hiver de la famille Souris
IWAMURA Kazuo / éditions Ecole des Loisirs
(1985)
30 pages / 27 X 19
ISBN : 9782211014083

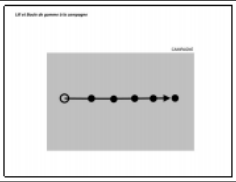
Résumé :
Autour de l'Arbre-Maison, il a neigé. La famille Souris s'adonne alors aux sports de glisse.



Age	3
Espace	Vi
Taille	G
Format	It

Ligne 135
ZULLO Germano, ALBERTINE / éditions MeMo
(2012)
40 pages / 20 X 34
ISBN : 9782889081240

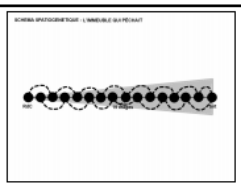
Résumé :
Une fillette quitte la ville où elle habite pour aller rendre visite à sa grand-mère qui habite en campagne.



Age	7
Espace	Ru
Taille	M
Format	Fr

Lili et Boule de Gomme à la campagne
KELLER Francis / éditions SAEP
(1991)
17 pages / 26 X 22
ISBN : 9782737270819

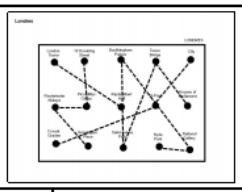
Résumé :
Lili et Boule de gomme vont rendre visite à leurs oncle et tante qui habitent à la campagne.



Age	7
Espace	Vi
Taille	M
Format	Fr

L'immeuble qui pêchait
PASSEGAND Evelyne, KRATZER Peter / éditions Messidor-La Farandole
(1979)
30 pages / 27 X 19
ISBN : 9782704701256

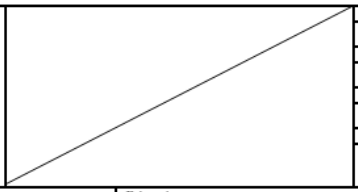
Résumé :
Corinne habite dans un immeuble d'une très grande ville dans lequel l'architecte n'a laissé aucune place pour que les enfants puissent jouer. Corinne a alors l'idée de communiquer avec les autres enfants de l'immeuble en s'échangeant des jouets par les balcons...



Age	7
Espace	Vi
Taille	G
Format	Fr

Londres
SASEK Miroslav / éditions Casterman
(1959)
57 pages / 31 X 23
ISBN : 9782203022430

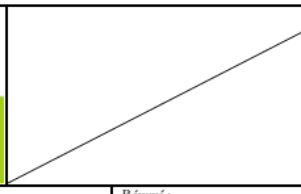
Résumé :
Une visite de Londres.



Age	3
Espace	Do
Taille	G
Format	Fr

Lundi
HERBAUTS Anne / éditions Casterman
(2004)
40 pages / 31 X 23
ISBN : 9782203552029

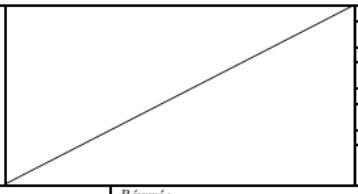
Résumé :
Lundi passe de bons moments avec Théière et Deux-mains. Les saisons s'écoulent et lundi disparaît durant l'hiver. Théière et Deux-mains pleurent leur ami Lundi.



Age	3
Espace	Vi
Taille	M
Format	It

Ma jolie ville
HERMELIN Cécile, HERMELIN Christophe / éditions Gallimard Jeunesse
(2011)
18 pages / 15 X 20
ISBN : 9782070639427

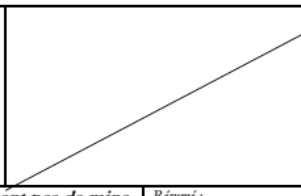
Résumé :
De la maison à la gare, de l'école au phare, d'une rue à l'autre, «Ma jolie ville» se lit ou se chante comme une comptine.



Age	3
Espace	Do
Taille	M
Format	C

Ma maison
DEGE Guillaume / éditions Seuil Jeunesse
(2001)
62 pages / 17 X 17
ISBN : 9782020415402

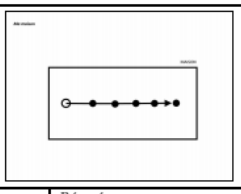
Résumé :
En quelques pages voici ce que représente une maison.



Age	3
Espace	Do
Taille	M
Format	C

Ma maison, elle paie vraiment pas de mine
DURAND Delphine / éditions du Rouergue
(2000)
45 pages / 21 X 21
ISBN : 9782841562131

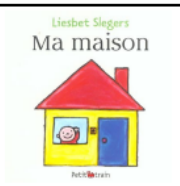
Résumé :
Présentation des occupants d'une maison.

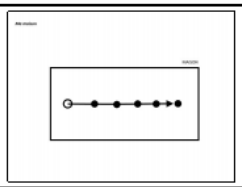


Age	3
Espace	Do
Taille	M
Format	C

Ma maison
SARAH Laure, ROUVIERE Nadine / éditions Actes Sud Junior
(2004)
18 pages / 16 X 15
ISBN : 9782742751044

Résumé :
Visite de la maison d'un petit garçon.

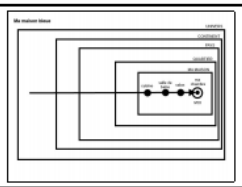




Age	3
Espace	Do
Taille	P
Format	C

Ma maison
SLEGERS Liesbet / éditions Mijade
(2004)
10 pages / 16 X 16
ISBN : 9782871424277

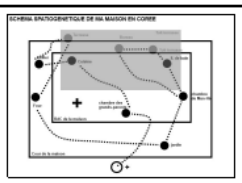
Résumé :
Visite de la maison d'un petit garçon.



Age	7
Espace	Do
Taille	G
Format	Fr

Ma maison bleue
SERRES Alain, CANNARD Edmée / éditions Rue du Monde
(2007)
35 pages / 35 X 29
ISBN : 9782355040047

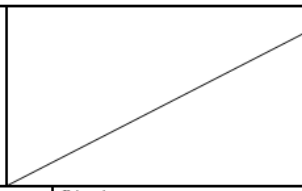
Résumé :
Un fabuleux voyage à travers les mystères de l'univers en passant par notre petite planète bleue, les trésors de ses continents, ses pays, ses villes et la maison bleue d'un enfant de la Terre qui regarde le monde en rêvant.



Age	7
Espace	Do
Taille	M
Format	It

Ma maison en Corée
YOON-DUCK Kwon / éditions Le Sorbier
(2008)
26 pages / 26 X 22
ISBN : 9782732039091

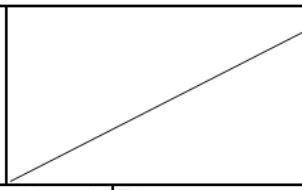
Résumé :
Je m'appelle Man-hee et j'habite en Corée dans un minuscule appartement. Bientôt, nous allons déménager dans la grande maison de mes grands -parents.



Age	7
Espace	Gl
Taille	G
Format	Fr

Ma Vallée
PONTI Claude / éditions L'Ecole des Loisirs
(1998)
38 pages / 38 X 27
ISBN : 9782211051323

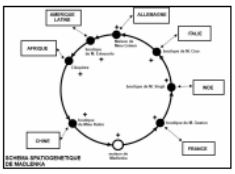
Résumé :
Poutchibloue nous fait visiter sa Vallée avec tous ses occupants, leur histoire, leur vie...



Age	7
Espace	Vi Ru
Taille	G
Format	C

Macao et Cosmage ou l'expérience du bonheur
LEGRAND Edy / éditions Circonflexe
(1919)
64 pages / 33 X 33
ISBN : 9782878332711

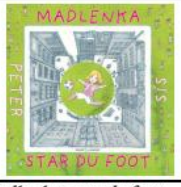
Résumé :
Tout n'est que luxe, calme et volupté au pays de Macao et de Cosmage, deux bons sauvages comme on n'en fait plus, innocents locataires d'une nature splendide et vierge. Jusqu'au jour où marins, soldats et fonctionnaires s'abattent sur l'île presque déserte comme une nuée d'insectes...

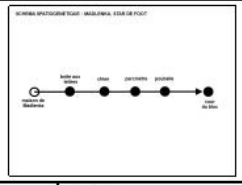


Age	7
Espace	Gl
Taille	M
Format	C

Madlenka
SIS Peter / éditions Grasset Jeunesse
(2000)
40 pages / 25 X 25
ISBN : 9782246602316

Résumé :
Perchée à la fenêtre d'un appartement new-yorkais, Madlenka se rend compte qu'une de ses dents bouge. Elle part faire le tour du pâté de maison pour annoncer la nouvelle à tous ses amis.

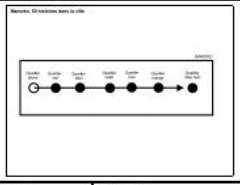




Age	7
Espace	Gl
Taille	M
Format	C

Madlenka, star de foot
SIS Peter / éditions Grasset Jeunesse
(2010)
40 pages / 25 X 25
ISBN : 9782246786948

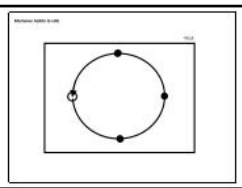
Résumé :
Au coeur de l'univers, d'une planète, d'un continent, d'un pays, d'une ville, d'un quartier, d'une maison, habite Madlenka. Elle a un beau ballon tout neuf. Mais contre qui va-t-elle jouer ?



Age	3
Espace	Vi
Taille	G
Format	Fr

Mamoko, 50 histoires dans la ville ville
MIZIELINSKI Aleksandra et Daniel / éditions Didier Jeunesse
(2011)
16 pages / 31 X 23
ISBN : 9782278067466

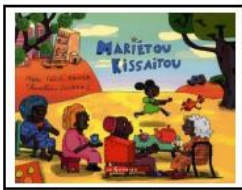
Résumé :
Connaissez-vous Mamoko ? Son dédale de rues, ses habitants loufoques et leurs multiples aventures ?

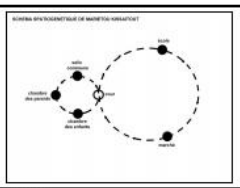


Age	7
Espace	Vi
Taille	M
Format	It

Marianne habite la ville
THOMAS Philippe / éditions Dupuis
(1974)
16 pages / 17 X 20
ISBN : 9782800103679

Résumé :
Marianne nous fait visiter sa ville.

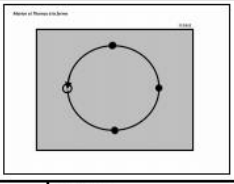




Age	7
Espace	Vi
Taille	M
Format	It

Mariétou Kissaitou
EBOKEA Marie-Félicité, SOURDAIS Clémentine / éditions Le Sorbier
(2008)
26 pages / 26 X 20
ISBN : 9782732039077

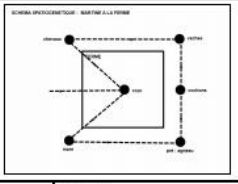
Résumé :
Mariétou nous fait visiter sa ville, Douala au Cameroun.



Age	3
Espace	Ru
Taille	M
Format	Fr

Marion et Thomas à la ferme
FISHER Gisela, LICHTI Gerti / éditions Lito
(1993)
10 pages / 24 X 22
ISBN : 9782244015743

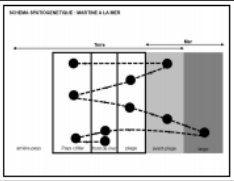
Résumé :
Marion et Thomas passent quelques jours à la ferme.



