

Introduction

Christiane Connan-Pintado

En 2002, le ministère de l'Éducation nationale accordait aux livres pour la jeunesse une caution institutionnelle en publiant des listes dites de « littérature » pour inciter les enseignants à lire en classe les ouvrages proposés. Régulièrement actualisées¹, ces listes continuent à organiser le champ du livre de jeunesse en six catégories, dans l'ordre alphabétique : album, bande dessinée, conte, roman, poésie et théâtre. Ce classement disparate, qui entérine les usages des librairies et des bibliothèques pour la jeunesse, juxtapose des genres consacrés, académiques, et d'autres types de livres qui semblent davantage tournés vers l'enfance, en raison de leur prédilection pour les images et pour le merveilleux. Dans le premier volume de *Littérature de jeunesse au présent*, sous-titré *Genres littéraires en question(s)*², nous avons interrogé la notion de genre littéraire dans les livres pour la jeunesse à partir du roman, du théâtre et de la poésie. Nous nous attachons à présent aux trois autres catégories réunies sous l'étiquette de « genres graphiques », qui convient à l'album et à la bande dessinée, mais mérite explication pour le conte. Aussi précisons-nous d'emblée que nous avons choisi de considérer le conte du point de vue des images qui lui sont le plus souvent associées dans les publications destinées à la jeunesse. Ce deuxième volume réunit ainsi des études consacrées à trois types d'ouvrages longtemps dédaignés par la critique, jugés peu appropriés au domaine littéraire, et considérés comme enfantins ou de mauvais aloi, voire de « mauvais genre ».

À bien y regarder, c'est avant tout d'album qu'il sera question, car cette catégorie proliférante, hybride et omnivore empiète sur les deux autres dans la mesure où elle désigne leur format de publication : on

1. Ces listes sont consultables sur le site du Ministère : <http://eduscol.education.fr/cid58816/litterature.html>. Voir également la liste pour les collégiens : <http://eduscol.education.fr/cid105688/selection-2017-litterature-pour-les-collegiens.html>

2. Christiane Connan-Pintado et Gilles Béhotéguy (dir.), *Littérature de jeunesse au présent. Genres littéraires en question(s)*, Pessac, Presses Universitaires de Bordeaux, « Études sur le livre de jeunesse », 2015.

parle d'album de bande dessinée et les contes en singleton deviennent également des albums. Nous préservons cependant les trois entrées génériques pour marquer la spécificité de chaque domaine, même si les frontières entre eux se font si indécises que certains objets pourraient être accueillis dans différentes catégories : ainsi, un conte adapté en bande dessinée prend place sur les rayonnages de la bibliothèque dévolus au neuvième art et change de nature au plan éditorial ; mais au plan littéraire, on peut lire dans une telle adaptation – ou reformulation ou réécriture, selon le cas³ – un « objet discursif secondaire⁴ » engendré par la matrice patrimoniale du conte que la conversion aux images séquentielles a rendu transgénérique.

Dans l'introduction générale du premier volume de *Littérature de jeunesse au présent*, nous procédions à un état des lieux de la réflexion critique contemporaine sur les genres littéraires. En nous attachant aux genres graphiques, nous retrouvons les questions afférentes d'hybridité et de genericité, mais nous aurons à aborder d'autres débats, propres à une « littérature informée par l'image⁵ » qui n'échappe pas davantage à la notion de genre, cadre indispensable pour se donner des repères dans une production foisonnante. La critique sur ce type d'ouvrages est jeune, elle coïncide avec le tournant des années 1970 et le puissant mouvement, désigné comme « révolution », qui a bouleversé le domaine des livres d'images. Mais il faudra attendre quelques années encore pour que l'on commence à interroger la possibilité de considérer l'album comme un genre de la littérature de jeunesse, comme l'atteste la question posée par Jean Perrot en 1983 dans l'article pionnier intitulé « L'album, nouveau genre littéraire⁶ ? ». Les rares publications antérieures⁷ s'intéressaient

3. Catherine Tauveron, « Les Contes des Grimm : typologie et enjeux de leurs reformulations dans la littérature de jeunesse », dans Christiane Connan-Pintado et Catherine Tauveron, *Fortune des Contes des Grimm en France. Formes et enjeux des rééditions, reformulations, réécritures dans la littérature de jeunesse*, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, « Mythographies et sociétés », 2013, p. 94-95.

4. Brigitte Louichon, « Définir la littérature patrimoniale », dans Isabelle de Peretti et Béatrice Ferrier (dir.), *Enseigner les classiques aujourd'hui, approches critiques et didactiques*, Bruxelles, Peter Lang, « ThéoCrit' », 2012, p. 37-49.

5. Anne-Marie Christin, « La littérature informée par l'image », dans *Entre le texte et l'image : la place des arts visuels dans l'enseignement des lettres*, Actes de la Desco, Scéren CRDP Versailles, 2002, p. 69-83.

6. Jean Perrot, « L'album, nouveau genre littéraire ? », *Le Français aujourd'hui*, n° 64, 1983. Rééd. dans *Le Français aujourd'hui*, Hors série, *Enseigner la littérature de jeunesse*, 2008, p. 203-210.

7. On doit les premières à Denise Escarpit, « L'image et l'enfant. La lecture du livre d'images par les tout petits », dans Anne-Marie Thibault-Laulan (dir.), *Image et communication. Encyclopédie universitaire*, Paris, Éditions universitaires, 1972, p. 75-105

surtout à l'image comme support de lecture du récit. Par la suite, les chercheurs mettront au jour l'histoire de cette forme spécifique depuis le XIX^e siècle, s'intéresseront à sa dimension esthétique et ludique et consacreront des études monographiques aux éditeurs et aux créateurs les plus saillants du XX^e siècle. Omniprésent à l'école et premier livre de l'enfance, l'album retient également l'attention des sociologues, qui voient en lui un vecteur privilégié des représentations. Pour les didacticiens et les bibliothécaires, il représente une étape incontournable de l'entrée dans la lecture⁸.

L'album, identification d'un genre

Le début du XXI^e siècle voit se multiplier les tentatives théoriques de définition et d'analyse de l'album, « seule forme de la littérature d'enfance et de jeunesse qui ne doit rien – ou si peu – aux genres développés dans la culture pour adultes⁹ ». Les points de vue divergent sensiblement lorsqu'il s'agit de considérer l'album au plan générique. Sophie Van der Linden s'en tient à le désigner comme « forme d'expression spécifique¹⁰ » mais Christian Poslaniec précise qu'il faut voir en lui une « forme littéraire à part entière¹¹ ». De son côté Jean-François Massol¹² préfère le terme de « médium ». En effet, force est de constater que l'hybridité et la plasticité de l'album lui permettent d'accueillir ou d'investir tous les autres genres : poème, théâtre¹³, conte, roman. En 2006, Sophie Van der Linden tente de distinguer l'album des autres livres d'images en soulignant les difficultés d'une catégorisation fondée sur des indices

et Denise Escarpit (dir.), *L'Enfant, l'Image et le Récit*, Paris, Mouton, Maison des sciences de l'homme d'Aquitaine, 1977.

8. Pour une présentation plus détaillée de ces recherches, voir notre article « L'album pour la jeunesse. Un nouvel objet d'étude pour la recherche au XXI^e siècle », dans Flavie Fouchard *et al.* (coord.), *La Recherche en Études Françaises : un éventail de possibilités*, Séville, Editorial Universidad de Sevilla, 2019, p. 165-172.

9. Isabelle Nières-Chevrel, « Album », dans Isabelle Nières-Chevrel et Jean Perrot (dir.), *Dictionnaire du livre de jeunesse*, Paris, Éditions du Cercle de la Librairie, 2013, p. 15.

10. Sophie Van der Linden, *Lire l'album*, Le Puy-en-Velay, L'atelier du poisson soluble, 2006, p. 29.

11. Christian Poslaniec, « Comment définir cette forme littéraire qu'est l'album ? », dans *Texte et images dans l'album et la bande dessinée pour enfants*, Grenoble, Scérén, CRDP Académie de Grenoble, « Les Cahiers de Lire écrire à l'école », 2007, p. 17-26.

12. Jean-François Massol, « Genres, séries, médiums. À propos des albums de BD et pour enfants d'Yvan Pommaux », dans *ibid.*, 2007, p. 27-44.

