

Avant-propos

« L'album pour la jeunesse est devenu un puissant foyer de création artistique et le lieu où s'exerce, par excellence, le plaisir de la lecture ». Cette phrase date de vingt ans : elle figure sur la quatrième de couverture de *Jeux graphiques dans l'album pour la jeunesse*¹, actes d'un colloque international qui réunissait un groupe de chercheurs autour de Jean Perrot, à l'Université Paris Nord, en 1988. En effet, les « nouvelles formes » et les « nouvelles lectures » de l'album que nous souhaitons interroger s'inscrivent dans une histoire. Une histoire où la rencontre du texte et de l'image dans le livre pour enfants stimule et enrichit aussi bien la production que la réception.

Dans cette histoire, création, édition, recherche et institution sont étroitement liées.

On sait qu'il existe des images à destination des enfants bien avant l'*Orbis Sensualium Pictus* de Comenius, souvent cité comme premier ancêtre de l'album, et qui date de 1658. Toutefois, Ségolène Le Men² présente l'apparition progressive de l'album, ainsi désigné, comme l'une des grandes innovations du XIX^e siècle, qui propose des ouvrages centrés non plus sur le texte mais sur les images, et destinés à la petite enfance.

Les créations contemporaines dont nous soulignons le caractère innovant font souvent écho à des œuvres plus anciennes : devant les albums

1. CRDP Créteil, Université Paris Nord, Argos, 1991.

2. Glénisson J., Le Men S., (dir.), *Le Livre d'enfance et de jeunesse en France*, Bordeaux, Société des bibliophiles de Guyenne, 1994.

jeux d'Hervé Tullet³ qui s'adressent à la curiosité et à l'imagination du jeune lecteur à travers formes géométriques et couleurs, comment ne pas penser aux images de Nathalie Parrain aux débuts de l'aventure du Père Castor, ou, plus tard, aux recherches de Kveta Pacovska ? Devant les albums carrés du Rouergue, au tournant des années 1990⁴, nous n'oublions pas que *Macao et Cosmage*, d'Edy Legrand, publié en 1919, était carré. Saluons au passage le travail d'historien de Michel Defourny sur les formats⁵, et celui des maisons d'édition qui proposent aujourd'hui des fac-similés de quelques albums « historiques », comme Circonflexe, qui publie *L'arche de Noé*, d'André Hellé⁶, ou le dernier paru, *Pierrot le Grand*, de Rasmussen et Clausen, publié en 1950, au Danemark, et dont la hauteur et l'étréouesse dépassent celles du très allongé *Semer en ligne ou à la volée*, de Béatrice Poncelet.

On ne manquera pas d'évoquer aussi, dans la deuxième moitié du XX^e siècle, les jalons posés par des éditeurs qui reconsidèrent, et parfois révolutionnent la conception de l'album : Robert Delpire, à la fin des années 1950, François Ruy-Vidal et Harlin Quist autour des années 1970, lors de ce que l'on a appelé l'« explosion » de l'album, puis Christian Bruel. Ces éditeurs ont renouvelé le genre, ouvert leurs pages à des auteurs étrangers, soutenu des créateurs devenus aujourd'hui des références, élargi l'empan des thèmes et du lectorat. En proposant des albums moins sages, en préférant le terme de « graphisme » à celui d'illustration, afin que l'image ne soit pas conçue comme « une illustration qui redouble le texte, mais [comme] une proposition visuelle qui fonctionne en contrepoint⁷ », ils ont contribué à complexifier une forme d'expression hybride qui résiste toujours à la définition.