Age	7
Espace	Ru
Taille	M
Format	Fr

Martine à la ferme
DELAHAYE Gilbert, MARLIER Marcel / éditions Casterman
(1954)
19 pages / 25 X 20
ISBN : 9782203101012

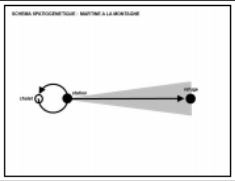
Résumé :
Martine vient passer quelques jours à la ferme.



Age	7
Espace	Li
Taille	M
Format	Fr

Martine à la mer
DELAHAYE Gilbert, MARLIER Marcel / éditions Casterman
(1955)
21 pages / 25 X 20
ISBN : 9782203101036

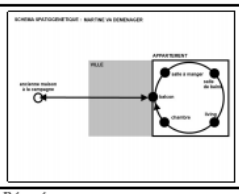
Résumé :
Martine vient passer quelques jours au bord de la mer.



Age	7
Espace	Mo
Taille	M
Format	Fr

Martine à la montagne
DELAHAYE Gilbert, MARLIER Marcel / éditions Casterman
(1959)
19 pages / 25 X 20
ISBN : 9782203101081

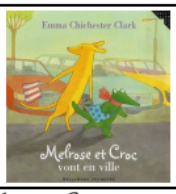
Résumé :
Martine vient passer quelques jours à la montagne en hiver.

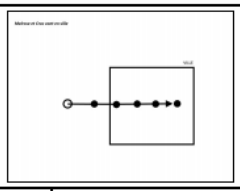


Age	7
Espace	Do
Taille	M
Format	Fr

Martine va déménager
DELAHAYE Gilbert, MARLIER Marcel / éditions Casterman
(1992)
21 pages / 25 X 20
ISBN : 9782203101425

Résumé :
Martine quitte la ville pour s'installer dans un appartement à la périphérie.

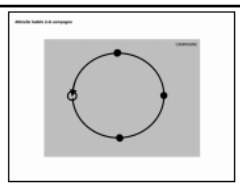




Age	3
Espace	Vi
Taille	M
Format	C

Melrose et Croc vont en ville
CHICHESTER CLARK Emma / éditions Gallimard Jeunesse
(2007)
28 pages / 24 X 24
ISBN : 9782070573882

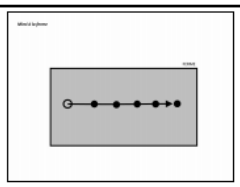
Résumé :
Melrose, le chien, et Croc, le crocodile, amis inséparables, ont choisi d'aller se promener en ville. Mais " restons bien ensemble ou nous allons nous perdre.



Age	7
Espace	Ru
Taille	M
Format	Fr

Mimélie habite la campagne
LHERMEY Claire / éditions Fleurus
(1988)
21 pages / 20 X 23
ISBN : 9782215010852

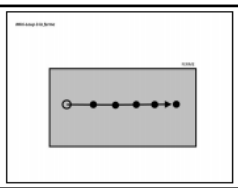
Résumé :
Mimélie nous fait découvrir sa campagne.



Age	3
Espace	Ru
Taille	M
Format	C

Mimi à la ferme
COUSINS Lucy / éditions Albin Michel Jeunesse
(1998)
16 pages / 20 X 20
ISBN : 9782226091116

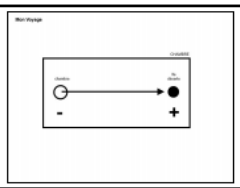
Résumé :
Mimi découvre la ferme.



Age	3
Espace	Ru
Taille	P
Format	C

Mini-Loup à la ferme
MATTER Philippe / éditions Hachette Jeunesse
(1999)
10 pages / 16 X 16
ISBN : 9782012239357

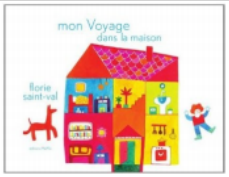
Résumé :
Mini-Loup découvre la ferme.

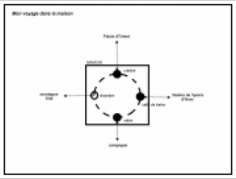


Age	7
Espace	Gl
Taille	M
Format	Fr

Mon voyage
GREJNIEC Michael / éditions Bilboquet
(1995)
25 pages / 21 X 30
ISBN : 9782841810178

Résumé :
Un petit garçon s'ennuie dans sa chambre. Il joue avec son train et finit par se voir à l'intérieur et partir à la découverte d'un ailleurs meilleur.

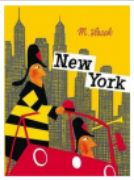


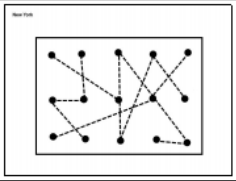


Age	3
Espace	Do
Taille	M
Format	It

Mon voyage dans la maison
SAINT VAL Florie / éditions Memo
(2011)
40 pages / 24 X 18
ISBN : 9782352891253

Résumé :
Que fait Hugo quand il apprend qu'il ne peut pas partir en vacances ? Il rétrécit jusqu'à devenir de la taille de son lama en peluche... En sa compagnie, il entreprend un grand voyage dans toutes les pièces de sa maison

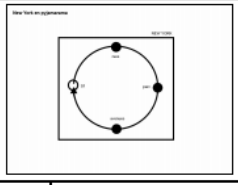




Age	7
Espace	Vi
Taille	G
Format	Fr

New York
SASEK Miroslav / éditions Casterman
(1960)
61 pages / 31 X 23
ISBN : 9782203024168

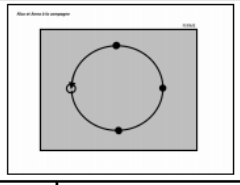
Résumé :
Une visite de New York.



Age	3
Espace	Vi
Taille	G
Format	Fr

New York en pyjamarama
LEBLOND Michaël, BERTRAND Frédérique / éditions du Rouergue
(2011)
24 pages / 32 X 24
ISBN : 9782812602603

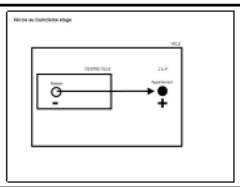
Résumé :
C est une ville spectaculaire qui bouge avec sa foule, son trafic, ses lumières, c est NEW YORK !



Age	3
Espace	Ru
Taille	M
Format	It

Nico et Anna à la campagne
CAPDEVILLA FONT Juan, DENOU V. / éditions Hachette
(1979)
28 pages / 27 X 27
ISBN : 978

Résumé :
Nico et Anna visite une ferme.



Age 7 | Espace Vi | Taille M | Format Fr

Nicole au Quinzième étage
CLAIR Andrée, DESPRES Bernadette / éditions La Farendole
(1969)
16 pages / 23 X 21
ISBN : 978

Résumé :
Nicole et sa famille déménagent. Ils quittent leur petite maison de centre-ville pour aller s'installer dans un appartement confortable d'une tour de la périphérie.

Age 7 | Espace Do | Taille M | Format Fr

Nicole et l'ascenseur
CLAIR Andrée, DESPRES Bernadette / éditions La Farendole
(1971)
16 pages / 23 X 21
ISBN : 978

Résumé :
Nicole se retrouve bloquée devant un ascenseur.

Age 3 | Espace Do | Taille M | Format Fr

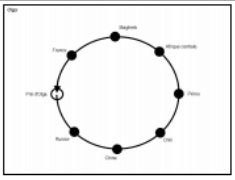
Ninon Lapin dans sa maison
KRAWCYK Sabien, DELAFOSSE Claude / éditions Calligram
(1992)
12 pages / 22 X 16
ISBN : 9782884450270

Résumé :
Nino nous fait découvrir sa maison.

Age 3 | Espace Do | Taille P | Format C

Nous construisons une maison
MITGUTSCH Ali / éditions Centurion
(1979)
12 pages / 15 X 15
ISBN : 9782227703360

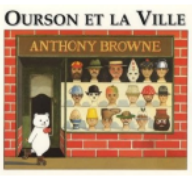
Résumé :
Un petit livre cartonné sans texte dont les images, très colorées, montrent différentes étapes de la construction d'une maison, les corps de métiers qui interviennent et le matériel nécessaire

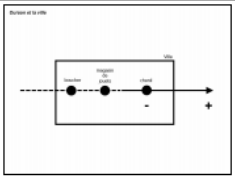


Age 7 | Espace Gl | Taille M | Format C

Olga
BOURGUIGNON Laurence, GREBAN Quentin / éditions Mijade
(2002)
24 pages / 26 X 25
ISBN : 9782871423201

Résumé :
Olga la vache en a assez de manger de l'herbe et de regarder passer les trains. Accompagnée d'une mouche rouspéteuse, elle entreprend de faire le tour du monde. Elle découvre la mer, la montagne, le désert, la savane et le mode de vie d'animaux de tous les horizons.





Age 3 | Espace Vi | Taille M | Format It

Ourson et la ville
BROWNE Anthony / éditions Kaléidoscope
(2004)
30 pages / 18 X 15
ISBN : 9782211086912

Résumé :
Grâce à son crayon magique, qui ne le quitte jamais, pourra réinventer l'espace de la ville à sa manière et sauver un pauvre petit chat, jeté dans une camionnette.

Age 7 | Espace Li | Taille M | Format Le

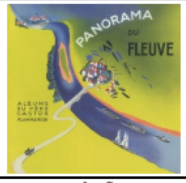
Panorama de la côte
COLMONT Marie, EXTER Alexandra / éditions Père Castor-Flammarion
(1938)
8 pages / 25 X 25
ISBN : 9782914495042

Résumé :
Survol de la côte et de ses différents paysages humanisés.

Age 7 | Espace Mo | Taille M | Format Le

Panorama de la montagne
COLMONT Marie, EXTER Alexandra / éditions Père Castor-Flammarion
(1936)
14 pages / 25 X 25
ISBN : 9782914495035

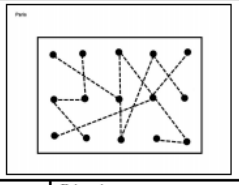
Résumé :
Survol de la montagne et de ses différents paysages humanisés.



Age 7 | Espace Ru | Taille M | Format Le

Panorama du fleuve
COLMONT Marie, EXTER Alexandra / éditions Père Castor-Flammarion
(1937)
8 pages / 25 X 25
ISBN : 9782914495059

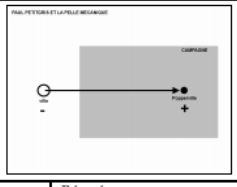
Résumé :
Survol d'un fleuve et de ses différents paysages humanisés.



Age 7 | Espace Vi | Taille G | Format Fr

Paris
SASEK Miroslav / éditions Casterman
(1960)
59 pages / 32 X 23
ISBN : 9782203031952

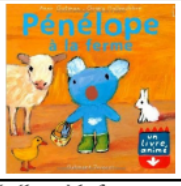
Résumé :
Une visite de Paris

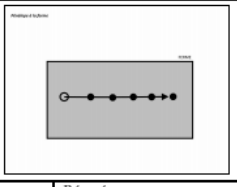


Age 7 | Espace Vi | Taille M | Format It

Paul Petitgris et sa machine à vapeur
LEE BURTON Virginia / éditions Circonflexe
(1939)
48 pages / 24 X 22
ISBN : 9782878335620

Résumé :
Cela fait des années que Paul Petitgris et Pélagie, sa belle machine à vapeur, travaillent ensemble sur les chantiers. Mais le jour où des pelleteuses plus modernes arrivent sur le marché, Paul et Pélagie se retrouvent sans travail.