13. Voir les articles de Régis Lefort sur « l'album poème » (p. 29-38) et de Marie Bernanoce sur « l'album théâtre » (p. 39-52) dans Christiane Connan-Pintado, Florence Gaiotti et Bernadette Poulou (dir.), *L'Album contemporain pour la jeunesse : nouvelles formes, nouveaux lecteurs*, Pessac, Presses Universitaires de Bordeaux, « Modernités » 28, 2008.

formels externes, sur l'usage ou sur le contenu de ces livres¹⁴. Le même embarras se donne à voir dans la recherche hors de nos frontières. Dans le volumineux ouvrage collectif dirigé par Bettina Kümmerling-Meibauer¹⁵ pour faire le point sur l'album en 2018, le chapitre intitulé « Picturebooks categories » propose à nouveau une liste si hétérogène qu'on ne saurait la tenir pour typologie, car elle s'apparente plutôt à un bouquet de possibilités¹⁶ : certaines catégories concernent le support (livres animés, livres numériques), d'autres l'organisation de l'ouvrage (albums sans texte, abécédaires), d'autres le destinataire (albums *crossover* ou pour adultes) ou encore le contenu (albums documentaires ou de poésie), etc. À ces différents débats et à ces tentatives pour embrasser la diversité du champ et la complexité de l'objet, on peut répondre en s'appuyant sur la remarque d'Isabelle Nières-Chevrel qui déplore l'usage du seul terme « album », en France, pour désigner des livres de nature différente : d'une part, « l'album pour enfants au sens éditorial de livre pour l'enfance où l'image domine », d'autre part « l'album au sens étroit d'iconotexte¹⁷ ». Cette distinction permet de mettre en valeur la frange créatrice d'une production multiforme et inégalement légitimée, dont l'exubérance est quantifiée chaque année par les statistiques du Syndicat national de l'édition¹⁸. Ce sont en effet des albums iconotextuels qui prennent place dans les listes proposées par l'éducation nationale. Sélectionnés et cautionnés par une commission dont les membres, spécialistes de littérature de jeunesse, se montrent soucieux de donner à lire des ouvrages qui pourront faire l'objet d'une

14. Sophie Van der Linden, *op. cit.*, p. 24-26. Elle distingue livres illustrés, premières lectures, albums, bandes dessinées, livres animés, livres-objets, livres d'activités, imagiers, mais aussi livres CD, livres en plastique pour le bain, etc. et elle constate en conclusion que toute typologie est impossible.

15. Bettina Kümmerling-Meibauer (dir.), *The Routledge Companion to Picturebooks*, Abingdon, Taylor and Francis group, 2018.

16. Le chapitre II intitulé « Picturebook categories » inclut : « Early-concept books and concept books », p. 149-157 ; « Wimmelbooks », p. 158-168 ; « ABC books », p. 169-179 ; « Pop-up and movable books », p. 180-191 ; « Wordless picturebooks », p. 191-200 ; « Postmodern picturebooks », p. 201-208 ; « Crossover Picturebooks », p. 209-219 ; « Picturebooks for adults », p. 220-230 ; « Informational Picturebooks », p. 231-245 ; « Poetry in picturebooks », p. 246-259 ; « Multilingual picturebooks », p. 260-269 ; « Digital Picturebooks », p. 270-278.

17. Isabelle Nières-Chevrel, « L'album, le mot, la chose », dans Viviane Alary et Nelly Chabrol-Gagne (dir.), *L'Album : le parti-pris des images*, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, 2012, p. 19.

18. Voir les statistiques 2017-2018 du Syndicat national de l'édition : les albums constituent le tiers de la production du secteur jeunesse, p. 23 : https://www.sne.fr/app/uploads/2018/07/RS18_BatWEBSignet.pdf, consulté le 3 août 2018.

lecture littéraire, ils témoignent en effet, pour reprendre une formule de Catherine Tauveron, d'une « relation dialectique entre intention artistique et attention esthétique¹⁹ ». Rappelons cependant que le point de vue du chercheur et du prescripteur peut différer de celui du jeune lecteur pour qui certains albums dits « résistants²⁰ » restent peu accessibles. Comme le rappelle Cécile Boulaire à propos des très populaires « Petits livres d'or » importés des États-Unis qui ont fait les délices des enfants du *baby-boom*, « pour un chercheur, seuls les albums vraiment élaborés sont iconotextuels, en revanche pour un enfant tout album (au sens éditorial du terme) peut être iconotextuel²¹ ».

Trente ans après la proposition de Jean Perrot, qui voyait dans l'album un « nouveau genre littéraire », Isabelle Nières-Chevrel reprend à son tour cette option générique pour définir plus précisément l'album iconotextuel :

Je pense pour ma part que l'album iconotextuel n'est pas un médium nouveau – il relève comme la bande dessinée du vieux médium livre et plus précisément du livre illustré – mais qu'il est un *genre*, au même titre que par exemple le théâtre est un genre, un genre formel susceptible, comme le théâtre, de décliner des sous-genres thématiques et formels²².

Dans cette définition, l'adjectif « littéraire » a disparu, mais la subdivision du genre en sous-genres thématiques et formels s'avère heuristique car elle incite à affiner le classement des albums. Elle rejoint la tendance à penser/classer le champ d'étude que l'on peut observer sur les sites de ressources suggérant des regroupements thématiques²³. Les programmes scolaires ont mis en évidence depuis 2002 la nécessité de tisser des liens entre les lectures, en préconisant des « lectures en réseaux » propres à nourrir et à structurer la culture littéraire des jeunes lecteurs²⁴. Aussi infinie que mouvante en raison des combinaisons

19. Catherine Tauveron, « L'écriture littéraire : une relation dialectique entre intention artistique et attention esthétique », *Repères, recherches en didactique du français langue maternelle*, n° 26-27, *L'écriture et son apprentissage à l'école élémentaire*, Sylvie Plane (dir.), 2002, p. 203-215.

20. Catherine Tauveron (dir.), *Lire la littérature à l'école. Pourquoi et comment conduire cet apprentissage spécifique ? de la GS au CM*, Paris, Hatier, « Pédagogie », 2002, *passim*.

21. Cécile Boulaire, *Les Petits Livres d'or. Des albums pour enfants dans la France de la guerre froide*, Tours, Presses Universitaires François Rabelais, « Iconotextes », 2016, p. 23.

22. Isabelle Nières-Chevrel, « L'album, le mot, la chose », *ibid.*, p. 19-20. C'est l'auteure qui souligne.

23. Voir par exemple le site de l'Institut suisse Jeunesse et Médias : <https://www.ricochet-jeunes.org/>

24. Dans Catherine Tauveron, *Lire la littérature à l'école*, *op. cit.*, sont présentés de très nombreux types de réseaux thématiques et formels, illustrés par des albums : réseaux

possibles, la liste des sous-genres de l'album est sans doute impossible à concevoir, et d'autant plus que chaque sous-genre est susceptible de se subdiviser lui-même, comme on pourra le voir à partir de quelques exemples.

L'éventail des sous-genres thématiques et/ou formels de l'album

Construire des catégories en tant qu'objets d'étude permet de faciliter l'analyse des phénomènes génériques, d'explorer caractéristiques et singularités, traits communs et clivages, porteurs d'enjeux esthétiques et idéologiques. Dans cette approche, la distinction entre traits thématiques et formels peut paraître artificielle car forme et contenu sont le plus souvent étroitement liés. Par exemple, les nombreux albums qui traitent de la peur du noir²⁵ sont réunis par une thématique qui engendre des choix iconiques et plastiques récurrents comme la représentation de la chambre d'enfant et la prédominance chromatique du noir ou du bleu foncé. Autre exemple, celui des albums qui se fondent sur une fiction liée à l'histoire de l'esclavage²⁶. Ils relèvent du sous-genre de l'album que l'on peut qualifier d'historique, sur le modèle du roman historique, et ils appartiennent au « micro-genre²⁷ » qui porte sur cette période particulière de l'histoire. Ils reprennent régulièrement la chronologie d'un destin d'esclave, du rapt en Afrique au travail dans la plantation, en passant par la traversée de l'océan, la vente, les châtiments, les tentatives d'évasion ; ou bien, lorsque les albums proviennent du contexte américain, ils relatent le parcours des esclaves fuyant les plantations du sud pour gagner le nord du pays, en suivant les étapes de l'*Underground Railway*. Dans les deux cas, le format à la française est privilégié, et l'image en première de couverture affiche le portrait du héros esclave, lui redonnant ainsi le statut humain que bafoue et dénie sa condition. Cette mise en valeur du personnage favorise l'immersion fictionnelle

centrés sur un personnage, un symbole, un mythe, un genre ou un procédé littéraire, etc., p. 207-282.

25. Christiane Connan-Pintado, « Peur du noir », dans Alain Montandon (dir.), *Dictionnaire littéraire de la nuit*, Paris, Honoré Champion, t. 2, 2013, p. 1027-1039.

26. Christiane Connan-Pintado et Gersende Plissonneau, « L'album historique ou le paradoxe d'une mémoire de l'esclavage. Perspectives littéraires et didactiques », *Repères*, n° 48, 2013, p. 33-50.

27. Pour Claudie Bernard, un micro-genre du roman historique s'inscrit dans une période historique particulière, par exemple le micro-genre des romans sur la Révolution française. Voir *Le Passé recomposé. Le roman historique français du dix-neuvième siècle*, Paris, Hachette, « Hachette supérieur », 1996, p. 8.

du jeune lecteur pris à témoin, invité à découvrir un pan de l'histoire et sensibilisé à une question vive.