Pour introduire un ouvrage consacré à l'album pour la jeunesse, il convient de rendre hommage aux pionniers qui, au début des années 1970, ont affûté leur regard sur les images et se sont engagés pour faire de l'album un objet d'étude universitaire. L'article de Denise Escarpit, « L'image et l'enfant : la lecture du livre d'images par les tout-petits », paru dans *Image et Communication*⁸, en 1972, est sans doute la première publication universitaire en France sur le sujet, suivie de près par celles d'Isabelle Chevrel, puis de Jean Perrot. Comparatistes, anglicistes, bien avertis de l'avance des anglo-

3. Editions du Panama.

4. Douzou O., *Jojo la mache*, 1993.

5. Defourny M., « Histoire de formats : du rectangle au carré », *L'enfance à travers le mois du patrimoine écrit*, coédition ARALD, FFEB, Bibliothèque d'Anneezy, 2002, p. 71-86.

6. Publié chez Garnier, en 1925.

7. Chevrel I., « François Ruy-Vidal et la révolution de l'album pour enfants dans les années 1970 », dans *L'image pour enfants : pratiques, normes, discours* (France et pays francophones, XVI^e – XX^e siècles), Renonciat A. (dir.), p. 258.

8. Dir. Thibault A.-M., Paris, Editions universitaires, 1972, p. 75-105.

saxons dans le cadre de la littérature pour enfants, ces trois chercheurs ont contribué à légitimer un champ jusque-là dédaigné. N'oublions pas que le *Guide de la littérature pour la jeunesse* de Marc Soriano, publié en 1974⁹, ne comportait pas d'entrée « Album ». Aujourd'hui, cette forme d'expression retient toute l'attention de la recherche, comme le prouve la multiplication des ouvrages parus dans ce champ, et singulièrement, la somme de Sophie Van der Linden, *Lire l'album*¹⁰.

N'oublions pas, enfin, puisque la moitié des textes présentés ici émanent de chercheurs impliqués dans la formation des maîtres, ce que l'album doit à l'école. Les liens entre l'institution scolaire et l'édition pour la jeunesse, noués lors la loi Guizot, en 1833, se sont resserrés d'hier à aujourd'hui. À partir des années 1970, l'ancrage des livres d'images dans l'évolution de la société contemporaine et des définitions de l'enfance a été mis en évidence par les sociologues : dès 1973, Jean-Claude Chamboredon et Jean Prévôt soulignent « les effets de la scolarisation massive en école maternelle sur les changements de la demande en matière de livres pour enfants¹¹ ». La représentation et l'usage de l'album à l'école et dans les familles en sont alors sensiblement modifiés, favorisant le développement de l'édition de création et amorçant un processus de légitimation, dont l'un des signes sera l'entrée de la littérature de jeunesse comme objet d'apprentissage à l'école dans les programmes de 2002.

Dans les listes d'ouvrages dont la lecture est recommandée par le Ministère de l'éducation nationale, l'album figure comme genre, auprès des genres littéraires traditionnels et des genres éditoriaux, et le nombre de titres retenus révèle la place prise par une forme jusque-là surtout abordée à la maternelle¹². Depuis 2002, les albums sont devenus les supports privilégiés d'une approche de la lecture scolaire que, grâce aux travaux de Catherine Tauveron, on ose enfin désigner du nom de lecture littéraire.

La réflexion proposée dans ce numéro s'inscrit donc dans une continuité multiple. Tout d'abord, elle a pu se développer dans le cadre du partenariat fructueux qui associe l'IUFM d'Aquitaine et TELEM-Modernités (Bordeaux 3). Dans ce cadre, nos prédécesseurs ont voulu croiser les perspectives esthétiques et didactiques en interrogeant les figures de l'auteur, en revisitant le questionnement de la fiction à partir

9. Réédité chez Delagrave en 2002.

10. L'Atelier du Poisson soluble, 2006.

11. Fabiani J.-L., « Le plaisir et le devoir : remarques sur la production et la réception de livres destinés à la petite enfance », *La Revue des livres pour enfants*, n° 163-164, p. 69. Article cité : Chamboredon J.-C. et Prévot J., « Le Métier d'enfant », *Revue française de sociologie*, 14 (3), juil-sept 1973, p. 295-335.