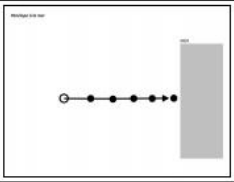




Age 3 | Espace Ru | Taille M | Format C

Pénélope à la ferme
GUTMAN Anne, HALLENSLEBEN Georg / éditions Gallimard Jeunesse
(2003)
10 pages / 22 X 22
ISBN : 9782070553310

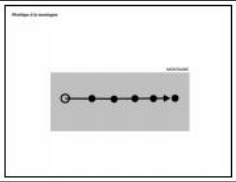
Résumé :
Pénélope visite une ferme.



Age	Espace	Taille	Format
3	Li	M	C

Pénélope à la mer
GUTMAN Anne, HALLENSLEBEN Georg / éditions Gallimard Jeunesse
(2006)
12 pages / 22 X 22
ISBN : 9782070511280

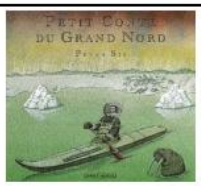
Résumé :
Pénélope passe quelques jours au bord de la mer.

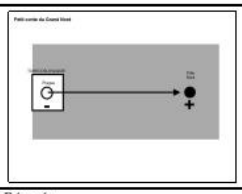


Age	Espace	Taille	Format
3	Mo	M	C

Pénélope à la montagne
GUTMAN Anne, HALLENSLEBEN Georg / éditions Gallimard Jeunesse
(2003)
10 pages / 22 X 22
ISBN : 9782070554065

Résumé :
Pénélope passe quelques jours à la montagne.

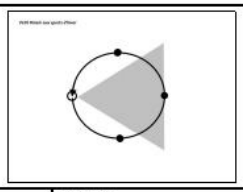




Age	Espace	Taille	Format
9	Gl	M	It

Petit conte du Grand Nord
SIS Peter / éditions Grasset Jeunesse
(1993)
xx pages / 27 X 24
ISBN : 9782246512813

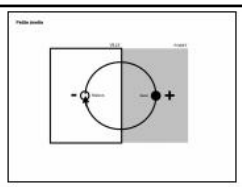
Résumé :
Un explorateur du grand nord a découvert, et partagé la vie des esquimaux au XIXe siècle.



Age	Espace	Taille	Format
3	Mo	G	Fr

Petit Potam aux sports d'hiver
CHAGNOUX Christine / éditions Dargaud
(1972)
26 pages / 32 X 21
ISBN : 978

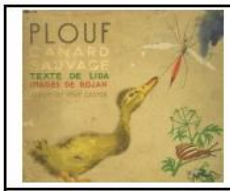
Résumé :
Petit Potam passe quelques jours à la montagne en hiver.

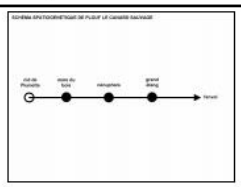


Age	Espace	Taille	Format
7	Vi	M	C

Petite Anette
KIM Yein / éditions Nurimbo
(2011)
34 pages / 23 X 22
ISBN : 9782711857791

Résumé :
Comme tous les matins, Annette rêve d'échapper à sa routine quotidienne. Justement aujourd'hui elle entend le chant d'un troubadour qui parle d'un château au milieu d'une forêt mystérieuse réservée aux êtres aussi silencieux que l'air ou les nuages.

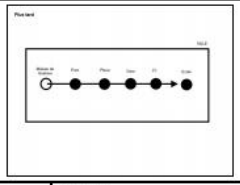




Age	Espace	Taille	Format
7	Ru	M	It

Plouf le canard sauvage
LIDA, ROJAN Feodor / éditions Père Castor-Flammarion
(1951)
34 pages / 20 X 21
ISBN : 9782081603622

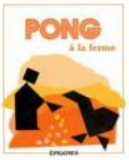
Résumé :
Une journée dans la vie de Pouf le canard sauvage, dans la collection le « Roman des bêtes » de Paul Faucher.

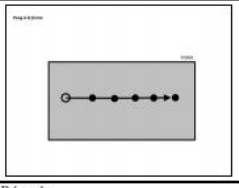


Age	Espace	Taille	Format
7	Vi	M	C

Plus tard
DOREMUS Gaëtan / éditions du Rouergue
(2000)
36 pages / 20 X 20
ISBN : 9782841562428

Résumé :
Gustave est un petit garçon distrait et rêveur qui flâne et papillonne sur le chemin qui le mène aux portes de l'école. Il imagine mille et une choses qui lui rendraient la vie plus agréable et, pourquoi pas, une machine pour être en avance…

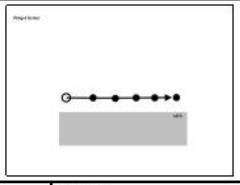




Age	Espace	Taille	Format
3	Ru	M	Fr

Pong à la ferme
PICON Daniel / éditions Epigones
(1991)
12 pages / 23 X 19
ISBN : 9782736638016

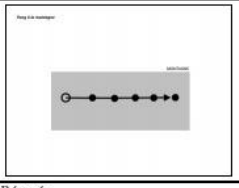
Résumé :
Sur le modèle du tangram chinois, Pong nous fait partager son séjour à la ferme.



Age	Espace	Taille	Format
3	Li	M	Fr

Pong à la mer
PICON Daniel / éditions Epigones
(1991)
12 pages / 23 X 19
ISBN : 9782736638023

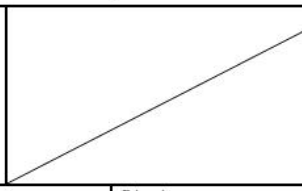
Résumé :
Sur le modèle du tangram chinois, Pong nous fait partager son séjour à la mer.



Age	Espace	Taille	Format
3	Mo	M	Fr

Pong à la montagne
PICON Daniel / éditions Epigones
(1991)
12 pages / 23 X 19
ISBN : 9782736638047

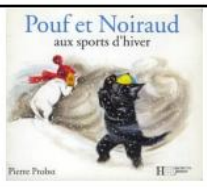
Résumé :
Sur le modèle du tangram chinois, Pong nous fait partager son séjour à la montagne.

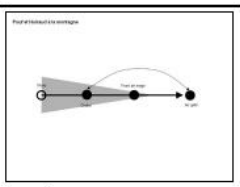


Age	Espace	Taille	Format
3	Vi	M	Fr

Popville
SORMAN Joy, BOISROBERT Anouck / éditions Hélium
(2009)
12 pages / 29 X 15
ISBN : 9782358510141

Résumé :
Ce pop-up nous relate l'évolution d'un village et sa transformation en aire urbaine.

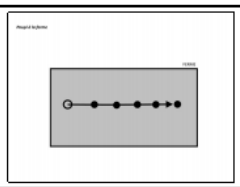




Age	Espace	Taille	Format
7	Mo	M	It

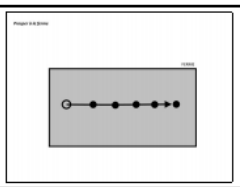
Pouf et Noiraud aux sports d'hiver
PROBST Pierre / éditions Hachette
(1973)
16 pages / 16 X 14
ISBN : 9782010193019

Résumé :
Pouf et Noiraud passent leurs vacances à la montagne en hiver.

		Age: PE Espace: Ru Taille: M Format: C

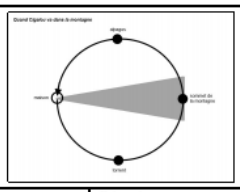
Poupi à la ferme
TULIP Jenny / éditions Gründ
(1997)
10 pages / 18 X 17
ISBN : 9782700049312

Résumé :
Sortez Poupi de la couverture et déplacez-le de page en page.
Il s'adapte parfaitement dans toutes les images.

		Age: 3 Espace: Ru Taille: M Format: Fr

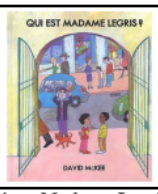
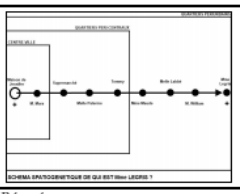
Prosper à la ferme
MORRIS Alison, LONSDALE Mary / éditions Korrigan
(2001)
10 pages / 15 X 20
ISBN : 9782743419080

Résumé :
Prosper, l'ours, passe un séjour à la ferem.

		Age: 7 Espace: Mo Taille: M Format: It

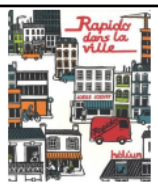
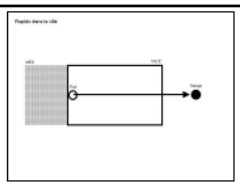
Quand Cigalou s'en va dans la montagne...
COLMONT Marie, ROJANKOVSKY Feodor / éditions Père Castor-Flammarion
(1947)
22 pages / 18 X 21
ISBN : 9782841810178

Résumé :
Cigalou est l'ami des montagnes, des animaux et des fleurs. Il se ballade sur les chemins et ensoleille toute la nature.

		Age: 7 Espace: Vi Taille: M Format: Fr

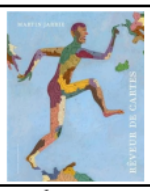
Qui est Madame Legris ?
Mc KEE David / éditions Kaléidoscope
(2003)
24 pages / 26 X 22
ISBN : 9782877674034

Résumé :
Maman est énervée et vient de fâcher Jennifer. Mais si maman est énervée, c'est la faute de Madame Legris. La théorie de l'effet papillon revisitée par Mc Kee, nous fait traverser la ville où habite Mme Legris .

		Age: 3 Espace: Vi Taille: G Format: Fr

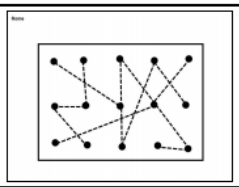
Rapido dans la ville
JOLIVET Joëlle / éditions Hélium
(2011)
18 pages / 31 X 26
ISBN : 9782358510547

Résumé :
Rapido est un petit camion rouge. Il commence sa journée à livrer différents colis qu'il a chargé le matin sur le port...

		Age: 7 Espace: Gl Taille: G Format: Fr

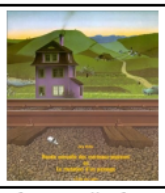
Rêveur de cartes
JARRIE Martin / éditions Gallimard Jeunesse
(2012)
76 pages / 33 X 28
ISBN : 9782070621613

Résumé :
Martin Jarrie dépeint des pays dont les géographes n'ont jamais parlé jusqu'ici.

		Age: 7 Espace: Vi Taille: G Format: Fr

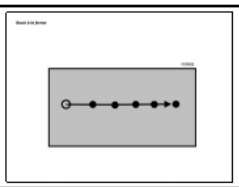
Rome
SASEK Miroslav / éditions Casterman
(1960)
60 pages / 31 X 23
ISBN : 9782203021969

Résumé :
Une visite de Rome...

		Age: 7 Espace: R/V Taille: G Format: Fr

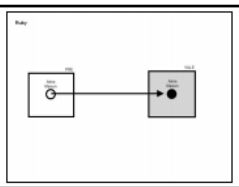
Ronde annuelle des marteaux piqueurs ou la mutilation d'un paysage
MÜLLER Jörg / éditions L'Ecole des Loisirs
(1972)
8 pages / 32 X 30
ISBN : 9782211031318

Résumé :
Ces sept planches racontent ce qui est arrivé à Gullen, paisible petit village imaginaire, entre 1953 et 1973, soit à peine le temps d'une génération. Même cadrage. Un fil conducteur : l'urbanisation progressive.