Le sous-genre à la fois thématique et formel que nous désignons comme « album-musée²⁸ » englobe les œuvres qui se donnent l'objectif d'initier le jeune lecteur à l'histoire de l'art à travers les jeux citationnels de l'intericonicité. Majoritairement formés dans des écoles d'art, artistes eux-mêmes et nourris de culture artistique, les créateurs d'albums jouent plus ou moins ouvertement avec les références jusqu'à faire parfois de ce jeu le sujet et l'armature de l'œuvre. Ils illustrent ainsi le propos de Jean Perrot qui préconise une approche esthétique de l'album : « L'album pour enfants de nos jours s'impose comme l'un des lieux les plus actifs de l'imaginaire moderne [et] offre un résumé de l'histoire de l'art mondial²⁹. » Qu'ils inventent une fiction destinée à faire connaître un tableau célèbre³⁰, à visiter un musée, réel³¹ ou imaginaire³², une collection particulière³³ ou un atelier d'artiste³⁴, ces albums convoquent dans leurs images nombre d'œuvres du patrimoine artistique mondial. Certains en proposent les références dans leurs pages de garde³⁵, mais ce n'est pas la règle, et l'aide d'un médiateur averti est indispensable. *L'Ange disparu* de Max Ducos connaît ainsi un succès notable à l'école³⁶, car il permet d'associer lecture littéraire et initiation à l'histoire des arts de manière ludique : il dépoussière le thème de la visite au musée en donnant vie à nombre d'œuvres qui s'animent pour devenir des adjouvants au service de la quête du jeune héros. Le jeu avec les références peut prendre une forme parodique pour composer, au sein du sous-genre de l'album-musée, une série irrévérencieuse dans laquelle l'artiste remplace les personnages des œuvres par un héros animal : le

28. Dénomination proposée dans notre article « Du jeu, des enfants, des livres : les albums ludiques de Max Ducos », *Nous voulons lire*, n° 185, septembre 2010, p. 17-21.

29. Jean Perrot, *Du jeu, des enfants et des livres*, Paris, Éditions du Cercle de la librairie, 1987, p. 172-173.

30. Jane Johnson, *La Princesse et le Peintre*, Paris, L'École des loisirs, 1998 (Londres, Farrar Straus & Giroux, 1994). Il s'agit des « Ménines » de Vélazquez.

31. Anthony Browne, *Le Jeu des formes*, trad. Elisabeth Duval, Paris, Kaléidoscope, 2003. Il s'agit de la National Gallery de Londres.

32. Max Ducos, *L'Ange disparu*, Paris, Sarbacane, 2008.

33. Yvan Pommaux, *John Chatterton détective*, Paris, L'École des loisirs, 1993.

34. Gilles Bachelet, *Mon chat le plus bête du monde*, Paris, Seuil Jeunesse, 2004.

35. Silvana D'Angelo et Antonio Marinoni, *Velours*, Massimo Scotti et Antonio Marinoni, *L'Heure bleue*, Paris, Naïve, 2007 et 2009 trad. de l'italien par Sophie Royère [*Velluto: storia di un ladro, L'ora blu*, Milano, Topitopittori, 2005 et 2009].

36. De très nombreux sites pédagogiques proposent une étude de cet album et aident à identifier les œuvres, par exemple : <http://www.cndp.fr/crdp-reims/index.php?id=1730>, consulté le 8 août 2018.

loup d'Yvan Pommaux³⁷ collectionne les œuvres représentant des loups, à la manière de Magritte, Christo, Vinci, etc. ; gorilles et chimpanzés d'Anthony Browne investissent, entre autres, « La Joconde » et « La Naissance de Vénus »³⁸ ; l'éléphant de Gilles Bachelet devient le modèle de tableaux de Manet, Chagall, Matisse, Chirico, etc. Un autre type de série, la trilogie réalisée par Steven Guarnaccia, professeur à l'école de *design* de New York, reprend des contes du patrimoine³⁹ et les transpose au xx^e siècle pour célébrer la création contemporaine dans les domaines du *design*, de l'architecture et de la mode : on voit ainsi Boucle d'or s'asseoir sur des fauteuils signés Eames, l'un des cochons arborer les lunettes rondes de Le Corbusier et Cendrillon revêtir pour le bal une robe de Vivienne Westwood. Guarnaccia a soin de référencer meubles, maisons et vêtements dans les pages de garde de ses albums car ces pièces remarquables ne sont guère identifiables pour un public non initié, *a fortiori* pour des enfants. Ces jeux intericoniques qui font appel à une culture artistique raffinée et sensible à la création contemporaine attestent que l'album, territoire ludique pour les artistes, s'adresse à un public nettement plus large que le seul lectorat enfantin. Chacun peut y trouver son compte.

Le sous-genre formel de l'abécédaire, non illustré à l'origine, fut peu à peu investi par les images et Marie-Pierre Litaudon⁴⁰ réunit dans l'ouvrage tiré de sa thèse un corpus de quelque 1 200 titres dont elle présente une typologie. Elle accorde une attention particulière à ceux qu'elle désigne du nom d'« album-alphabet » : « Cette famille type a pour caractéristique essentielle de chercher à frapper le regard, qu'il s'agisse de susciter la surprise ou la contemplation en raison de l'ingéniosité matérielle et/ou esthétique de l'ouvrage⁴¹. » De son côté, Marie-Claude Javerzat analyse les six « albums-abécédaires » qui prennent place dans la liste du ministère pour l'école maternelle. Elle souligne les ramifications de ce sous-genre de l'album dans l'édition contemporaine pour la jeunesse en distinguant ceux qui relèvent d'une approche

37. John Chatterton *détective*, *op. cit.*

38. Anthony Browne, *Les Tableaux de Marcel*, trad. Ludovic-Jérôme Gombault, Paris, Kaléidoscope, 1999.

39. Steven Guarnaccia, *Boucle d'or et les Trois Ours*, adapt. Hermeline, Paris, Seuil jeunesse, 1999 [*Goldilocks and The Three Bears*, New York, Abrams Books, 2000] ; *Les Trois Petits Cochons*, trad. Sophie Giraud, Paris, Hélicium, 2010 [*The Three Little Pigs*, New York, Abrams Books, 2010] ; *Cendrillon, un conte à la mode*, trad. Sophie Giraud, Paris, Hélicium, 2013 [*Cinderella: A Fashionable Tale*, New York, Abrams Books, 2013].

40. Marie-Pierre Litaudon-Bonnardot, *Les Abécédaires de l'enfance. Verbe & image*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, « Art et société », 2014.

41. *Ibid.*, p. 372.

linguistique, encyclopédique, anthologique, oulipienne, plastique⁴². Alors qu'il tient de la forme fixe en raison de la contrainte de l'ordre alphabétique, l'album support d'abécédaire apparaît comme un terrain d'expérimentation pour les artistes qui brodent sur la figure imposée de manière originale. Le plus provocateur est sans doute Edward Gorey, dont *Les Enfants fichus*⁴³ jouit d'une immense notoriété aux États-Unis depuis plus d'un demi-siècle. Ce petit album aux images en noir et blanc, sorte de *mourning pictures*, décline vingt-six modalités de la mort de l'enfant, légendées par de guillerettes comptines. Nikolaus Heidelbach use également de cette forme pour présenter des portraits oniriques et malicieux de fillettes puis de garçons⁴⁴ ; quant à Béatrice Poncelet, dans *Les Cubes*, elle subvertit et subsume le modèle grâce à la métaphore d'un jeu de cubes éparpillés sur les pages, pour décrire les ravages d'une maladie qui fait de la mémoire un puzzle impossible à recomposer⁴⁵.

Un autre sous-genre formel de l'album mérite que l'on s'attarde un instant sur lui car il s'est imposé dans la création contemporaine : l'album sans texte, parfois désigné comme « album muet⁴⁶ », ou de façon plus positive « album tout en images⁴⁷ ». Son expansion contredit le scepticisme de Marion Durand et de Jacques Bertrand qui faisaient état de sa rareté en 1975 : pour eux, « la nature même de l'image dresse un obstacle infranchissable » à la narration d'une histoire et « il n'y a, en pareille situation, d'autre issue que de faire appel au langage de l'écriture⁴⁸ ». Pourtant, l'album sans texte a prouvé sa capacité à porter un récit, comme l'annonçait le titre de la collection « Histoires sans

42. Marie-Claude Javerzat, « Lectures du livre-objet à l'école maternelle : le cas particulier des abécédaires », dans *Le Français aujourd'hui*, n° 186, *Les Nouveaux Livres-objets*, Paris, Armand Colin AFEF septembre 2014, p. 89-90.

43. Edward Gorey, *Les Enfants fichus*, Paris, Le Tripode, 2012, trad. de l'américain par Ludovic Flamant [*The Gashlycrumb Tinies*, New York, Simon & Schuster, 1963]. Cet abécédaire n'est pas recensé dans l'ouvrage de Marie-Pierre Litaudon.

44. Nikolaus Heidelbach, *Au théâtre des filles*, trad. Joseph Jacquet Paris, *Le Sourire qui mord*, 1993 (*Was machen die Mädchen?*, Allemagne, 1992) ; *Que font les petits garçons ?*, adaptation française Seuil Jeunesse Paris, Seuil Jeunesse, 2000 (*Was machen die Jungs?*, Beltz Verlag, 1999).

45. Béatrice Poncelet, *Les Cubes*, Paris, Seuil jeunesse, 2003.

46. Valérie Ducrot, « L'album muet : une esquisse de textes dissimulés » dans *Le Français aujourd'hui*, n° 186, *Les Nouveaux Livres-objets*, Paris, Armand Colin/AFEF, 2014, p. 67-74.