12. 61 pour le cycle 3, 112 pour le cycle 2, soit 173 titres, près du tiers de l'ensemble, sans compter les contes, recueils de poèmes et pièces de théâtre publiés sous le format de l'album.

de son enseignement ou encore en renouvelant la problématique du lecteur engagé¹³. Nous avons souhaité maintenir cette double perspective, essentielle à nos yeux, tout particulièrement lorsqu'il s'agit d'albums.

Continuité aussi par rapport aux questionnements qui ont été formulés depuis la création même de l'album « moderne » et qui se sont multipliés dans les années 90 où l'album a connu un regain de vitalité et de créativité. Il constitue désormais un espace d'expériences singulières, d'expériences « Toutazimute » pour reprendre le nom d'une des collections du Rouergue.

Aussi nous a-t-il semblé que l'album, en tant qu'espace de création mais aussi comme lieu de réception, pouvait être réinterrogé aujourd'hui. Le livre de Sophie Van der Linden, cité plus haut, l'ouvrage collectif *Images des livres pour la jeunesse. Lire et analyser*¹⁴, ou encore la toute jeune revue *Hors cadre*, publiée par l'Institut International Charles Perrault et les Editions du Poisson soluble, attestent d'une volonté et d'une nécessité de comprendre et d'analyser les évolutions de l'album contemporain, d'observer comment celui-ci joue des multiples codes qui le constituent et invente des modes de lecture qui lui sont propres.

L'album peut dès lors être envisagé comme une création hybride.

Hybridité originelle, dans le dialogue toujours renouvelé du texte et de l'image. Hybridité liée aux genres et aux formes dont l'album se saisit, qu'il s'approprie et qu'il associe de manière singulière : en effet, si l'album propose encore majoritairement des récits, il devient un espace où se déploient des textes théâtraux et poétiques. Marie Bernanoce montre qu'il se donne à lire comme une scène nouvelle de représentation ; pour Régis Lefort, il devient parfois « album-poème » en faisant dialoguer le texte et l'image pour créer un espace poétique original.

Hybridité liée également à l'influence d'autres arts dont il s'inspire : Nicolas Rouvière met ainsi en avant l'influence de la bande-dessinée, fondamentale dans les stratégies que l'album met en œuvre ainsi que dans les fonctions assurées par l'image dans l'économie narrative. L'album emprunte aussi aux grands mouvements artistiques du vingtième siècle (peinture, sculpture, photographie, cinéma) ainsi qu'aux arts appliqués tels que la publicité, le dessin humoristique, la caricature. Il se nourrit de toutes les théories artistiques : Jean Perrot montre que « les diverses théories de la couleur ont été mises à contribution dans un projet ludique visant à entrer en interaction avec le lecteur afin de l'impliquer dans le

13. Voir *Modernités* 18, *L'Auteur : entre biographie et mythographie*, dir. Louichon B., Roger J., 2002 ; *Modernités* 23, *Les Enseignements de la fiction*, dir. Braud M., Laville B., Louichon, 2006 ; *Modernités* 26, *Le lecteur engagé*, dir. Poulin I., Roger J., 2007.

14. Lorant-Jolly A., Van der Linden S. (dir), coéd. Thierry Magnier, Scéren, CRDP Créteil, 2006.

processus créateur ». L'album se saisit de tous les modes de représentation plastique, non dans un simple mouvement citationnel, mais pour inventer sa propre dynamique, comme le met en valeur Isabelle Chevrel lorsqu'elle étudie les jeux de l'intericonicité dans *Le Tunnel* d'Anthony Browne.

Hybridité enfin qui fait cohabiter l'ancien et le contemporain. Si l'album apparaît comme un support qui propose des créations inédites, il est aussi apte à se ressaisir des textes classiques et patrimoniaux pour les revisiter, les réécrire, les amalgamer, au risque, parfois, de les dissoudre, comme le mettent en évidence Brigitte Louichon et Isabelle Poulin à partir des adaptations de *La Chèvre de Monsieur Seguin* et de *Don Quichotte*.