		Age: 3 Espace: Ru Taille: P Format: Fr

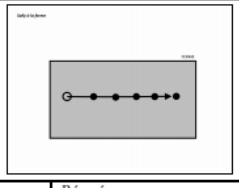
Rosie à la ferme
KRONGS Antoon / éditions Ecole des Loisirs
(1993)
29 pages / 19 X 15
ISBN : 9782211025966

Résumé :
Aujourd'hui, Rosie va rendre visite à son amie Salamie qui habite à la ferme. Il y a tant de choses à faire à la ferme !

		Age: 7 Espace: V/R Taille: M Format: Fr

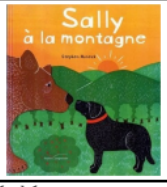
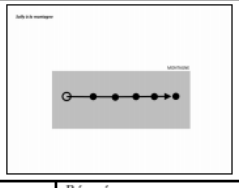
Ruby
THOMPSON Colin / éditions Circonflexe
(1994)
30 pages / 30 X 23
ISBN : 9782878331868

Résumé :
Une famille de minuscules petits êtres partent à la poursuite du fils qui est tombé dans le coffre d'une vieille auto rouge, Ruby...

		Age: 3 Espace: Ru Taille: M Format: Fr

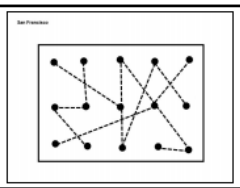
Sally à la ferme
HUNECK Stephen / éditions Gautier-Lengueareau
(2007)
32 pages / 27 X 24
ISBN : 9782013913638

Résumé :
Sally est à la ferme ! La plus attachante des labradors se fait vite une amie et découvre vaches, chevaux et cochons dans un joyeux remue-ménage...

		Age: 3 Espace: Mo Taille: M Format: Fr

Sally à la montagne
HUNECK Stephen / éditions Gautier-Langueareau
(2007)
32 pages / 27 X 24
ISBN : 9782013912563

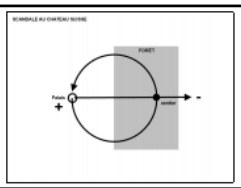
Résumé :
Sally part pour un petit voyage à la montagne. Ours à apprivoiser, baies à goûter, arbres à escalader... et même un lac pour nager ! Un vrai rêve pour notre labrador préféré.



Age	7
Espace	Vi
Taille	G
Format	Fr

San Francisco
SASEK Miroslav / éditions Casterman
(1962)
49 pages / 32 X 24
ISBN : 9782203028685

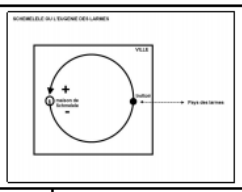
Résumé :
Une visite de San Francisco...



Age	9
Espace	Gl
Taille	P
Format	Fr

Scandale au château suisse
JACQUES Benoît / éditions Benoît Jacques Books
(2004)
62 pages / 19 X 16
ISBN : 9782952219006

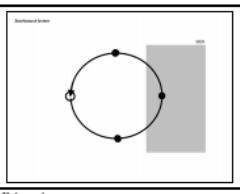
Résumé :
C'est la saga de Charles, le prince sévère et sophistiqué et de Serge, son serviteur sagace mais sans éducation. C'est aussi un piège où on se prend la langue lorsqu'on essaye d'en faire une lecture à voix haute.



Age	7
Espace	Do
Taille	G
Format	It

Schmélele ou l'Eugénie des larmes
PONTI Claude / éditions Ecole des Loisirs
(2002)
44 pages / 32 X 26
ISBN : 9782211069199

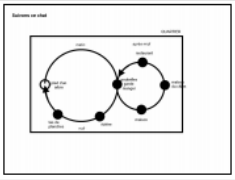
Résumé :
A force de travailler, les parents de Schmélele rétrécissent puis disparaissent. Commence alors un long voyage initiatique pour Schmélele qui, aidé des Eugénies et de sa porte de maison Bâbe, est prêt à affronter l'Empêcheur, effrayé par les éclats de rire qui se plantent dans son corps comme autant de petites aiguilles.



Age	PE
Espace	Li
Taille	M
Format	Fr

Souriceau à la mer
RAINAUD Sylvie, BARNABE Joëlle / éditions Hemma
(1990)
15 pages / 17 X 13
ISBN : 978

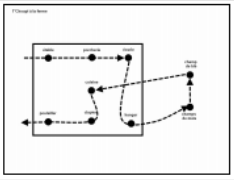
Résumé :
Souriceau passe quelques jours à la mer...



Age	7
Espace	Vi
Taille	M
Format	Fr

Suivons ce chat !
IZAWA Masako, HIRAIDE Mamoru / éditions Archimède
(1991)
43 pages / 28 X 22
ISBN : 9782211097314

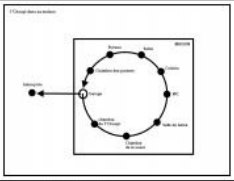
Résumé :
Suivons Tama pendant vingt-quatre heures, d'un bout à l'autre de son domaine, et apprenons grâce à lui les règles de la société des chats. Il ne faudra pas avoir peur de faire des détours pour l'accompagner d'un jardin à l'autre, ni s'impatienter en attendant qu'il termine sa sieste.



Age	PE
Espace	Ru
Taille	P
Format	C

T'choupi à la ferme
COURTIN Thierry / éditions Nathan
(2003)
24 pages / 16 X 16
ISBN : 9782092537212

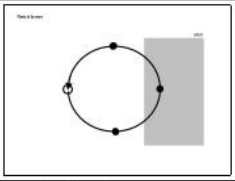
Résumé :
Découvre avec T'choupi le monde de la ferme, apprends des mots nouveaux et observe les grandes illustrations. Une histoire à lire à deux voix : l'adulte lit le texte et l'enfant le mot illustré.



Age	PE
Espace	Do
Taille	P
Format	C

T'choupi dans sa maison
COURTIN Thierry / éditions Nathan
(1998)
26 pages / 16 X 16
ISBN : 9782092518571

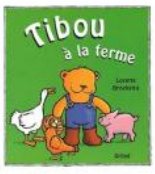
Résumé :
Découvre avec T'choupi le monde de la maison, apprends des mots nouveaux et observe les grandes illustrations. Une histoire à lire à deux voix : l'adulte lit le texte et l'enfant le mot illustré.

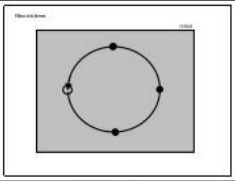


Age	3
Espace	Li
Taille	M
Format	Fr

Théo à la mer
DAHAN André / éditions Casterman [Les Quatre saisons : Histoire d'été]
(1994)
23 pages / 23 X 20
ISBN : 9782203182127

Résumé :
Théo découvre la mer...

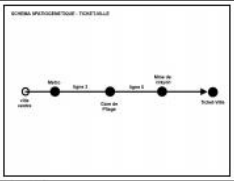




Age	PE
Espace	Ru
Taille	M
Format	Fr

Tibou à la ferme
BROEKESTRA Lorette, SOUCHON Hélène / éditions Gründ
(2002)
24 pages / 24 X 26
ISBN : 9782700038552

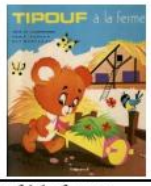
Résumé :
Tibou découvre les joies du travail à la ferme...

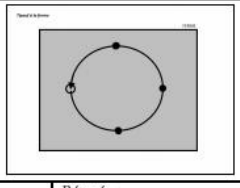


Age	3
Espace	Vi
Taille	M
Format	It

Ticket Ville
SHING Dong-Jun / éditions Mijade
(2006)
30 pages / 27 X 24
ISBN : 9782871425625

Résumé :
Il est l'heure, pour tous ceux qui travaillent, de rentrer chez eux car la journée s'achève. Les tickets de métro ou de bus aussi retournent à Ticket Ville. C'est pour eux un long voyage...

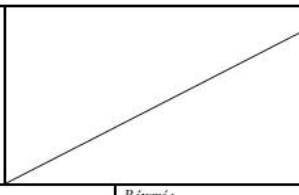




Age	PE
Espace	Ru
Taille	M
Format	Fr

Tipouf à la ferme
AUPHAN Annie, MONTASSUT Guy / éditions Touret
(1975)
12 pages / 32 X 15
ISBN : 9782358510141

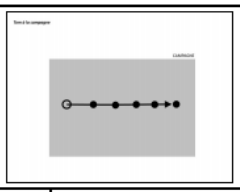
Résumé :
Tipouf, le petit ourson, vient donner un coup de patte à la ferme...



Age	PE
Espace	Do
Taille	M
Format	C

Titou construit sa maison
WOLDE Gunilla, JADOUL Charles / éditions Dupuis Junior
(1970)
24 pages / 16 X 16
ISBN : 978

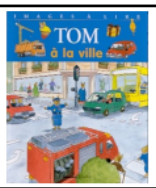
Résumé :
Titou construit une maison...

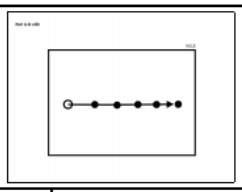


Age	PE
Espace	Ru
Taille	M
Format	Fr

Tom à la campagne
BAWIN Marie-Aline / éditions Mango Jeunesse
(2001)
27 pages / 25 X 23
ISBN : 9782740410905

Résumé :
Tom le lapin passe quelques jours à la campagne.

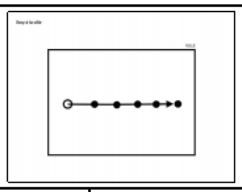




Age	PE
Espace	Vi
Taille	M
Format	Fr

Tom à la ville
BAWIN Marie-Aline / éditions Mango Jeunesse
(2001)
26 pages / 25 X 23
ISBN : 9782740410899

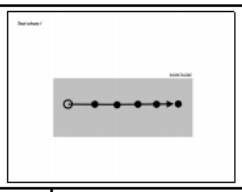
Résumé :
Tom le lapin passe quelques jours à la ville...



Age	PE
Espace	Vi
Taille	M
Format	C

Tony à la ville
GUNTHORP Karen, CASSINELLI Attilo / éditions Dupuis
(1975)
24 pages / 20 X 20
ISBN : 9782800104409

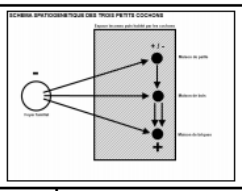
Résumé :
Tony découvre la ville...



Age	7
Espace	Mo
Taille	M
Format	Fr

Tout Schuss !
RUNE LIE Björn / éditions Thierry Magnier
(2008)
56 pages / 29 X 21
ISBN : 9782364740310

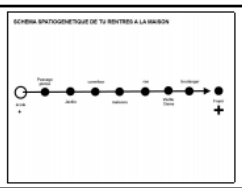
Résumé :
Dans un village de montagne, quelque part en Norvège, le jour se lève sur les pistes encore désertes. La saison des sports d'hiver a commencé et la station ne désemplit pas.



Age	3
Espace	Do
Taille	M
Format	Fr

Trois petits cochons
FAUCHER Paul, MÜLLER Gerda / éditions Père Castor-Flammarion
(1947)
15 pages / 25 X 19
ISBN : 9782081600225

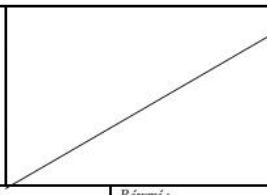
Résumé :
Trois petits cochons décident de se construire chacun une maison. Le premier la fait tout en paille, le deuxième tout en épines et le troisième en briques.