47. Nelly Delaunay, « Pourquoi appeler "album tout en images" un album "sans texte" ? » dans *Libbylit, Anne Brouillard*, Hors-série, Bruxelles, 2016, p. 32-41. Sur les listes de l'éducation nationale, la dénomination « album tout en images » a remplacé celle d'« album sans texte ».

48. Marion Durand et Gérard Bertrand, *L'Image dans le livre pour enfants*, Paris, L'École des loisirs, 1975, p. 88.

paroles » publiée chez Autrement jeunesse en ce début de XXI^e siècle. De plus, il relève de l'album iconotextuel dans la mesure où le texte, paradoxalement, reste pour lui une donnée incontournable, présente sous diverses formes : d'abord à travers le titre, qui oriente la lecture, mais aussi par le texte sous-jacent que le lecteur est invité à reconstruire – lors de la transposition iconique d'une histoire connue – ou bien à construire en faisant signifier les images et leur enchaînement. Les enseignants ont compris depuis longtemps l'intérêt de ces albums pour stimuler la parole et l'imagination des élèves. Depuis 2007, les listes ministérielles proposent 13 albums « tout en images » dans la catégorie « album » pour le cycle 2.

La recherche se montre aujourd'hui particulièrement attentive à cette forme qui défie la conception séculaire selon laquelle l'image ne saurait être narrative. Emma Bosch Andreu lui a consacré une thèse, soutenue en 2015⁴⁹. Les albums sans texte ou presque sans texte⁵⁰ de son ample corpus sont si nombreux et si divers que, selon elle, « on ne peut les considérer comme un genre⁵¹ ». Il est vrai que sa typologie⁵² distingue ceux qui se fondent sur une histoire (*telling*) et ceux qui visent à montrer le monde (*showing*), et ces derniers sont plutôt à considérer comme documentaires, non fictionnels, sans dimension proprement littéraire. Les albums narratifs se répartissent en adaptations d'histoires existantes, en créations de ces histoires et en histoires originales, toutes catégories que nous tendons à considérer, pour notre part, comme subdivisions du sous-genre de l'album sans texte.

Un créateur qui s'empare de cette forme l'adapte à son univers d'auteur, identifiable d'une œuvre à l'autre. Les quatre premiers albums publiés par Anne Brouillard au début des années 1990 et le tiers de sa production de 33 titres sont « tout en images⁵³ ». Nelly Delaunay montre que

49. Emma Bosch Andreu, *Estudio del album sin palabras*, thèse pour le doctorat, sous la direction de Teresa Duran et Lydia Sanchez, soutenue à l'université de Barcelone en 2015. La thèse est accessible en ligne sur le site <http://diposit.ub.edu/dspace/handle/2445/66127>

50. Par exemple l'album-roman d'Alberto Morales Ajubel, *Robinson Crusoe*, Paris, Éditions Plume de carotte, 2008.

51. Emma Bosch, « Wordless picturebooks », dans Bettina Kümmerling-Meibauer, 2018, *op. cit.*, p. 191 [*they should not be considered a "genre"*].

52. Emma Bosch, 2018, *op. cit.*, p. 192.

53. *Trois chats*, Liège, Dessain, 1990 ; *Le Sourire du loup*, *Petites histoires*, et *La Grande Vague*, Dessain, Bruxelles, 1992 ; *Promenade au bord de l'eau*, Paris, Le Sorbier, 1996 ; *Le Pays du rêve*, Bruxelles, Casterman, 1996 ; *L'Orage*, Nîmes, Grandir, 1998 ; *Le Voyageur et les Oiseaux*, *Le Pêcheur et l'Oie*, *La Famille foulque*, Paris, Éditions du Seuil, 2006 ; *La Vieille Dame et les Souris*, Paris, Seuil, 2007 ; *Voyage d'hiver*, Noville-sur-Méhaigne, Esperluète, 2013.

certains d'entre eux peuvent être regroupés en séries de même format qui creusent un certain type de recherche graphique et narrative : les albums carrés des *Petites histoires* s'apparentent à des nouvelles à chute, les albums de format à la française publiés en 2006-2007 font intervenir des personnages humains et animaux récurrents qui circulent dans un lieu spécifique. D'autres se font écho deux par deux et approfondissent les jeux de focalisation pour suivre le regard d'un narrateur visuel non statique (*L'Orage*, *Le Pays du rêve*). Le sous-genre formel de l'album sans texte peut aussi s'adapter au support matériel du *leporello* (*Le Voyage d'hiver*) ou encore se donner l'ambition de raconter rien moins que « la genèse du monde et la métamorphose des éléments, tout en images » : dans *La Grande Vague*, stupéfiant album sans personnages, ce sont les couleurs et les formes qui racontent comment « l'eau absorbe le feu qui absorbe le bois [...] dans un feu d'artifice multicolore⁵⁴ » déployé d'une double page à l'autre. Ainsi, le corpus d'albums sans texte d'Anne Brouillard autorise des regroupements en catégories qui témoignent du travail de l'artiste par séries, et de ses recherches pour tracer des voies personnelles afin de se montrer capable de raconter au moyen des seules images et d'un titre suggestif une histoire simple ou complexe, plaisante ou poétique.

Focus sur quatre sous-genres de l'album

Les études réunies dans ces pages pour interroger les potentialités génériques de l'album contemporain explorent des territoires qui témoignent de la diversité de cet objet de recherche, de l'album-théâtre à la fiction métaleptique en passant par le récit de rêve et l'album-randonnée.

Si l'on parcourt les listes de littérature du ministère, on remarque que les albums migrent au-delà des frontières de leur catégorie pour se glisser dans les autres rubriques où ils ne sont pas repérés comme tels, mais considérés comme supports de contes, de poèmes, de pièces de théâtre dont ils modifient – et agrémentent – la présentation matérielle. Éléonore Hamaide s'appuie sur les recherches menées depuis une dizaine d'années sur les liens entre album et théâtre pour étudier cette variété de métissage générique dans les albums de Rébecca Dautremer. Marie Bernanoce désigne du nom d'« album-théâtre » les pièces accompagnées d'images dans l'édition pour la jeunesse⁵⁵ qu'elle

54. Nelly Delaunay, *op. cit.*, p. 33-34.

55. Marie Bernanoce, « L'album-théâtre ? Un genre en cours de constitution », dans *Textes et images dans l'album et la bande dessinée pour enfants*, Grenoble, Scérén CRDP Académie de Grenoble, « Les Cahiers de Lire écrire à l'école », 2007, p. 121-135. Marie

classe dans une typologie qui mène du « théâtre illustré » à « l'album-théâtre proprement dit ». Elle analyse le lien qui unit texte et image en spécialiste du théâtre : pour elle, « L'image est à percevoir comme un second texte didascalique⁵⁶ » ; « Autre forme de la voix didascalique, la relation texte/image tient avant tout à la création d'une sorte d'appel d'air de théâtralité⁵⁷. » Par la suite, c'est du point de vue de l'album qu'Euriell Gobbé-Mévellec analyse la théâtralité de l'image⁵⁸ afin de souligner l'objectif commun du théâtre et de l'image : la représentation. Éléonore Hamaide montre comment les créations iconotextuelles de Rebecca Dautremer jonglent avec la culture et les usages du théâtre pour les dynamiter joyeusement, dans un entrelacs de références hétérogènes. L'artiste invite son lecteur à décrypter une relation complexe entre texte et images, entre le contenu du livre et ses seuils. Un lecteur *crossover* qui mérite bien ici le nom proposé par Euriell Gobbé-Mévellec de « spectateur ».

Sous l'égide d'*Alice au pays des merveilles* et de *Max et les maximonstres*, nous nous attachons au récit de rêve, sous-genre thématique fécond de l'album, car ce dernier a le pouvoir de mettre en images les fantaisies oniriques les plus débridées, pour donner à voir les désirs et les phobies de l'enfance. Tout en se soumettant aux contraintes formelles liées au cadre spatio-temporel du sous-genre – le lieu où se trouve le rêveur, ici la chambre d'enfant, et la chronologie qui mène de l'endormissement au réveil – les artistes auteurs et illustrateurs se jouent des figures imposées et savent, à la manière d'un Maurice Sendak, ménager des ellipses et des effets propres à surprendre le lecteur. Le récit de rêve apparaît comme un espace narratif composé de motifs incontournables dont chaque créateur réorganise à sa façon l'agencement pour donner naissance à une interprétation singulière. Chacun exploite le format du support, l'espace de la double page et le jeu de la relation entre texte et images au service de son projet : d'un côté, les aventures oniriques concaténées

Bernanoce, « "L'album théâtre" : typologie et questions posées à sa lecture », dans Christiane Connan-Pintado, Florence Gaiotti et Bernadette Poulou (dir.), *L'Album contemporain pour la jeunesse : nouvelles formes, nouveaux lecteurs ?*, op. cit., p. 39-52.

56. Marie Bernanoce rejoint ici l'analyse de Pauline Escande-Gauquié et Emmanuël Souchier dans « Matières et supports, la bande dessinée dans tous ses états », *Communication & langages* 2011, vol. 1, n° 167, p. 17-29 : « Le lecteur visualise, via la transformation sémiotique d'un texte didascalique, ce qu'un spectateur de théâtre aurait reçu à travers l'expression théâtrale. », p. 8.