Lieu d'une créativité foisonnante, palimpseste des temps modernes, il permet de ressaisir, de confondre, diverses formes de création tout en offrant aux créateurs la possibilité de construire, d'une œuvre à l'autre, des univers très personnels comme en attestent les monographies consacrées à Anne Herbauts, Béatrice Poncelet, Philippe Corentin et Frédéric Clément, présentées respectivement par Nelly Chabrol-Gagne, Christiane Connan-Pintado, Florence Gaiotti et Chantal Lapeyre-Desmaison.

Fondamentalement multiple et complexe – jusqu'à se faire magasin de curiosités, comme le montre Danielle Dubois-Marcoïn, ou à intégrer un débat philosophique et métanarratif autour du *cogito*, dans le réjouissant *Exister !* de Nathalie Hense analysé par Catherine Tauveron –, l'album invite, en conséquence, à une réflexion multiple et complexe dont ce livre cherche à rendre compte par la diversité des perspectives adoptées.

À travers cette hybridité défiant toute définition péremptoire, l'album se donne aussi à lire et à voir comme un support qui ne cesse de s'interroger sur ses propres capacités à raconter ou plus largement à représenter, engageant du même coup le lecteur dans ce mouvement réflexif qui relève bien d'une démarche esthétique. Aussi avons-nous souhaité accorder une place de choix aux interrogations concernant le lecteur.

En effet, ces livres inclassables par leur nouveauté, leur richesse, leur complexité, posent la question du lecteur. L'album contemporain, « subversif » par les nouvelles formes qu'il revêt bien plus que par les thèmes abordés, appelle un lecteur qui accepte de prendre le risque d'une lecture dont il sortira différent, comme le montre Cécile Boulaire.

Si l'école reste le lieu des apprentissages fondamentaux, il lui faut donc se charger d'apprendre à lire ces albums dans l'articulation complexe, voire dérangement, du texte et de l'image. Christine Davenne souligne l'importance d'une formation artistique qui ne soit pas simplement culturelle, afin de prendre en compte la dimension non seulement iconique,

mais plastique des albums. Les enseignants pourraient ainsi aider les enfants à s'appropriier deux codes qui ont leur fonctionnement propre et qu'il s'agit de faire jouer pour accéder au sens, dans une démarche qui constitue, pour Françoise Demougin, une première expérience de lecture littéraire.

Chaque album est une création unique qui interroge et remet en jeu les compétences du lecteur. Peut-être est-ce en cela que l'on peut parler de « nouveau lecteur ». En effet, au contraire du roman pour la jeunesse qui fonctionne selon des schémas plus facilement identifiables, l'album - très souvent - place le lecteur devant une nouvelle situation de lecture qui l'oblige à une grande implication. Chaque album appelle sa lecture, invente son lecteur, devient un élément-clé dans sa formation, l'obligeant à trouver de nouvelles stratégies de lecture, le contraignant à entrer dans un jeu d'interrogations, d'hypothèses pour accéder au(x) sens. Cette lecture qui fait appel à l'acuité de l'observation, à l'activité interprétative, est très certainement la meilleure entrée qui soit dans la littérature ; l'album, en dérangeant les habitudes de lecture, met bien, comme le dit Eléonore Hamaide, le lecteur en mouvement.

Beaucoup de ces albums sont ainsi une invitation à partager la lecture, que l'on se situe dans le domaine privé ou scolaire. Ces ouvrages qui intéressent les chercheurs sont souvent des « albums pour tous » : ils franchissent les frontières générationnelles en captivant aussi bien l'adulte que l'enfant assis sur ses genoux. En étudiant le phénomène du « cross over », Sandra Lee Beckett témoigne de la richesse et de la diversité d'une production internationale qui « transcende la frontière des âges ».

Explorer une page comme on explore un nouveau territoire, y chercher son chemin, les chemins possibles, relier des repères, en déduire une signification, tomber dans des pièges parfois, construire sa pensée et échanger : voilà les démarches de lecteurs actifs, impliqués, qu'il s'agisse de très jeunes élèves, de la maternelle au cycle 3, auxquels s'attachent Véronique Boiron, Catherine Tauveron et Marie-Claude Javerzat, ou de maîtres en formation. L'album est donc « une chance à saisir » pour la didactique de la littérature, comme le montre Serge Martin, dans la mesure où il « demande de transformer sa critique ».