Age	7
Espace	Vi
Taille	M
Format	Fr

Tu rentres à la maison
CARRE Claude, FORTIER Natali / éditions Actes Sud Junior
(2002)
61 pages / 28 X 22
ISBN : 9782742739998

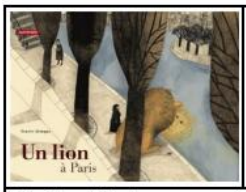
Résumé :
La route est longue, petite écolière, qui te ramène jusqu'à ta maison. Tu en connais par cœur les moindres détails, toutes ces rues à parcourir, ces dizaines de maisons, leurs fenêtres parfois ouvertes et leurs jardins dont aucun ne se ressemble.

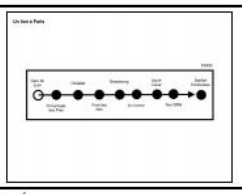


Age	7
Espace	Vi
Taille	M
Format	It

Un jour en ville
ROUX Julien / éditions Thierry Magnier
(2009)
48 pages / 21 X 13
ISBN : 9782844207906

Résumé :
Artiom aimerait savoir comment c'est la grande ville. Raconte-moi, demande-t-il à sa mère. Et sa mère lui raconte...

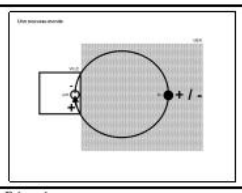




Age	7
Espace	Vi
Taille	G
Format	It

Un lion à Paris
ALEMAGNA Béatrice / éditions Autrement
(2009)
32 pages / 38 X 28
ISBN : 9782746708167

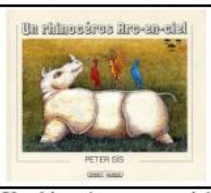
Résumé :
Le lion s'ennuie dans sa savane. Alors, un jour, il décide de prendre le train pour Paris. Il y découvre tour à tour des parisiens trop occupés à leurs tâches pour s'intéresser à lui, Beaubourg et son escalateur en tuyau, la butte Montmartre, la Seine, la tour Eiffel ... jusqu'à ce que ses pas le mènent place Denfert Rochereau.

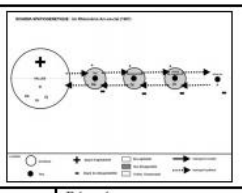


Age	7
Espace	Vi
Taille	M
Format	It

Un nouveau monde
KERBA Muriel / éditions Hachette
(2006)
25 pages / 28 X 26
ISBN : 9782013913102

Résumé :
La ville fume, tousse et crache. Il faut faire quelque chose ! Partir à l'aventure pour dénicher le bon remède, sauver quelques graines de la folie des hommes et qui sait, grâce à elles, faire refleurir la terre entière ?

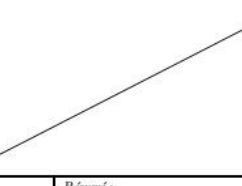




Age	7
Espace	Gl
Taille	M
Format	It

Un rhinocéros arc-en-ciel
SIS Peter / éditions Grasset Jeunesse
(1987)
30 pages / 26 X 22
ISBN : 9782246507017

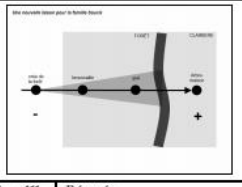
Résumé :
Le rhinocéros vit en compagnie de trois oiseaux : un rouge, un jaune, un bleu. Ces oiseaux le quittent l'un après l'autre et Rhino se retrouve dans un monde gris - mais il saura retrouver ses indispensables amis.



Age	PE
Espace	Do
Taille	M
Format	Fr

Une maison dans un arbre
GUNTHORP Karen, CASSINELLI Attilio / éditions Dupuis
(1974)
23 pages / 20 X 20
ISBN : 9782800103785

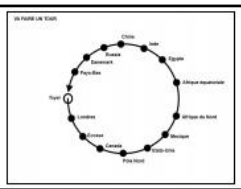
Résumé :



Age	3
Espace	Do
Taille	M
Format	Fr

Une nouvelle maison pour la famille Souris
IWAMURA Kazuo / éditions Ecole des loisirs
(1983)
35 pages / 27 X 19
ISBN : 9782211017008

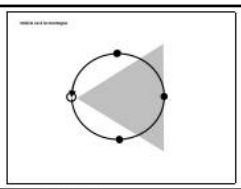
Résumé :
La famille Souris est obligée de quitter la ville dans laquelle elle habitait pour aller se réfugier au milieu d'une clairière en forêt...



Age	Espace	Taille	Format
7	Gl	P	It

Va faire un tour
CROWTHER Kitty / éditions Pastel
(1995)
57 pages / 19 X 15
ISBN : 9782211204198

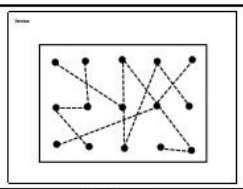
Résumé :
Un petit garçon qui vient de faire une bêtise est sommé par sa mère d'aller voir plus loin… Bouderur, il fait le tour du monde...



Age	Espace	Taille	Format
7	Mo	M	Fr

Valérie va à la montagne
SIDOBRE Jean / éditions GP
(1982)
16 pages / 20 X 16
ISBN : 9782261009895

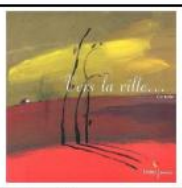
Résumé :
Valérie passe quelques jours à la montagne en hiver...

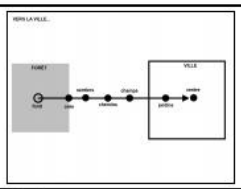


Age	Espace	Taille	Format
7	Vi	G	Fr

Venise
SASEK Miroslav / éditions Casterman
(1961)
61 pages / 31 X 23
ISBN : 9782203024175

Résumé :
Une visite de Venise.

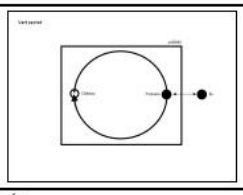




Age	Espace	Taille	Format
7	Vi	M	C

Vers la ville...
BATTUT Eric / éditions Didier Jeunesse
(2004)
30 pages / 24 X 24
ISBN : 9782278054459

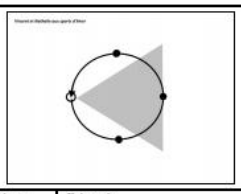
Résumé :
Un voyage qui nous conduit de la campagne vers la ville, emporté par le vent...



Age	Espace	Taille	Format
9	Do	G	Fr

Vert secret
DUCOS Max / éditions Sarbacane
(2011)
52 pages / 32 X 24
ISBN : 9782848654201

Résumé :
Flora visite avec sa grand-mère le château de la Tour Mirandole, quand elle tombe sur Paolo, un garçon étrange et débrouillard, qui semble connaître étonnamment les lieux. Il lui révèle leur légende : un secret extraordinaire serait caché quelque part, entre serres, potager, fontaines de pierre et labyrinthe de verdure...



Age	Espace	Taille	Format
7	Mo	G	Fr

Vincent et Nathalie aux sports d'hiver
ENARD Jean-Pierre, SIDOBRE Jean / éditions Hachette
(1977)
20 pages / 25 X 19
ISBN : 9782010043812

Résumé :
Vincent et Nathalie passent leurs vacances à la montagne en hiver...

Age	Espace	Taille	Format
7	Gl	M	C

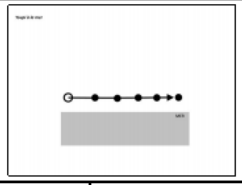
Voyage au Sénégal
WITSCHGER Anne-Laure / éditions Seuil Jeunesse
(2001)
32 pages / 25 X 25
ISBN : 9782020481380

Résumé :
Corinne part à la découverte du Sénégal où elle rencontre Marie, qui devient vite une amie. Ensemble, elles visitent le pays : la ville et ses mille couleurs, la campagne et ses taxis brousse, les marchés avec leurs vendeurs de gris-gris et de potions mystérieuses.

Age	Espace	Taille	Format
7	Vi	M	Fr

Vue des toits
DOREMUS Gaëtan / éditions Seuil Jeunesse
(2003)
40 pages / 24 X 17
ISBN : 9782020552356

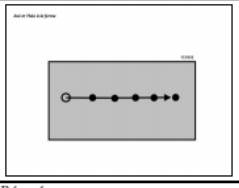
Résumé :
Un petit ramoneur, ni sur terre, ni en l'air, nettoie les cheminées. Mais pas seulement ! Car il est avant tout un expert en fumées, vapeurs et volutes de toutes sortes…



Age	Espace	Taille	Format
7	Li	P	It

Youpi à la mer
PROBST Pierre / éditions Hachette
(1993)
16 pages / 16 X 14
ISBN : 9782010203534

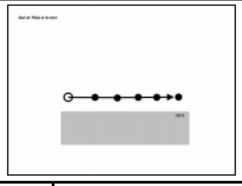
Résumé :
Pour récompense Youpi de ss sagesse, Caroline l'emmène voir la mer! Les premiers frayeurs passées, youpi prend plaisir à découvrir cet environnement.



Age	Espace	Taille	Format
3	Ru	M	C

Zoé et Théo à la ferme
METZMEYER Catherine, VANENIS Marc / éditions Casterman
(2002)
20 pages / 20 X 20
ISBN : 9782203154209

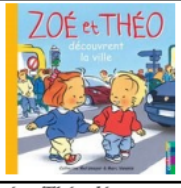
Résumé :
Zoé et Théo ont été acheter du pain pour leur cousin. Mais sur le chemin du retour, les deux enfants vont partager leurs emplettes. Une histoire tendre et cocasse permettant de découvrir les animaux de la ferme.

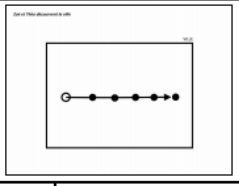


Age	Espace	Taille	Format
3	Li	M	C

Zoé et Théo à la mer
METZMEYER Catherine, VANENIS Marc / éditions Casterman
(2008)
20 pages / 20 X 20
ISBN : 9782203010666

Résumé :
Lors d'une promenade en bateau, Zoé et Théo lancent une bouteille à la mer. Leur message sera -t-il lu au bout du monde ?





Age	Espace	Taille	Format
3	Vi	M	C

Zoé et Théo découvrent la ville
METZMEYER Catherine, VANENIS Marc/ éditions Casterman
(2006)
20 pages / 20 X 20
ISBN : 9782203154346

Résumé :
Dans la rue, il faut tout le temps faire attention: aux passages cloutés, aux trottoirs dépotoirs, aux passants géants et même aux panneaux publicitaires! Une histoire pour explorer la ville en se mettant à la hauteur des enfants.