57. Marie Bernanoce, 2008, op. cit., p. 52.

58. Euriell Gobbé-Mévellec, *L'Album contemporain et le théâtre de l'image*. Espagne, France, Paris, Classiques Garnier, « Perspectives comparatistes », 26, Série « Littérature de jeunesse », 2014.

dans un album « tout en images », de l'autre le dialogue iconotextuel noué entre auteur et illustrateur dans deux albums qui mettent en scène des rêves aussi mouvementés que déconcertants.

L'historienne d'art Cécile Croce consacre son étude à une tout autre catégorie, destinée aux plus petits, encore non lecteurs, l'« album-randonnée », sous-genre formel structuré par la reprise d'une même séquence narrative, avec de menues variations, jusqu'à un dénouement en forme de chute. Au premier rang des lectures préconisées à l'école maternelle, ce type d'album, dont le célèbre *Roule-galette* serait le paradigme, offre des atouts ludiques propres à susciter l'intérêt des enfants et à faciliter, grâce aux formules réitérées, la mémorisation de textes qui tiennent de la comptine. Se fondant sur la distinction entre narrateur verbal et narrateur visuel, Cécile Croce démonte les mécanismes très élaborés de ces récits « à deux têtes ». L'interaction du texte et des images détermine la nature du randonneur – personnage ou lecteur – lorsque ce dernier doit se frayer un chemin dans le livre pour recomposer un récit elliptique. L'analyse signale de surcroît nombre de sous-catégories, au gré des procédés employés, selon que le récit fonctionne par succession, substitution, remplacement, soustraction, imbrication, accumulation.

Si l'album-randonnée se révèle moins simple qu'il n'y paraît, l'album postmoderne, voire « postmodernesque⁵⁹ », se donne d'emblée pour complexe lorsqu'il devient porteur d'une fiction métaleptique. Catherine Tauveron s'intéresse depuis longtemps à l'« aventure littéraire⁶⁰ » qui consiste à faire franchir les bornes fictionnelles du livre à l'auteur et au lecteur et elle n'a cessé d'affiner son étude de ce phénomène. Elle montre dans le cas présent à quel point l'album est un terrain de choix pour cette thématique car « les moyens formels dont il dispose en tant qu'iconotexte le rendent, beaucoup mieux que le langage seul, apte à visualiser et à explorer le saut métaleptique dans ses manifestations les plus folles ». En effet, comme le cinéma et la bande dessinée, l'album peut user de ses moyens graphiques pour représenter l'emboîtement des cadres fictionnels et les franchissements de frontières entre eux. Ce sous-genre jubilatoire de l'album ne raconte pas d'histoire à proprement parler, mais montre comment une histoire est impossible à raconter en raison de l'interférence de mondes fictionnels qui ont perdu leur

59. Cherie Allan, « Postmodern picturebooks », dans Bettina Kümmerling-Meibauer, 2018, *op. cit.*, p. 201-208.

60. Catherine Tauveron (dir.), *L'Aventure littéraire dans la littérature de jeunesse. Quand le livre, l'auteur et le lecteur sont mis en scène dans le livre*, « Documents, actes et rapports pour l'éducation », Grenoble, CRDP Grenoble, 2002.

étanchéité. L'analyse détaillée des moyens graphiques utilisés au service de cette déperdition brillamment orchestrée témoigne de l'ambition d'une littérature qui propose aux enfants des lectures à la fois ludiques et savantes d'une ébouriffante sophistication.

La bande dessinée, ce « mauvais genre » devenu genre littéraire

Le florilège de qualificatifs recueillis par Olivier Piffault sur la bande dessinée depuis un siècle permet de mesurer à quel point ce genre, qui suscitait l'adhésion enthousiaste de ses lecteurs, a pu être vilipendé par les médiateurs du livre de jeunesse. Jugés, entre autres, « malsains », « nocifs », « simplistes » et « stupides », les « illustrés » ont représenté la frange la plus discréditée des publications pour la jeunesse et l'on sait quel rôle ils ont joué dans la préparation de la loi du 16 juillet 1949. D'où le vigoureux plaidoyer destiné à les réhabiliter :

20

Comment un genre qui a à un tel point dominé la culture enfantine de l'époque des « illustrés », connu un âge d'or créatif exceptionnel au cours des années 1950 et 1960 dans les périodiques franco-belges, et même engendré une telle quantité de mythes culturels, compagnons de notre imaginaire collectif, comment ce genre n'aurait-il pas sa place dans le livre et la littérature pour enfants⁶¹ ?

Si cette réhabilitation s'effectue peu à peu dans le dernier quart du xx^e siècle, il faut attendre 2002 pour que la bande dessinée fasse son entrée officielle à l'école en devenant l'un des six genres littéraires des listes de référence. Cependant, sa qualité de « genre » suscite autant le débat que dans le cas de l'album. Pour Nicolas Rouvière, la BD est « catégorisée à tort comme un genre, aussi bien par certains didacticiens de la littérature que par les programmes de l'Éducation nationale. » Il préconise plutôt de la considérer comme « une forme médiatique – ou médium –, un système sémiotique icono-textuel constituant une forme d'expression à dominante narrative⁶². »

Le Syndicat national de l'édition exclut cette forme graphique du secteur jeunesse, et il est vrai que le développement notable de la bande dessinée pour adultes occupe largement le terrain éditorial contemporain. On ne méconnaîtra pas pour autant la bande dessinée pour la

61. Olivier Piffault, « Illustrés, petits miquets et neuvième art : sous-littérature ? », dans Olivier Piffault (dir.), *Babar, Harry Potter et C^{ie}*, Paris, BnF, 2008, p. 290.

62. Nicolas Rouvière, « Bande dessinée jeunesse et mauvais genre : petite histoire des défiances éducatives françaises », dans Philippe Clermont *et al.* (dir.), *Esthétiques de la distinction : gender et mauvais genres en littérature de jeunesse*, Bruxelles, Peter Lang, 2013, p. 301.

jeunesse, même si les contours de cet objet peuvent paraître un peu flous, adjectif récurrent sous la plume d'Olivier Piffault :

Étudier la BD pour la jeunesse, c'est rendre compte d'un genre culturel aux évolutions rapides, aux appellations multiples et à l'émergence floue. [...]

Le flou de l'objet tient d'abord à l'incapacité des éditeurs, auteurs, et lecteurs à nommer cette « nouvelle » forme graphique. [...] les appellations n'ont cessé d'évoluer, désignant tant la technique, la forme, l'objet éditorial que le contenu ou son statut culturel⁶³.

Aujourd'hui légitimée, et concurrencée, voire supplantée par le manga en termes de « mauvais genre⁶⁴ », la bande dessinée resterait cependant « le parent pauvre de la littérature⁶⁵ ». En ce qui concerne ses rapports avec l'école, Harry Morgan a montré comment ils sont passés d'« une hostilité virulente » à « une sollicitude intéressée⁶⁶ ». Nicolas Rouvière met en évidence la position paradoxale de la bande dessinée à l'école, en raison du hiatus persistant qui se creuse entre la prescription officielle et les pratiques enseignantes. Les 26 titres retenus par les listes de référence donnent à voir l'extrême diversité du domaine car, contemporains ou anciens, ils s'inscrivent dans des « genres différents (policier, western, conte, autobiographie) et des styles graphiques variés (ligne claire, couleur directe, style minimaliste⁶⁷) ». De plus, le « neuvième art » mérite d'autant mieux ce titre depuis 2008, date à laquelle l'enseignement de l'histoire des arts est devenu obligatoire à l'école et au collège : à cette date en effet, la bande dessinée prend place dans le domaine des « arts visuels ». Pourtant, Nicolas Rouvière regrette qu'elle soit trop souvent instrumentalisée au service d'autres apprentissages ou bien réduite à une approche formaliste stéréotypée, et non en tant qu'œuvre littéraire qui mériterait une lecture intégrale⁶⁸. Les critiques

63. Olivier Piffault, « Illustrés, petits miquets et neuvième art : sous-littérature ? », 2008, *op. cit.*, p. 291-292.

64. Jean-Marie Bouissou, « Le manga : mauvais genre par excellence et excellent mauvais genre », dans Philippe Clermont *et al.* 2013, *op. cit.*, p. 317-332.

65. Nicolas Rouvière, « Bande dessinée jeunesse et mauvais genre : petite histoire des défiances éducatives françaises », 2013, *op. cit.*, p. 308.

66. Harry Morgan, « De l'éradication de l'«illustré gangster» à l'analyse des bandes dessinées en classe (1929-2009) : ruptures et continuités », dans Nicolas Rouvière (dir.), *Bande dessinée et enseignement des humanités*, Grenoble, ELLUG, « Didaskein », 2012, p. 55.

67. Nicolas Rouvière, 2013, *op. cit.*, p. 307.

68. Nicolas Rouvière, 2012, *op. cit.*, voir en particulier le chapitre II : « La bande dessinée en classe de littérature : quel projet éducatif et quelle didactique pour interroger les œuvres ? », p. 99-197.

belges qui se penchent sur la bande dessinée expriment les mêmes réserves à l'égard de son utilisation dans le monde scolaire⁶⁹.