Déjouant les certitudes préalables comme les stratégies de lecture répétitives et automatiques, chaque album, dans sa singularité esthétique, invite son lecteur, ses lecteurs, à une expérience littéraire inédite, une expérience de l'intranquillité.

Lire / analyser l'album

Il me faut tout d'abord saluer l'initiative de ce premier colloque dédié à « l'album » contemporain. Il est significatif de l'évolution d'une forme d'expression qui a réussi à s'imposer comme telle alors même que sa terminologie pose de nombreux problèmes. Du fait, d'une part, de la rivalité de ce terme avec des formes largement plus populaires (« album » est d'abord connu en musique, en bande dessinée ou en photographie) et, d'autre part, de sa concurrence avec des termes tels que livre d'images, album illustré, etc.

Or, c'est résolument l'album, forme dynamique, dont je souhaite contribuer à faire émerger une théorie spécifique. Ce, en dépit de sa souplesse et de sa diversité, qui rendent bien malaisées les tentatives de définitions précises de ses caractéristiques. Mais cette souplesse et cette diversité sont par ailleurs constitutives de l'album et en font, à mes yeux, tout l'intérêt. Car enfin, ce terme recouvre un spectre qui part de l'album tout en images au texte richement illustré. D'une lecture tout en images donc à une lecture du texte narrativement autonome. Deux types de lectures quasi antinomiques.

Puisque la mise en page conditionne l'expression, j'ai longtemps cru que l'analyse devait s'appuyer sur l'appréciation de l'organisation interne. Or, je me suis aperçue que la même mise en page peut générer des rapports texte/ image presque opposés. La mise en page que j'ai nommée « dissociative » dans *Lire l'album*¹ et qui consiste à publier le texte sur une page et l'image sur l'autre est clairement héritée du livre illustré. Elle

1. Atelier du Poisson soluble, Le Puy-en-Velay, 2006.

est d'ailleurs couramment utilisée dans les collections dédiées au conte. On pourrait facilement en déduire qu'un album présentant une telle organisation résulte d'une prépondérance du texte, dissocié de l'image, quant à elle secondaire et subordonnée. Mais lorsqu'Olivier Douzou recourt à cette mise en page pour son premier album, *Jojo la mache*² c'est tout le contraire qui se produit : la narration par l'image est prépondérante et tout à fait articulée au texte qui sert à la « révéler ».

Dès lors, il me semble bien plus approprié de s'intéresser à la prépondérance de l'image ou du texte dans l'album. Ce dernier peut certainement être divisé en deux grands pôles : l'album des artistes, marqué par une prépondérance de l'image et de l'expression plastique dont Kveta Pacovska, Paul Cox, Hervé Tullet, Katy Couprie sont quelques-uns et non des moindres, représentants. Pour l'analyse de ces albums, une solide connaissance de l'histoire de l'art et du langage plastique sont requis. J'ai souvent affirmé, et je le maintiens, que l'album relève d'une articulation très dynamique entre texte, image et support. Ici, l'image est centrale, son jeu avec le support est second mais plus important que celui lié au texte.

L'autre grand pôle est ce que j'appelle l'album des illustrateurs pour lequel l'image, secondaire dans l'ordre de la lecture, est au service du texte et s'en trouve nettement dissociée. Ce sont les albums signés Georges Lemoine, Jean Claverie, François Place, ou encore Beatrice Alemagna qui est l'une des rares créatrices à assumer délibérément le terme d'« album illustré » s'agissant de sa production. Nous sommes ici très proches du texte illustré et l'approche narratologique peut se trouver privilégiée pour l'analyse. Dans ce contexte, le texte d'abord, l'image ensuite, sont mis en avant et n'interagissent que peu avec le support.