Annexe II : Grille d'analyse du corpus / Représentations des espaces

TITRE	Vues frontales	Plans/cartes	Vues panoramiques	Vues obliques	Coupe d'habitat	Topogrammes
A la maison					1	
A la mer	7					
A la mer	7					
A la montagne	7					
À la recherche de l'Atlantide	6		3	2	1	1
A la ville				2		
A travers la ville	8					
Adèle & Simon	15	1		2		
Adèle & Simon en Amérique	11	2		2		
Adzwi Komé, la nuit	2	6	1	2	2	2
Alex à la maison					1	
Amandine à la ferme	4					
Amandine à la mer	4					
Amandine à la montagne	5					
Américanin. Un chien à New York	6			12		
Arthur et Jérémie à la campagne	6					
As-tu vu le chien dans la ville?				5		
As-tu vu le Lapin à la campagne?				5		
Atlas des géographes d'Orbae : De la Rivière Rouge au pays des Zizotls	36	9	9			9
Atlas des géographes d'Orbae : Du pays de Jade à l'île Quinookta	32	8	8			8
Atlas des géographes d'Orbae : Du pays des Amazones aux îles Indigo	36	9	9			9
Au bord de la mer	5					
Autobus numéro 33		33				
Babar à la mer	5					
Babar à la ville	5					
Babar à New York	5			1		
Babar aux sports d'hiver	5					
Babar en Amérique	12		1	3		
Babar fait du ski	5					
Balade			2	7		
Bali à la ferme	10					
Bali va à la mer	3					
Bastien se promène à la ferme	3			1		
Bécassine à la ferme	2					
Bécassine à la mer	3					
Bécassine à la montagne	3		1			
Bih-Bih et le Bouffon-Gouffron	11		7			4
Bilou habite à la montagne	4	1		2	1	
Blanche Neige		21				
Boubou à la ville				2		
Boucle d'or et les Trois Ours	6					
Caroline à la ferme	4	3		4		

Caroline à la mer	4			1		
Caroline aux sports d'hiver	4		1	1		
Caroline dans les Alpages	3		3	1		
Caroline déménage	6				2	
Caroline en randonnée	4		1	3		
Caroline et son automobile		21				
Caroline visite Paris	3	2		2		
Cendrillon		22				
Chaise et Café						7
Christophe Colomb	1	4		3	2	
Clémentine à la campagne		3				
Clémentine à la mer		3				
Clémentine à la montagne		3				
Cocorico Poulet Piga		8	1	3		
Comment j'ai appris la Géographie	7	3	4			
Comment la Terre est devenue ronde			20			
Construire une maison				3	2	
Contes de la banlieue lointaine	1		6		2	
Coralie à la mer	4					
Coralie à la montagne	4					
Crokinou au bord de la mer	4					
Daniel et Valérie à la campagne			2	1		
Daniel et Valérie à la mer	2		3			
Daniel et Valérie à la montagne	1		4			
Daniel et Valérie aux sports d'hiver			3			
Dans les villes	4	2				
Dans ma maison, il y a…					5	
Dans ma ville, il y a…	6	1	1			
Dans mon appartement, si tu viens…	3					2
Dans mon immeuble là-bas…	10					
Devine qui a retrouvé Teddy ?			15			
Devine qui fait quoi ?			16			
Didier aux sports d'hiver	3		1	2		
Dix petits amis déménagent					25	
Dudu	1	3		2		
Eloïse	1			4	1	
Eloïse à Paris	5			2		9
En montagne	3		3			
En ville			7			
En ville avec Mimi	6			3		
Escales	7			4		
Frigo Vide					12	
Froux le lièvre	2	3				1
Gaspard à la mer	5					
Georges Lebanc	17				1	
Grégoire et la grande cité				4		
Gros-Thomas à la campagne	5			2		
Henri découvre... La campagne	3			2		

Henri découvre... La ville	4					
Histoire de Babar le petit éléphant			8	2		
Hong Kong	8			3		
Iggy Peck l'architecte	18			2		
Israël	4			5		
Jean-Lou et Sophie à la campagne	6			3		
Jean-Lou et Sophie à la montagne	4		2	2		
Jean-Lou et Sophie dans la forêt	3					
Jean-Lou et Sophie découvrent la mer	2		3			
Jean-Lou et Sophie en Bretagne	4			2		
Jeu de piste à Volubilis	1	1		2		
Jil et Jacinthe à la ferme	2		1			
Jil et Jacinthe à la mer	4		2			
Jil et Jacinthe à la neige	3		2	1		
Joëlle à la ferme	3		1	2		
Julie à la maison				1	1	
Juliette à la ferme	14			5		
Juliette aux sports d'hiver	3			2		
Kiki à la mer	2			3		
Kiki à la montagne	4		2			
Komodo ! L'île aux dragons	1	3	1	5		
La Belle au Bois Dormant		21				
La chose perdue	3		3	15		
La Conférence des oiseaux		15		2		
La course au gâteau			12			
La famille Ninoucet à la campagne	3		1			
La famille Ninoucet à la ville	4			3		
La famille Oukilé à la campagne	2		2	3		
La famille Oukilé à la mer	2		3	2		
La famille Oukilé découvre la grande ville	1		4	5		
La famille Souris dîne au clair de lune			1	9		
La famille Souris et la mare aux libellules			13	4	1	
La famille Souris et la racine géante				8		
La famille Souris et le potiron			3	8		
La famille Souris prépare le nouvel an				15	1	
La famille Souris se couche				15	1	
La Ferme	2			3		
La ferme du Père Castor	1			2		
La fête d'automne de la famille Souris			4	10		
La lessive de la famille Souris		1	1			
La maison de Barbapapa	5		4		3	
La maison de Caroline	8			4		
La maison de Lisa				3	1	
La maison de Mathias				2	3	
La maison de Timothée	3			3		
La maison du Pontour	5					
La maison en petits cubes				12	3	

La Mer	2		1	2		
La montagne			5			
La nouvelle maison	1			2	2	
La nouvelle maison	2		2	3		
La nouvelle maison de Mélanie	3			2	1	
La pelle mécanique ou la mutation d'une ville	7					
La Petite Maison				24		
La petite souris à la campagne	5		2			
La première maison de Boniface				2	3	
La rue Lapuce		1	1			
La Souris de Paris	2		3	5		
La tour part en voyage	1			8		
La ville				3		
La ville en chantier				10		
L'Arbre de la Vie, Charles Darwin		3	1	6	3	
L'Auberge de Nulle part	5		9	4		
Le bâteau arrive			12			
Le Chien de Madlenka	3	12		3		
Le Livre de la nuit			6		6	
Le Livre de l'automne			6		6	
Le Livre de l'été			6		6	
Le Livre de l'hiver			6		6	
Le Livre disparu	6		3	2	1	1
Le Livre du printemps			6		6	
Le Messager des étoiles: Galileo Galilei	6			4		
Le monsieur de la rue d'à côté		2		3	1	
Le Mur, mon enfance derrière le rideau de fer	2	6	1	2	2	2
Le mystère des flèches bleues	6			5		
Le parapluie jaune				13		
Le Paris de Léon	4	2	2			
Le petit chamois dans la montagne	3			2		
Le Petit Chaperon Rouge		19				
Le Petit Chaperon Rouge		3	2	1		
Le petit déjeuner de la famille Souris				12		
Le Petit Poucet		21				
Le pique-nique de la famille Souris			11	4		
Le rat de ville et le rat des champs au bord de la mer	3		2	1		
Le rat des champs dans la grande ville	5			3		
Le roi Babar	4			5		
Le sauvetage de Madeleine	4		1	8		
Le Soleil disparu		9				
Le Tibet, les secrets d'une boîte rouge	1	11	4	5		3
Le Tournemire	1		6		2	
Le voyage d'Agathe et son gros sac	2			5		
Le voyage de Babar				7		
Le voyage de Barbapapa	2		4	2		

Le voyage de l'âne	4			5		
Le voyage de Monsieur Théo	2	2	2	4		
Léo à la ferme	2			2		
Les cartes de ma vie		5				5
Les deux routes		5	11	4		
Les Lapinos à la campagne	1		1	3		
Les Lapinos à la maison			1	6		
Les Lapinos à la montagne	2			7		
Les Lapinos au bord de la mer	3			3		
Les Lapinos aux sports d'hiver	5			1		
Les maisons de Dame souris		7	5	7		
Les Passiflore à la mer	2		1			
Les Roudoudours arrivent à la mer	1		2	3		
Les Taquinours à la maison			1		1	
Les triplés à lamer	2		1	3		
Les Trois clés d'or de Prague		4		11		1
Les Trottinots à la montagne	2		2	1		
Les Trottinots dans les champs	3		2	1		
Les Turlutins en promenade	3	1	5	2		
Les Turlutins et la rivière	2	1	2	2		
Les Turlutins vont à la mer	4	1	5	2		
Les vacances à la mer	2		2			
Lettres des Isles Girafines		2		2		
L'hiver de la famille Souris				15		
Ligne 135			20			
Lili et Boule de gomme à la campagne	2		2	1		
L'immeuble qui pêchait				16		
Londres	7	1	4	3		
Lundi	5		3		4	
Ma jolie ville			9			
Ma maison	4				6	
Ma maison		3				2
Ma maison	3		4			
Ma maison	5				2	
Ma maison bleue			3			
Ma maison en Corée		3		16		
Ma Vallée	12	1			1	
Macao et Cosmage ou lexpérience du bonheur	6			8		
Madlenka		17		4	1	7
Madlenka, star de foot		9	1	1		
Mamoko, 50 histoires dans la ville				7		
Marianne habite la ville	2			4		
Mariétou Kissaitou				3	1	
Marion et Thomas à la ferme	2			3		
Martine à la ferme	4			2		
Martine à la mer	3					
Martine à la montagne	5			3		

Martine va déménager	2			2		
Melrose et Croc vont en ville	3		4	2		
Mimélie habite à la campagne	4			3		
Mimi à la ferme	2			4		
Mini-Loup à la ferme	2		2			
Mon voyage	5		6	4		
Mon voyage dans la maison		1	8		8	
New York	6	1	4	6		
New York en pyjamarama				6		
Nico et Anna à la campagne	2			3		
Nicole au Quinzième étage		1		5	1	
Nicole et l'ascenseur					4	
Ninon Lapin dans sa maison	2			3	1	
Nous construisons une maison				4	1	
Olga	12					
Ourson et la ville			12			
Panorama de la Côte				8		
Panorama de la montagne				8		
Panorama du fleuve				8		
Paris	5	1		8		
Paul Petitgris et sa machine à vapeur			5	16		
Pénélope à la ferme	2		1	3		
Pénélope à la mer	3		1	2		
Pénélope à la montagne	2		2	1		
Petit Conte du Grand Nord	1	3		2		
Petit Potam aux sports d'hiver	2			3		
Petite Ânette	3		3	4		
Plouf le canard sauvage	2	1		1		
Plus tard		7	3	2	3	
Pong à la ferme	6					
Pong à la mer	6					
Pong à la montagne	6					
Popville		6				
Pouf et Noiraud aux sports d'hiver	3			2		
Poupi à la ferme	4			2		
Prosper à la ferme	3			1		
Quand Cigalou s'en va dans la montagne...	6					
Qui est madame Legris ?	5	2		1		
Rapido dans la ville				10		
Rêveur de cartes	4	32				
Rome	5		4	6		3
Ronde annuelle des marteaux piqueurs ou la mutilation d'un paysage	7					
Rosie à la ferme	2		1			
Ruby				11		
Sally à la ferme	3			2		
Sally à la montagne	4		2	1		
San Francisco	7		4	8		