Aussi diversifiées que celles de l'album, les catégories de BD se caractérisent également par des choix thématiques ou formels. Ces derniers sont liés à la fois au style graphique de l'illustrateur et aux choix de mise en page, à l'usage ou non de la bulle et du cartouche, du cadre de vignette, voire du texte. En se fondant sur la définition des « littératures dessinées » par Harry Morgan, Nicolas Rouvière a étudié l'influence de la BD sur l'album et proposé une typologie de ces phénomènes d'hybridité⁷⁰. On citera par exemple les ouvrages d'Yvan Pommaux qui circule avec aisance de l'un à l'autre genre en multipliant les points de rencontre et de fusion⁷¹ : ainsi, la série des aventures du chat détective John Chatterton est à lire dans des albums oblongs qui usent volontiers d'images séquentielles pour actualiser les contes du patrimoine sous la forme de récits d'enquête, tout en en parodiant les codes du film noir américain.

Une place sera faite ici au roman graphique, forme qui suscite durablement la controverse auprès des spécialistes qui peinent à s'accorder sur les contours de ce genre particulier de la littérature en images. Ils en datent différemment l'origine. Thierry Smolderen situe « la construction d[*e*] ce] nouveau genre littéraire⁷² » au début du XXI^e siècle, et Éric Maigret voit dans sa consécration, fondée sur la reconnaissance d'auteurs – « l'auteurisme » – et d'ambitions littéraires, une forme de légitimation de la BD : « l'objet “roman graphique”, polysémique et multipratique⁷³ » lui semble révélateur de ce processus engagé depuis plusieurs décennies. Thierry Groensteen rappelle que l'expression

69. Florie Steyaert et Jean-Louis Tilleuil, « La bande dessinée à l'école. Un caillou dans le soulier de la légitimation », dans Maaheen Ahmed, Stéphanie Delneste et Jean-Louis Tilleuil (dir.), *Le Statut culturel de la bande dessinée. Ambiguïtés et évolutions / The Cultural Standing of Comics. Ambiguities and Changes*, Louvain-la-Neuve/Paris, Academia/L'Harmattan, « Texte-Image », n° 8, 2016, p. 233-268.

70. Nicolas Rouvière, « L'influence de la bande dessinée sur les albums pour enfants : histoire, esthétique et thématiques », dans Christiane Connan-Pintado et al., *L'Album contemporain pour la jeunesse...*, 2008, *op. cit.*, p. 21 (p. 17-28).

71. Christiane Connan-Pintado, « Instruire et plaire : le projet éducatif et culturel d'Yvan Pommaux », dans Nicolas Rouvière (dir.), *Bande dessinée et enseignement des humanités*, 2012, *op. cit.*, p. 141-156.

72. Thierry Smolderen, « Graphic novel/roman graphique : la construction d'un nouveau genre littéraire », *Neuvième Art*, n° 12, janvier 2006, p. 11-18.

73. Éric Maigret, « Bande dessinée et postlégitimité », dans Éric Maigret et Matteo Stefanelli (dir.), *La Bande dessinée : une médiaculture*, Paris, Armand Colin, « Médiacultures », 2012, p. 142 (130-148).

graphic novel apparaît dès 1978⁷⁴, et David A. Beronä remonte beaucoup plus loin puisqu'il attribue rétrospectivement cette désignation aux histoires en images et sans texte publiées au début du xx^e siècle, en s'attachant plus particulièrement aux « romans graphiques » de Frans Masereel⁷⁵.

La bande dessinée à l'aune du genre : frontières et métissages

Les cinq contributions proposées ici mettent en évidence différentes facettes de la bande dessinée, envisagées sous l'angle générique : seront abordés successivement l'histoire du magazine *Spirou*, les innombrables subdivisions de la BD historique, la question de l'adaptation des œuvres littéraires en bande dessinée, puis deux exemples de transformations d'œuvres fameuses, quand *Madame Bovary* devient roman graphique et « Peau d'Âne » bande dessinée.

Lorsqu'il parcourt les travaux des théoriciens de la bande dessinée, Jean-Louis Tilleuil relève un usage souple de la notion de genre pour désigner aussi bien des formes particulières que des intentions fictionnelles. Un retour aux travaux de Jean-Marie Schaeffer sur la généricité auctoriale et lectoriale l'incite à historiciser le propos afin de distinguer quatre étapes dans la succession de deux régimes, classique et moderne, renouvelés au fil du xx^e siècle en « second classicisme » et « seconde modernité ». À quoi Jean-Louis Tilleuil ajoute un troisième niveau de distinction générique graphique entre les désignations « comique » et « réaliste », associées à des types de fictions particulières : « garnements farceurs, récits animaliers, récits merveilleux... / science-fiction, policier, western... ». L'évolution générique de la bande dessinée est illustrée par l'aventure du magazine *Spirou* dont la longévité est marquée par les influences majeures de Disney puis de Jigé qui aura donné au genre BD ses lettres de noblesse tout en brouillant les frontières génériques, en explorant des domaines sous-génériques et en pratiquant une transgénéricité graphique.

Nicolas Rouvière étudie le sous-genre de la bande dessinée historique qui connaît une expansion notable depuis la fin des années 1980, marquées par le succès planétaire de *Maus* d'Art Spiegelman, récit historique et dans le même temps autobiographique, témoignage sur la

74. Thierry Groensteen, « Roman graphique », *Neuvième art 2.0*, septembre 2012, consulté le 21 août 2018. Disponible sur : <http://neuviemeart.citebd.org/spip.php?article448>

75. David A. Beronä, *Le Roman graphique. Des origines aux années 1950*, trad. Denis-Armand Canal, Paris, De la Martinière, 2009 (Wordless Books, The Original Graphic Novels, New York, Harry N. Abrams, 2008).

Shoah et œuvre de mémoire, BD animalière qui mêle tous les tons, à la fois hilarante et tragique. Ces différents courants circulent également dans les livres pour la jeunesse et la typologie proposée ici tient de l'arborescence, avec des rameaux se diversifiant vers le manga, la mythologie, la science-fiction, etc. Toutes les périodes historiques sont abordées sans exclusive, tandis que se renouvellent les styles narratifs (de moins en moins linéaires) et les styles graphiques. S'opère de surcroît une mise à distance du discours historiographique qui invite le jeune lecteur à la réflexion et confère à cette branche de la bande dessinée une puissante vertu éducative.

L'adaptation des œuvres romanesques en bande dessinée opère un transfert de genre littéraire qui concerne aussi bien les monuments du patrimoine que des textes plus récents⁷⁶ et ce phénomène en expansion a récemment fait l'objet de plusieurs études⁷⁷. Dans l'ouvrage intitulé *Bande dessinée et littérature*⁷⁸, Jacques Dürrenmatt propose de distinguer trois régimes d'intertextualité pour articuler la BD à son œuvre-source : le premier tient de la parodie, le deuxième n'a d'autre ambition que la fidélité, le troisième recrée l'œuvre au plan narratif et graphique. Gilles Béhotéguy s'appuie sur la critique inspirée par les travaux de Linda Hutcheon⁷⁹ pour analyser l'écheveau des intentions auctoriales et éditoriales dans lesquelles s'intriquent intérêts littéraires et mercantiles. Il s'attache pour sa part à un exemple qui a semé le trouble en son temps, jusqu'à provoquer une « guerre des genres », celui de l'adaptation de la *Recherche* par Stéphane Heuet. Puis, un parcours des différentes collections qui transforment en BD les œuvres littéraires conduit à dresser un constat peu positif sur les pratiques éditoriales : leurs discours d'escorte affichent sans ambiguïté qu'elles privilégient très majoritairement la transmission à la création et qu'elles ne s'intéressent guère à la dimension iconotextuelle de la bande dessinée. Souvent conviées dans le cadre scolaire, les BD proposées aux jeunes lecteurs pour les initier à moindres frais à la littérature ne risquent guère de bousculer la

76. Voir par exemple, dans le secteur jeunesse, l'adaptation de *Je ne mourrai pas gibier* de Guillaume Guéraud (Rouergue, « Doado noir », 2006) par Alfred (Delcourt, « Mirages », 2009), ou celle de la tétralogie de Malika Ferdjoukh, *Quatre sœurs* (L'École des loisirs, « Médium », 2003) par Caty Baur (Delcourt, à partir de 2013).

77. Voir Benoît Mitaine, David Roche et Isabelle Schmitt-Pitiot (dir.), *Bande dessinée et adaptation (littérature, cinéma, TV)*, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, 2002. La première moitié de l'ouvrage étudie l'adaptation des œuvres littéraires en BD, la seconde celle des BD au cinéma.

78. Jacques Dürrenmatt, *Bande dessinée et littérature*, Paris, Classiques Garnier, 2013, voir le chapitre « Formes de l'adaptation », p. 71-81.

79. Linda Hutcheon, *A Theory of Adaptation*, New York, Routledge, 2006, 232 p.

hiérarchie des genres littéraires. Il existe heureusement des exceptions, illustrées par les deux dernières contributions à ce chapitre.