À mon sens, l'album sait véritablement mobiliser l'ensemble de ses capacités expressives à l'exact point médian de ces deux pôles, lorsque le rapport entre texte, image et support s'équilibre tout à fait. Anne Brouillard, Hélène Riff, Béatrice Poncelet, Olivier Douzou, Claude Ponti, Philippe Corentin, Anthony Browne... sont quelques-uns de ceux qui maîtrisent ce délicat équilibre.

Entendons-nous bien, je ne cherche pas à cliver ou à hiérarchiser les artistes. J'affirme simplement que vis-à-vis de l'album les créateurs peuvent choisir une entrée par le texte, par l'image³ ou en équilibre. Et que c'est ce troisième type d'album qui se trouve le plus difficile à analyser.

Pour ce faire, le recours à la théorie littéraire, à celle de la bande dessinée, à celle du cinéma seront ponctuellement utiles, tout comme les outils de la

2. Éditions du Rouergue, 1993.

3. Éventuellement par le support mais c'est très rare, l'exemple extrême étant les Livres illisibles de Bruno Munari

narratologie ou de la sémiologie. Mais aucun ne pourra prévaloir et ce sera le plus souvent le croisement de ces théories qui devra être opéré. Ainsi David Wiesner en appelle-t-il successivement dans les trois premières doubles pages de son album *Les Trois cochons*⁴, au langage du conte illustré, puis de la bande dessinée et enfin du cinéma. L'analyse devra donc s'adapter.

Du fait même de la grande diversité de l'album, il me semble inenvisageable de forger cette théorie de l'album *a priori*. Chaque fois, la critique devra partir de la singularité de l'œuvre, au risque sinon de confusions ou de contresens. Il serait par exemple tentant d'analyser une *Histoire à quatre voix*⁵ avec le seul outil de la narratologie dans la mesure où il s'agit d'un spécimen fort intéressant de récit polyphonique. Pour autant, se limiter à cet outil ne permettra pas d'apprécier toute la subtilité de l'expression visuelle des points de vue. Seule une solide maîtrise de l'analyse iconique, combinée, en effet, avec les outils de la narratologie peut démêler le fil de ces relations croisées d'une rare complexité.

Partir de la singularité de l'œuvre donc, mais aussi bâtir une solide confiance dans sa capacité à faire sens. Prenons *L'étroit cavalier*⁶. Indéniablement cet album énigmatique nous convie à explorer notre connaissance de l'histoire de l'art, peut-être de la philosophie, ou encore celle du cinéma, et même à maîtriser l'approche plastique... Mais, finalement, qu'aurons-nous réussi à faire émerger? Un faisceau de références qui pourra difficilement mettre au jour la résolution de l'énigme profonde soulevée par la lecture de l'album? Il faut alors l'inébranlable esprit de jeu et l'absolue empathie pour l'œuvre d'un inconnu tels que sait les mobiliser un Patrick Borione⁷ pour réussir, à partir d'une lecture fine des signes iconiques et textuels dévoiler le fonctionnement interne de l'œuvre en le comprenant comme une représentation de l'imaginaire d'un enfant en jeu. Dès lors, tout s'éclaire, et les pièces du puzzle s'assemblent. Mais il aura fallu cette confiance pugnace pour parvenir à réellement faire sens.

Ce qui explique le titre de cette intervention et m'incite à ne pas choisir une conjonction qui fixerait la relation entre la lecture et l'analyse de l'album. Car je suis aujourd'hui convaincue que lire c'est analyser et qu'analyser l'album revient surtout à réaliser une lecture pleine et entière de l'ensemble de ses signes et de ses relations.

Sophie Van der Linden

4. Circonflexe, 2001 pour la traduction française.

5. Anthony Browne, publié en France par Kaléidoscope en 1998.

6. Michel Galvin, Le Seuil Jeunesse, 2006.

7. Selon l'analyse *in situ* réalisée lors du stage d'octobre 2007 sur l'analyse de l'album à l'Institut International Charles Perrault. Patrick Borione est libraire (Colibrije) et formateur.