Scandale au château suisse	2	2		2	1	
Schmelele et l'eugénie des larmes	3		1		1	
Souriceau à la mer	5					
Suivons ce chat !		3	1	2	4	
T'Choupi à la ferme		2		14	4	
T'Choupi dans sa maison	5				1	
Théo à la mer	6			2		
Tibou à la ferme	4			2		
Ticket ville			15			
Tipouf à la ferme	3			3		
Titou construit sa maison				5	1	
Tom à la campagne	6					
Tom à la ville			7	3		
Tony à la ville	3		5	4		
Tout schuss !	8			6		
Trois petits Cochons	6					
Tu rentres à la maison	4			3		
Un jour en ville	12			4		
Un lion à Paris	1			11		
Un nouveau monde				10		
Un rhinocéros arc-en-ciel			15			
Une maison dans un arbre	3			5		
Une nouvelle maison pour la famille Souris	2			2		1
Va faire un tour	10	2	2	1		
Valérie va à la montagne	5		10			
Venise	6		15			
Vers la ville…	18			2		
Vert secret	1	1	3	8		
Vincent et Nathalie aux sports d'hiver	5		5	4		
Voyage au Sénégal	12	1			1	4
Vue des toits	2		4	1		
Youpi à la mer	3		2	4		
Zoé et Théo à la ferme	4		1	2		
Zoé et Théo à la mer	3		3	3		
Zoé et Théo découvrent la ville	2		8	4		

Annexe III : Grille d'analyse du corpus / narrations

TITRE	Motif	Lieu initial	Trajectoire	échelle
A la maison	insta	chambre	connu	domestique
A la mer	visite	centre	connu	local
A la mer	visite	centre	connu	local
A la montagne	visite	village	connu	local
À la recherche de l'Atlantide	quête	chambre	inconnu	domestique
A la ville	visite	centre	connu	local
A travers la ville	visite	centre	connu	local
Adèle & Simon	BH	école	connu	local
Adèle & Simon en Amérique	visite	ville	inconnu	régional
Adzwi Komé, la nuit	visite	domicile	inconnu	régional
Alex à la maison	visite	chambre	connu	domestique
Amandine à la ferme	visite	centre	inconnu	local
Amandine à la mer	visite	domicile	connu	local
Amandine à la montagne	visite	vallée	inconnu	local
Américanin. Un chien à New York	visite	ville	inconnu	local
Arthur et Jérémie à la campagne	visite	domicile	inconnu	local
As-tu vu le chien dans la ville?	quête	centre	connu	local
As-tu vu le Lapin à la campagne?	quête	village	connu	local
Atlas des géographes d'Orbae : De la Rivière Rouge au pays des Zizotls		*cf. détail des trois volumes*		
Atlas des géographes d'Orbae : Du pays de Jade à l'île Quinookta		*cf. détail des trois volumes*		
Atlas des géographes d'Orbae : Du pays des Amazones aux îles Indigo		*cf. détail des trois volumes*		
Au bord de la mer	visite	domicile	connu	local
Autobus numéro 33	visite	pays	inconnu	global
Babar à la mer	visite	domicile	connu	local
Babar à la ville	visite	domicile	connu	local
Babar à New York	visite	domicile	inconnu	régional
Babar aux sports d'hiver	visite	inconnu	inconnu	local
Babar en Amérique	visite	inconnu	inconnu	régional
Babar fait du ski	visite	domicile	inconnu	local
Balade	quête	domicile	connu	local
Bali à la ferme	visite	inconnu	inconnu	local
Bali va à la mer	visite	domicile	inconnu	local
Bastien se promène à la ferme	visite	domicile	connu	local
Bécassine à la ferme	visite	domicile	connu	local
Bécassine à la mer	visite	domicile	inconnu	local
Bécassine à la montagne	visite	domicile	inconnu	local
Bih-Bih et le Bouffon-Gouffron	visite	en chemin	inconnu	global
Bilou habite à la montagne	visite	domicile	connu	local
Blanche Neige	quête	domicile	inconnu	local
Boubou à la ville	visite	domicile	connu	local
Boucle d'or et les Trois Ours	curiosité	domicile	inconnu	local
Caroline à la ferme	visite	domicile	inconnu	local

Caroline à la mer	visite	domicile	inconnu	local
Caroline aux sports d'hiver	visite	domicile	inconnu	local
Caroline dans les Alpages	visite	domicile	inconnu	local
Caroline déménage	fuite	domicile	connu	domestique
Caroline en randonnée	visite	domicile	inconnu	local
Caroline et son automobile	visite	domicile	inconnu	local
Caroline visite Paris	visite	domicile	inconnu	local
Cendrillon	quête	domicile	inconnu	local
Chaise et Café	visite	salon	connu	domestique
Christophe Colomb	quête	domicile	inconnu	global
Clémentine à la campagne	visite	domicile	inconnu	local
Clémentine à la mer	visite	domicile	inconnu	local
Clémentine à la montagne	visite	domicile	inconnu	local
Cocorico Poulet Piga	quête	domicile	connu	local
Comment j'ai appris la Géographie	fuite	domicile	connu	global
Comment la Terre est devenue ronde	quête	domicile	inconnu	global
Construire une maison	insta	inconnu	inconnu	local
Contes de la banlieue lointaine	quête	domicile	inconnu	local
Coralie à la mer	visite	domicile	inconnu	local
Coralie à la montagne	visite	domicile	inconnu	local
Crokinou au bord de la mer	visite	domicile	inconnu	local
Daniel et Valérie à la campagne	visite	domicile	inconnu	local
Daniel et Valérie à la mer	visite	domicile	inconnu	local
Daniel et Valérie à la montagne	visite	domicile	inconnu	local
Daniel et Valérie aux sports d'hiver	visite	domicile	inconnu	local
Dans les villes	visite	centre	inconnu	local
Dans ma maison, il y a…	visite	domicile	connu	domestique
Dans ma ville, il y a…	visite	domicile	connu	local
Dans mon appartement, si tu viens…	visite	domicile	connu	domestique
Dans mon immeuble là-bas…	visite	domicile	connu	local
Devine qui a retrouvé Teddy ?	quête	chambre	connu	local
Devine qui fait quoi ?	quête	chambre	connu	local
Didier aux sports d'hiver	visite	domicile	inconnu	local
Dix petits amis déménagent	quête	domicile	inconnu	domestique
Dudu	quête	domicile	connu	local
Eloïse	visite	domicile	connu	domestique
Eloïse à Paris	visite	domicile	inconnu	local
En montagne	visite	domicile	inconnu	local
En ville	visite	gare	connu	local
En ville avec Mimi	visite	centre	connu	local
Escales	visite	domicile	inconnu	global
Frigo Vide	quête	domicile	connu	domestique
Froux le lièvre	visite	domicile	connu	local
Gaspard à la mer	visite	domicile	inconnu	local
Georges Lebanc	visite	parc	connu	global
Grégoire et la grande cité	quête	domicile	inconnu	local
Gros-Thomas à la campagne	visite	domicile	inconnu	local
Henri découvre... La campagne	visite	ferme	inconnu	local

Henri découvre... La ville	visite	domicile	inconnu	local
Histoire de Babar le petit éléphant	fuite	domicile	inconnu	régional
Hong Kong	visite	centre	connu	local
Iggy Peck l'architecte	visite	école	inconnu	local
Israël	visite	ville	connu	local
Jean-Lou et Sophie à la campagne	visite	domicile	inconnu	local
Jean-Lou et Sophie à la montagne	visite	domicile	inconnu	local
Jean-Lou et Sophie dans la forêt	visite	domicile	inconnu	local
Jean-Lou et Sophie découvrent la mer	visite	domicile	inconnu	local
Jean-Lou et Sophie en Bretagne	visite	domicile	inconnu	local
Jeu de piste à Volubilis	quête	entrée	connu	domestique
Jil et Jacinthe à la ferme	visite	domicile	inconnu	local
Jil et Jacinthe à la mer	visite	domicile	inconnu	local
Jil et Jacinthe à la neige	visite	domicile	inconnu	local
Joëlle à la ferme	visite	domicile	inconnu	local
Julie à la maison	visite	chambre	connu	domestique
Juliette à la ferme	visite	domicile	connu	local
Juliette aux sports d'hiver	visite	domicile	inconnu	local
Kiki à la mer	visite	domicile	inconnu	local
Kiki à la montagne	visite	domicile	inconnu	local
Komodo ! L'île aux dragons	visite	domicile	inconnu	global
La Belle au Bois Dormant	quête	domicile	inconnu	local
La chose perdue	quête	plage	connu	local
La Conférence des oiseaux	quête	domicile	inconnu	régional
La course au gâteau	quête	domicile	connu	local
La famille Ninoucet à la campagne	visite	domicile	inconnu	local
La famille Ninoucet à la ville	visite	domicile	inconnu	local
La famille Oukilé à la campagne	visite	domicile	inconnu	local
La famille Oukilé à la mer	visite	domicile	inconnu	local
La famille Oukilé découvre la grande ville	visite	domicile	inconnu	local
La famille Souris dîne au clair de lune	quête	domicile	connu	domestique
La famille Souris et la mare aux libellules	quête	domicile	inconnu	local
La famille Souris et la racine géante	quête	domicile	inconnu	local
La famille Souris et le potiron	quête	domicile	inconnu	local
La famille Souris prépare le nouvel an	visite	domicile	connu	domestique
La famille Souris se couche	visite	domicile	connu	domestique
La Ferme	visite	salon	inconnu	local
La ferme du Père Castor	visite	centre	inconnu	local
La fête d'automne de la famille Souris	quête	domicile	inconnu	local
La lessive de la famille Souris	quête	domicile	connu	local
La maison de Barbapapa	fuite	domicile	inconnu	régional
La maison de Caroline	quête	domicile	inconnu	régional
La maison de Lisa	visite	entrée	connu	domestique
La maison de Mathias	visite	entrée	connu	domestique
La maison de Timothée	visite	entrée	connu	domestique
La maison du Pontour	quête	domicile	connu	domestique
La maison en petits cubes	quête	salon	connu	domestique

La Mer	visite	centre	inconnu	local
La montagne	visite	station	inconnu	local
La nouvelle maison	visite	entrée	inconnu	domestique
La nouvelle maison	visite	entrée	inconnu	domestique
La nouvelle maison de Mélanie	visite	entrée	inconnu	domestique
La pelle mécanique ou la mutation d'une ville	visite			local
La Petite Maison	fuite	campagne	inconnu	local
La petite souris à la campagne	visite	campagne	inconnu	local
La première maison de Boniface	visite	entrée	connu	domestique
La rue Lapuce	quête	domicile	connu	local
La Souris de Paris	fuite	domicile	inconnu	régional
La tour part en voyage	fuite	quartier	inconnu	local
La ville	visite	centre	inconnu	local
La ville en chantier	visite	centre	connu	local
L'Arbre de la Vie, Charles Darwin	quête	domicile	inconnu	global
L'Auberge de Nulle part	quête	domicile	inconnu	régional
Le bâteau arrive	visite	port	connu	local
Le Chien de Madlenka	quête	domicile	connu	local
Le Livre de la nuit	visite	domicile	connu	local
Le Livre de l'automne	visite	domicile	connu	local
Le Livre de l'été	visite	domicile	connu	local
Le Livre de l'hiver	visite	domicile	connu	local
Le Livre disparu	quête	domicile	inconnu	local
Le Livre du printemps	visite	domicile	connu	local
Le Messager des étoiles: Galileo Galilei	quête	domicile	inconnu	régional
Le monsieur de la rue d'à côté	quête	domicile	inconnu	local
Le Mur, mon enfance derrière le rideau de fer	quête	domicile	inconnu	global
Le mystère des flèches bleues	quête	domicile		
Le parapluie jaune	GTS	domicile	connu	local
Le Paris de Léon	visite	centre	connu	local
Le petit chamois dans la montagne	visite	alpages	connu	local
Le Petit Chaperon Rouge	mission	domicile	inconnu	local
Le Petit Chaperon Rouge	mission	domicile	inconnu	local
Le petit déjeuner de la famille Souris	visite	domicile	connu	domestique
Le Petit Poucet	BH	domicile	inconnu	local
Le pique-nique de la famille Souris	visite	domicile	inconnu	local
Le rat de ville et le rat des champs au bord de la mer	visite	domicile	inconnu	local
Le rat des champs dans la grande ville	visite	domicile	inconnu	local
Le roi Babar	BH	ville	connu	local
Le sauvetage de Madeleine	visite	centre	inconnu	local
Le Soleil disparu	quête	centre	inconnu	global
Le Tibet, les secrets d'une boîte rouge	quête	domicile	inconnu	global
Le Tournemire	quête	domicile	connu	domestique
Le voyage d'Agathe et son gros sac	visite	domicile	connu	local
Le voyage de Babar	visite	domicile	inconnu	global
Le voyage de Barbapapa	quête	domicile	inconnu	global