La première porte sur le roman graphique de Posy Simmonds, *Gemma Boverly*, occasion de revenir sur deux notions également complexes : le bovarysme et le genre du roman graphique. *Gemma Boverly* a d'abord occupé une page hebdomadaire du *Guardian*, ressortissant alors au genre formaté de la « Sunday page », puis ses planches-épisodes ont été réunies pour une publication sous le format du roman graphique, soit plus proche d'un roman traditionnel que d'une bande dessinée cartonnée en grand format. Gersende Plissonneau suit Henri Garric pour qui cette œuvre s'apparente à « un genre littéraire délicieusement bâtard qui fait flèche de tout bois » en tant qu'adaptation, transposition, parodie et pastiche du roman de Flaubert. Pour Christine Queffélec qui souligne le décalage langagier avec l'œuvre source : « C'est donc le genre même du roman réaliste traditionnel qui se trouve transgressé pour produire ce que Genette nomme un travestissement burlesque⁸⁰. » Posy Simmonds exploite les possibilités de l'iconotexte pour revisiter le bovarysme à l'aune de la société contemporaine, du consumérisme et des icônes *people*. Si l'on retrouve dans cette œuvre originale les grandes lignes du roman, la réécriture opère de sensibles déplacements esthétiques et idéologiques qui « révèlent en fait les écarts, plus que les ressemblances⁸¹ » : dans ce récit où s'entrelacent plusieurs niveaux de narration, le bovarysme sous sa forme flaubertienne affecte surtout le personnage d'un narrateur rêveur et frustré qui se pose en *deus ex machina*, alors que l'héroïne bovaryse sur un mode plus contemporain et autrement plus lucide.

Enfin, pour étudier la transposition du « Peau d'Âne » de Perrault en bande dessinée, nous avons d'abord recouru à l'imagerie populaire, souvent considérée comme ancêtre du genre. Même si ses images stéréotypées et statiques, insérées dans un gaufrier et sobrement – pour ne pas dire platement – légendées, ne rendent guère justice à la richesse des contes, elles ont contribué à assurer leur diffusion et leur succès. Au xx^e siècle, « Peau d'Âne » se fait rare dans les livres pour enfants mais l'édition pour la jeunesse s'ouvrant peu à peu aux sujets dérangeants, ce conte fait un retour remarqué au tournant du xxi^e siècle, jusqu'à être revisité sur le mode parodique dans les albums d'Émile Bravo. Mais il convient de signaler avant tout la participation de Baudoin à la collection

80. Christine Queffélec, « “La vie imite rarement l'art” : *Gemma Boverly* entre Flaubert et Wilde », *Revue de Littérature Comparée*, n° 355, juillet-septembre 2015, p. 299-300.

81. *Ibid.*, p. 302.

« Fétiche » de Gallimard avec son *Peau d'Âne*. Quand un créateur répond à une commande d'éditeur, non seulement la figure imposée ne constitue pas un obstacle, mais elle ouvre le champ à une nouvelle lecture de l'œuvre et à une réécriture qui tient de la « transcréation⁸² ». Baudoin parvient à tenir l'équilibre entre l'adaptation requise et la création originale. Il conserve le titre du conte source, dont il reprend les épisodes attendus pour satisfaire aux attentes de l'éditeur et des médiateurs. Mais dans ce cadre, il laisse libre cours à sa verve graphique pour proposer plusieurs niveaux de lecture de l'œuvre. Les atouts de la bande dessinée lui permettent de représenter dans le même temps le conte, sa lecture et sa réécriture, à travers une mosaïque de styles picturaux et de récits parallèles qui mettent au jour les enjeux profonds de cette histoire, si souvent tenus à distance dans l'édition pour la jeunesse.

L'épanchement du conte dans les littératures graphiques

Réservoir d'images, de motifs, de formules et de scénarios, l'univers du conte imprègne toute la littérature⁸³, y compris dans ses formes graphiques. Le conte s'accompagne d'emblée d'images lors de son entrée en littérature et l'on se souvient des analyses de Nicole Belmont qui voit dans ces images un palliatif destiné à compenser la perte subie par le conte figé en texte :

L'écriture transforme radicalement la nature du conte : les images mentales que la parole transmet et que l'écoute reçoit sous forme de figurations et de mises en scène sont converties en mots disposés en phrases, *lisibles*, et non plus auditives. [...] Il s'ensuit, entre autres conséquences de l'écriture, que les figurations et mises en scènes issues des images mentales données par le conteur perdent de leur force au profit du fil narratif, du cheminement de l'histoire racontée. C'est sans doute pourquoi les éditeurs de livres de contes pour enfants ont ressenti très tôt le besoin d'*illustrer* leurs ouvrages, les illustrations étant destinées, de manière délibérée ou non, à pallier la difficulté qu'il y a à se former des images mentales lors de la lecture. Mais le remède est pire que le mal. Les illustrations figent la représentation et entravent le travail de l'imaginaire⁸⁴.

82. Nous empruntons ce terme à Martine Hennard Dutheil de la Rochère qui désigne ainsi les traductions et les réécritures qui s'approprient un texte pour en donner une nouvelle version à son tour éminemment littéraire. Voir par exemple l'article « La magie des voix dans la nuit » : « *transcréation* » des contes de Perrault chez Angela Carter », *Études de lettres*, n° 3, 2016, p. 87-108.

83. Voir Christiane Connan-Pintado, Pascale Auraix-Jonchère et Gilles Béhotéguy (dir.), *L'épanchement du conte dans la littérature*, Pessac, Presses Universitaires de Bordeaux, « Modernités » 43, 2018.

84. Nicole Belmont, *Poétique du conte. Essai sur le conte de tradition orale*, Paris, Gallimard, « Le langage des contes », 1999, p. 41. C'est l'auteure qui souligne.

On peut entendre ce constat d'une anthropologue pour qui le conte littéraire ne saurait être comparé à celui que le conteur transmet lors d'une performance unique. Pourtant, force est de constater la fortune considérable des images créées autour des contes depuis plusieurs siècles. Lorsqu'elles sont réalisées par des artistes, elles dialoguent avec les textes et peuvent jouer un rôle décisif pour soutenir, orienter et parfois infléchir leur lecture, comme l'a montré François Fièvre à propos des illustrations des *Contes des Grimm* dans l'Angleterre victorienne⁸⁵. Pourtant, l'illustration a mauvaise presse, *a fortiori* si elle s'exerce dans le champ du livre de jeunesse, comme le constate Leonard S. Marcus lorsqu'il commente le début de carrière de Maurice Sendak :

Tandis que l'establishment de l'art américain d'après-guerre vénérât Jackson Pollock comme un dieu, faisant de l'Abstraction son nouveau credo, il ne restait finalement à un artiste figuratif que les sous-couches de la culture : la publicité, le dessin animé, le graphisme et l'illustration, les arts dits « appliqués ». Même ces derniers, supposés mineurs, avaient apparemment leur propre hiérarchie, l'illustration d'ouvrages pour enfants se trouvant reléguée près du bas de l'échelle des valeurs⁸⁶.

Isabelle Nières-Chevrel dénie aux contes illustrés la qualité d'album au sens iconotextuel puisque texte et images n'ont pas été créés ensemble⁸⁷. Pourtant, l'interprétation iconographique d'un artiste peut provoquer une sorte de choc en retour qui aide à mieux approfondir le sens d'un texte, phénomène analysé par Catherine Tauveron en ces termes :

Dans le cas des albums présentant le texte-source accompagné d'illustrations, la reformulation iconique sera considérée comme une seconde formulation du texte-source et l'espace des albums comme objet d'une double reformulation. Cette formulation ou seconde formulation, non seulement ne recouvre pas le texte-source mais, dans le meilleur des cas, bien au contraire, le découvre. Elle fonctionne comme une « réponse du lecteur » graphiste, que l'on peut assimiler à des marginalia⁸⁸.

85. François Fièvre, *Le Conte et l'Image. L'illustration des contes de Grimm en Angleterre au XIX^e siècle*, Tours, Presses Universitaires François Rabelais, « Iconotextes », 2013.

86. Leonard S. Marcus, « “La fête épouvantable” : Maurice Sendak, artiste, conteur et psychologue », trad. A. Chassagnol, dans *Max et les maximonstres à 50 ans. Réception et influence des œuvres de Maurice Sendak en France et en Europe*, Paris, BnF, 2014, p. 17.

87. Isabelle Nières-Chevrel, « L'Album, le mot, la chose », *op. cit.*, p. 18 : « Les éditions illustrées de contes traditionnels ou de contes lettrés sont des albums au sens éditorial du terme, mais ce ne sont pas des iconotextes ».

88. Catherine Tauveron, dans Christiane Connan-Pintado et Catherine Tauveron, 2013, *op. cit.*, p. 94.

Comme l'écrivait Jean Perrot en 2000 : « l'illustration, certes, peut être purement décorative, mais est conçue de plus en plus souvent dans une interaction spécifique avec le texte, comme une part active du message visuel⁸⁹ ». Même si le texte du conte et les images se sont succédé chronologiquement, une fois réunis dans l'espace de l'album, leur interrelation peut orienter de manière décisive la lecture : le texte sert d'ancrage aux images qui elles-mêmes peuvent en renouveler l'interprétation.