Le voyage de l'âne	fuite	domicile	inconnu	régional
Le voyage de Monsieur Théo	visite	domicile	inconnu	régional
Léo à la ferme	visite	domicile	inconnu	local
Les cartes de ma vie	visite	chambre	connu	local
Les deux routes	quête	domicile	connu	local
Les Lapinos à la campagne	visite	ferme	connu	local
Les Lapinos à la maison	visite	salon	connu	domestique
Les Lapinos à la montagne	visite	domicile	inconnu	local
Les Lapinos au bord de la mer	visite	domicile	inconnu	local
Les Lapinos aux sports d'hiver	visite	domicile	inconnu	local
Les maisons de Dame souris	quête	domicile	connu	local
Les Passiflore à la mer	visite	domicile	inconnu	local
Les Roudoudours arrivent à la mer	visite	domicile	inconnu	local
Les Taquinours à la maison	visite	chambre	connu	domestique
Les triplés à lamer	visite	domicile	inconnu	local
Les Trois clés d'or de Prague	quête	domicile	inconnu	local
Les Trottinots à la montagne	visite	domicile	inconnu	local
Les Trottinots dans les champs	visite	domicile	inconnu	local
Les Turlutins en promenade	visite	domicile	inconnu	local
Les Turlutins et la rivière	visite	domicile	inconnu	local
Les Turlutins vont à la mer	visite	domicile	inconnu	régional
Les vacances à la mer	visite	domicile	inconnu	local
Lettres des Isles Girafines	quête	inconnu	inconnu	régional
L'hiver de la famille Souris	visite	domicile	connu	domestique
Ligne 135	mission	domicile	inconnu	local
Lili et Boule de gomme à la campagne	visite	domicile	inconnu	local
L'immeuble qui pêchait	visite	domicile	connu	domestique
Londres	visite	centre	inconnu	local
Lundi	visite	domicile	inconnu	local
Ma jolie ville	visite	centre	connu	local
Ma maison	visite	chambre	connu	domestique
Ma maison	visite	chambre	connu	domestique
Ma maison	visite	chambre	connu	domestique
Ma maison	visite	salon	connu	domestique
Ma maison bleue	visite	extérieur	connu	domestique
Ma maison en Corée	visite	cour	connu	domestique
Ma Vallée	visite	survol	connu	local
Macao et Cosmage ou lexpérience du bonheur	quête	domicile	connu	local
Madlenka	mission	domicile	connu	local
Madlenka, star de foot	mission	domicile	connu	local
Mamoko, 50 histoires dans la ville	visite	périphérie	connu	local
Marianne habite la ville	visite	centre	connu	local
Mariétou Kissaitou	visite	domicile	connu	local
Marion et Thomas à la ferme	visite	domicile	inconnu	local
Martine à la ferme	visite	domicile	inconnu	local
Martine à la mer	visite	domicile	inconnu	local
Martine à la montagne	visite	domicile	inconnu	local

Martine va déménager	mission	domicile	inconnu	local
Melrose et Croc vont en ville	visite	domicile	inconnu	local
Mimélie habite à la campagne	visite	ferme	connu	local
Mimi à la ferme	visite	domicile	inconnu	local
Mini-Loup à la ferme	visite	domicile	inconnu	local
Mon voyage	visite	domicile	inconnu	local
Mon voyage dans la maison	visite	chambre	connu	domestique
New York	visite	centre	connu	local
New York en pyjamarama	visite	centre	connu	local
Nico et Anna à la campagne	visite	domicile	inconnu	local
Nicole au Quinzième étage	visite	domicile	connu	domestique
Nicole et l'ascenseur	mission	domicile	connu	domestique
Ninon Lapin dans sa maison	visite	chambre	connu	domestique
Nous construisons une maison	insta	cour	connu	domestique
Olga	visite	ferme	inconnu	global
Ourson et la ville	visite	centre	connu	local
Panorama de la Côte	visite	littoral	connu	local
Panorama de la montagne	visite	alpages	connu	local
Panorama du fleuve	visite	alpages	connu	régional
Paris	visite	centre	connu	local
Paul Petitgris et sa machine à vapeur	mission	domicile	connu	local
Pénélope à la ferme	visite	centre	inconnu	local
Pénélope à la mer	visite	littoral	inconnu	local
Pénélope à la montagne	visite	ville	inconnu	local
Petit Conte du Grand Nord	visite	domicile	inconnu	local
Petit Potam aux sports d'hiver	visite	ville	inconnu	local
Petite Ânette	mission	domicile	inconnu	local
Plouf le canard sauvage	visite	domicile	connu	local
Plus tard	GTS	domicile	connu	local
Pong à la ferme	visite	centre	inconnu	local
Pong à la mer	visite	littoral	inconnu	local
Pong à la montagne	visite	ville	inconnu	local
Popville	visite	centre	connu	local
Pouf et Noiraud aux sports d'hiver	visite	ville	inconnu	local
Poupi à la ferme	visite	centre	inconnu	local
Prosper à la ferme	visite	centre	inconnu	local
Quand Cigalou s'en va dans la montagne...	mission	domicile	connu	local
Qui est madame Legris ?	quête	domicile	connu	local
Rapido dans la ville	mission	port	connu	local
Rêveur de cartes	visite	inconnu	inconnu	régional
Rome	visite	centre	connu	local
Ronde annuelle des marteaux piqueurs ou la mutilation d'un paysage				local
Rosie à la ferme	visite	centre	inconnu	local
Ruby	quête	domicile	inconnu	local
Sally à la ferme	visite	centre	inconnu	local
Sally à la montagne	visite	ville	inconnu	local
San Francisco	visite	centre	connu	local

Scandale au château suisse	quête	domicile	connu	local
Schmelele et l'eugénie des larmes	quête	domicile	connu	local
Souriceau à la mer	visite	littoral	inconnu	local
Suivons ce chat !	visite	domicile	connu	local
T'Choupi à la ferme	visite	centre	inconnu	local
T'Choupi dans sa maison	visite	chambre	connu	domestique
Théo à la mer	visite	littoral	inconnu	local
Tibou à la ferme	visite	centre	inconnu	local
Ticket ville	visite	domicile	connu	local
Tipouf à la ferme	visite	centre	inconnu	local
Titou construit sa maison	insta	extérieur	connu	domestique
Tom à la campagne	visite	ferme	inconnu	local
Tom à la ville	visite	centre	inconnu	local
Tony à la ville	visite	centre	inconnu	local
Tout schuss !	visite	ville	connu	local
Trois petits Cochons	fuite	domicile	connu	domestique
Tu rentres à la maison	BH	école	connu	local
Un jour en ville	visite	domicile	inconnu	local
Un lion à Paris	visite	centre	inconnu	local
Un nouveau monde	quête	domicile	inconnu	régional
Un rhinocéros arc-en-ciel	quête	domicile	inconnu	local
Une maison dans un arbre	visite	chambre	connu	domestique
Une nouvelle maison pour la famille Souris	fuite	ville	inconnu	local
Va faire un tour	fuite	domicile	inconnu	global
Valérie va à la montagne	visite	domicile	inconnu	local
Venise	visite	centre	connu	local
Vers la ville…	mission	domicile	inconnu	local
Vert secret	quête	cour	inconnu	local
Vincent et Nathalie aux sports d'hiver	visite	ville	inconnu	local
Voyage au Sénégal	visite	ville	inconnu	local
Vue des toits	visite	centre	connu	local
Youpi à la mer	visite	littoral	inconnu	local
Zoé et Théo à la ferme	visite	centre	inconnu	local
Zoé et Théo à la mer	visite	littoral	inconnu	local
Zoé et Théo découvrent la ville	visite	centre	inconnu	local

Annexe IV : Planches de *Devine qui fait quoi ?* Gerda Müller

Annexe V : Planches de *Madlenka* de Peter Sis

Annexe VI : Décryptage des topogrammes contenus dans Madlenka de Peter Sis

Annexe VII : Planches du *Livre du printemps* de Rotraut Susanne Berner

Annexe VIII : Les fonctions des personnages des contes d'après Vladimir Propp

Dans *Morphologie du conte*[1] (1965, 2ème éd.), Vladimir Propp analyse la structure de près de 1200 contes traditionnels russes, orientaux et occidentaux. Au chapitre 3, il propose une liste de 31 fonctions des personnages qui représentent, pour lui, la « base morphologique des contes merveilleux en général », l'ouverture d'une situation initiale.

I	Un des membres de la famille s'éloigne de la maison.
II	Le héros se fait signifier une interdiction.
III	L'interdiction est transgressée.
IV	L'agresseur essaye d'obtenir des renseignements.
V	L'agresseur reçoit des informations sur sa victime.
VI	L'agresseur tente de tromper sa victime pour s'emparer d'elle ou de ses biens.
VII	La victime se laisse tromper et aide son ennemi malgré elle.
VIII	L'agresseur nuit à l'un des membres de la famille ou lui porte préjudice.
VIIIa	Il manque quelque chose à l'un des membres de la famille ; l'un des membres de la famille a envie de posséder quelque chose.
IX	La nouvelle du méfait ou du manque est divulguée, on s'adresse au héros par une demande ou un ordre, on l'envoie ou on le laisse partir.
X	Le héros-quêteur accepte ou décide d'agir.
XI	Le héros quitte sa maison.
XII	Le héros subit une épreuve, un questionnaire, une attaque, etc. qui le préparent à la réception d'un objet ou d'un auxiliaire magique.
XIII	Le héros réagit aux actions du futur donateur.
XIV	L'objet magique est mis à la disposition du héros.
XV	Le héros est transporté, conduit ou amené près du lieu où se trouve l'objet de sa quête.
XVI	Le héros et son agresseur s'affrontent dans un combat.
XVII	Le héros reçoit une marque.
XVIII	L'agresseur est vaincu.
XIX	Le méfait initial est réparé ou le manque est comblé.
XX	Le héros revient.
XXI	Le héros est poursuivi.
XXII	Le héros est secouru.
XXIII	Le héros arrive incognito chez lui ou dans une autre contrée.
XXIV	On propose au héros une tâche difficile.
XXVI	La tâche est accomplie.
XXVII	Le héros est reconnu.
XXVIII	Le faux héros ou l'agresseur, le méchant, est démasqué.
XXIX	Le héros reçoit une nouvelle apparence.
XXX	Le faux héros ou l'agresseur est puni.
XXXI	Le héros se marie et monte sur le trône.

[1] V. PROPP. *Morphologie du conte*. Paris : Seuil (coll. Essais), 1970, p.35-80.