Le conte illustré publié en singleton dans un album est sans doute la forme la plus répandue dans l'édition des contes pour la jeunesse, d'où la place inaugurale de l'article qui lui est consacré dans un chapitre qui parcourra toute une gamme de genres et/ou de supports investis par les contes : l'album, le manga, la bande dessinée et le roman graphique.

Lorsqu'une créatrice d'albums aussi originale que Sara est invitée à illustrer des contes, en l'espèce par la maison d'édition Le Genévrier, spécialisée dans l'album, on pourrait considérer ce tournant de son travail comme une sorte de rupture avec sa production antérieure, qui comporte de nombreux albums sans texte et un seul cas d'album dont elle a seulement rédigé le texte, illustré par Bruno Heiz⁹⁰. Catherine d'Humières montre, au contraire, comment la technique des papiers déchirés, qui est la marque de l'artiste, reste en cohérence avec son travail et son univers, au service d'une approche renouvelée des contes ainsi illustrés. La reformulation iconique du texte des Grimm et de Perrault joue bien ici le rôle décrit par Catherine Tauveron : cette « seconde formulation » du texte, avec lequel elle partage les pages de l'album, permet en effet de mieux le « découvrir », pour mettre à nu ses enjeux. L'analyse s'attache en particulier aux aspects plastiques de l'album, à la matérialité des superpositions de papiers déchirés d'une remarquable expressivité, ainsi qu'aux choix chromatiques qui interprètent avec virtuosité l'atmosphère des scènes. De plus, les choix de cadrage et de détails – la *Blanche-Neige* de Sara est anti-dysnéenne, on ne verra pas les nains – s'attachent à faire éprouver les tensions en jeu et les émotions des personnages. Détails parfois troublants, comme dans *Le Roi-grenouille*, la boule d'or de la princesse devenue décoration

89. Jean Perrot, *Carnets d'illustrateurs*, Paris, Éditions du Cercle de la Librairie, 2000, p. 43.

90. Il s'agit de *Cet homme est un vautour*, de Bruno Heiz (Casterman, 2009). Sans doute cette participation est-elle liée à une proximité d'inspiration avec l'univers de Sara : présence d'un chien narrateur, attention aux faibles, dimension féministe.

de la couronne du roi, et remise en place après restitution, illustration inédite des relations ambiguës entre le père et sa fille⁹¹.

Mathilde Jamin revient au « Petit Chaperon rouge⁹² », conte emblématique constamment réédité, réillustré, et réécrit de par le monde. Sandra Beckett avait analysé quelque trois cents de ses occurrences au début du XXI^e siècle⁹³, mais ce corpus a poursuivi son expansion car chaque saison apporte son lot de Chaperons nouveaux. Lorsqu'il est publié sous le format de l'album, les deux genres du conte et de l'album deviennent si difficilement dissociables que l'on ne saurait privilégier l'un ou l'autre pour le désigner. Sous-genre de l'album qui fait la part belle au conte, l'album qui accueille Le Petit Chaperon rouge se plie à tous les modes de la relation texte-image : de l'illustration traditionnelle à l'iconotexte, de l'album sans texte à la réécriture, de la parodie à la réappropriation. Mathilde Jamin s'appuie sur les travaux de Jean-Michel Adam pour étudier la généricité à l'œuvre dans les Chaperons rouges hybrides de son corpus. Outre leur appartenance au « genre Perrault » ou au « genre Grimm », leurs potentialités génériques s'accroissent en raison des interférences entre texte, images et support qui caractérisent l'album. Certaines rubriques de sa typologie recourent des sous-genres de l'album que nous avons évoqués antérieurement, comme l'album théâtre et l'album sans texte, ainsi que différents types de livres-objets en trois dimensions, *pop-up* et castelets qui offrent d'autres territoires d'accueil à la célèbre fillette en rouge.

On ne s'étonnera pas de voir les contes prendre place dans l'univers du manga, situé comme eux « entre culture populaire et produit de masse⁹⁴ », surtout lorsqu'il s'agit des contes les mieux connus et les

91. Pour une analyse détaillée des arrière-plans troubles de ce conte, voir Catherine Tauveron et Christiane Connan-Pintado (dir.), « Destinée paradoxale d'un conte énigmatique : "Le Roi-grenouille ou Henri-de-fer" des Grimm » / « Destino paradójico de un cuento enigmático: "El Rey-rana o Enrique-el-férreo" de los Grimm », *Ondina/Ondine Revue de Littérature comparée d'enfance et de jeunesse Recherche en éducation*, Université de Saragosse, n° 1, avril 2018.

92. Elle lui a consacré sa thèse de doctorat : Mathilde Jamin, *Réception et reconfigurations du petit chaperon rouge en Espagne : du livre illustré à l'album moderne*, Thèse pour le doctorat, sous la direction de Viviane Alary, Université Blaise Pascal - Clermont-Ferrand II, 2013. Disponible en ligne : <https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-01129087/document>

93. Sandra L. Beckett, *Recycling Red Riding Hood*, New York, Routledge, 2002.

94. Jean-Marie Bouissou, « Le manga, entre culture populaire et produit de masse », *La Revue des livres pour enfants*, n° 263, 2012, p. 98-104.

plus universellement partagés après avoir été revus par Disney⁹⁵. Pour observer le transfert de la culture patrimoniale occidentale vers le médium le plus représentatif de la culture japonaise, Gilles Béhotéguy étudie la production de deux mangaka féminines qui revisitent les contes des Grimm et de Perrault à destination des adolescentes. Les sources sont affichées et rappelées par quelques clins d'œil, mais scénarios et personnages sont totalement réinterprétés pour séduire le public cible par des aventures mouvementées et génériquement disparates qui piochent dans le fantastique, le policier, le roman sentimental, l'opéra rock, etc., le tout pimenté d'effets *gore* et d'une sexualisation débridée. Entre les lignes des scénarios et à travers l'audace des choix iconographiques de ces productions destinées se reflètent aussi bien l'imaginaire et la culture japonaise traditionnels que le contexte social et politique du Japon contemporain, en particulier en ce qui concerne les relations entre hommes et femmes, notoirement problématiques.

Pour Bochra et Thierry Charnay, les reconfigurations iconotextuelles des contes publiées dès 1843 dans le *Musée ou Magasin comique de Philippon*⁹⁶ révèlent un type d'humour aussi dévastateur que celui de Gotlib dans ses *Rubrique-à-Brac* et pourraient être considérées comme leur ancêtre. Gotlib publie d'abord ses planches dans le magazine *Pilote*, au tournant des années 1970, avant de les réunir, rançon du succès, dans une série d'albums. Le *Gemma Boverly* de Posy Simmonds, nous l'avons vu, avait connu le même sort, mais d'un épisode publié dans *The Guardian* à l'autre, l'artiste britannique composait une histoire suivie. Ce n'est pas le cas ici, comme l'indique le titre du volume qui englobe des histoires en images d'une grande variété, mais toujours drolatiques. Les détournements de contes par Gotlib, particulièrement savoureux, peuvent remplir nombre de cases de la typologie proposée par Genette pour « la littérature au second degré ». Les effets de trivialisation et de dégradation les rattachent surtout à la catégorie du « travestissement burlesque », mais les deux chercheurs montrent que la démarche du bédéiste est plus subtile qu'il n'y paraît au premier abord. Tout en étudiant les différents procédés iconoclastes employés dans son « Vilain petit canard » et son « Petit Poucet », ils savent lire, derrière les bouffonneries, à la fois une démystification des contes, qu'il faut se garder

95. Voir la collaboration entre la firme américaine et l'éditeur Nobi-Nobi pour *La Belle et la Bête*. Le manga revisite le conte en deux volumes : *Le Destin de la Belle* et *Le Destin de la Bête*, Éditions Nobi-Nobi, mars 2017.

96. Ouvrage de 1843 auquel ont participé des caricaturistes fameux, comme Daumier. Une version numérisée est accessible sur le site de gallica.fr : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k62120759/f15.image>

considérer trop ingénument, et une revalorisation du genre de la BD qui vaut pour initiation à la littérature et aux valeurs.

Le dernier article de l'ouvrage aurait aussi bien pu prendre place dans la partie précédente consacrée à la bande dessinée, puisqu'il concerne le roman graphique *Pinocho blues*, première création d'un jeune auteur aragonais, Carlos Bribián. Réécriture graphique de l'œuvre de Collodi, œuvre hybride qui tient aussi du conte, *Pinocho Blues* est analysé par Elvira Luengo Gascón dans sa relation avec l'œuvre source, transposée à l'époque contemporaine, entre réalisme et fantaisie, à travers le thème fantastique du double. Tout en restant fidèle aux grandes lignes de *Pinocchio*, dont sont repris la trame et le substrat idéologique, le roman graphique propose une reconfiguration audacieuse. Au-delà du roman d'apprentissage, voire du roman initiatique, cet iconotexte est aussi un roman psychologique qui associe une sombre histoire d'enfance en souffrance à la peinture d'une société en crise confrontée aux dérives du monde contemporain.