



HAL
open science

Paysages et pays sages dans l'album jeunesse espagnol contemporain : “ De la nostalgie et de la révolution au paysage de l'intime ”

Euriell Gobbé-Mévellec

► To cite this version:

Euriell Gobbé-Mévellec. Paysages et pays sages dans l'album jeunesse espagnol contemporain : “ De la nostalgie et de la révolution au paysage de l'intime ”. *Hispania*, Carnières-Morlanwelz: Lansman, 2009, La création artistique hispanique à l'épreuve de l'utopie, pp.209–223. hal-01562393

HAL Id: hal-01562393

<https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-01562393>

Submitted on 14 Jul 2017

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

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

Paysages et pays sages dans l'album jeunesse espagnol contemporain :

« De la nostalgie et de la révolution au paysage de l'intime »

Euriell Gobbé-Mévellec

Laboratoire LLA-Españ@.31

Université de Toulouse-Le Mirail

*-Mais le vert paradis des amours enfantines,
L'innocent paradis, plein de plaisirs furtifs,
Est-il déjà plus loin que l'Inde et que la Chine ?
Charles Baudelaire, « Moesta et errabunda »*

Du « vert paradis des amours enfantines » de Baudelaire aux paysages de « l'île des Zertes » des illustrations de Claude Ponti¹, peuplés d'irrésistibles petits êtres chauves au nez rouge, on pourrait passer des heures à dresser la liste des artistes pour qui l'enfance est un pays. C'est-à-dire les artistes pour qui l'enfance n'est pas seulement une catégorie temporelle, mais s'incarne dans un lieu déterminé. Un paradis perdu, pour certains, le lieu de tous les possibles, pour d'autres. Chaque fois, l'enfance est pensée comme le lieu d'une *utopie*, de la construction imaginaire de réalités autres, plus parfaites, plus idéales.

Je propose de recenser dans la littérature jeunesse les espaces dans lesquels s'ancre l'univers fictionnel, afin de dégager quelques tendances principales, et de comprendre comment et pourquoi « l'enfance » sert, encourage l'expression de l'utopie. J'ai pour cela choisi de centrer mon étude sur l'album illustré. Produit de la postmodernité, il est le point d'aboutissement d'un long cheminement où l'illustration s'est peu à peu libérée de la soumission au texte pour imposer l'autonomie de son discours. Ce qui en fait un support énigmatique, où l'image et le texte cohabitent dans un état d'équilibre. Selon Marc Soriano, l'illustration « n'est plus la paraphrase du texte mais s'insère dans la page, l'envahit, la bouscule, devient un texte parallèle² ». L'album dépasse la dichotomie écrivain/illustrateur vers un travail polyphonique, il instaure un nouveau mode de création et un nouveau mode de lecture plus ludique, plus interactif.

Partons de l'observation des lieux et des paysages offerts par l'album contemporain espagnol, lieux construits, rappelons-le, aussi bien par l'image que par le texte³. Plusieurs

¹ PONTI, Claude. *Sur l'île des Zertes*, Paris : L'École des loisirs, 1999

² SORIANO, Marc. « Jeunesse (Littérature pour la) », article de *l'Encyclopaedia Universalis*, Corpus 12, Paris : Encyclopaedia universalis, 2002, pp. 908-912.

³ Pour le moment je parle indifféremment de lieu, d'espace et de paysage, je reviendrai plus loin sur la terminologie.

questions surgissent déjà. La première et la plus évidente étant de savoir si tous ces lieux peuvent recevoir, d'une manière ou d'une autre, le nom d'« utopie ». Au vu de mes premières conclusions, j'ai choisi d'intituler ce parcours : « de la nostalgie et de la révolution au paysage de l'intime »⁴. Je vais tenter de m'en justifier.

Ces termes de « nostalgie » et de « révolution », je les relie directement à l'utopie. On distingue en effet parmi les utopies qu'a créées l'imaginaire humain deux types de mondes idéaux : ceux qu'on pourrait désigner sous le nom d'utopies régressives, c'est-à-dire les utopies qui s'appuient sur une idéalisation du passé, qui se nourrissent de l'évocation d'un âge d'or révolu, et les utopies prospectives, projetées vers l'avenir.

*

1^{ère} partie

« L'Arrière pays ».

Etude des utopies régressives et des mythes revisités.

Un certain nombre d'albums contemporains situent leur récit dans un univers idyllique qui présente les caractéristiques du *locus amoenus*. Les couleurs y sont douces, les contours arrondis, le paysage luxuriant, la nature généreuse, et l'harmonie règne entre les humains ainsi qu'entre les humains et les animaux. Ce sont des lieux où tous les sentiments négatifs sont évacués et tous les besoins satisfaits. Ces paradis s'inscrivent dans la continuité d'une littérature dix-neuviémiste idéalisante et paternaliste ; aujourd'hui on les trouvera dans certains albums destinés à la petite enfance⁵. Mais si les productions contemporaines héritent de cette littérature la nostalgie d'un passé meilleur, leur discours est plus complexe.

L'album contemporain convoque des univers révolus et projette sur eux une vision nostalgique et idéalisante. Mais si la démarche est commune (le regard en arrière), il n'y a pas d'uniformité en ce qui concerne les temps convoqués. Ils peuvent être situés dans un passé plus ou moins proche. En forçant le trait, je propose de rassembler les albums qui traitent d'un passé proche, puis ceux qui évoquent un temps très éloigné et enfin d'évoquer ceux qui se situent dans un passé flou, dans un temps mythique proche du merveilleux, où la filiation avec le présent ne serait plus historique mais « culturelle ».

1. Le musée de l'enfance

⁴ Je me permets d'emprunter, en le modifiant quelque peu, le titre d'une des parties d'un ouvrage de Jean Perrot : « Entre nostalgie et révolution, l'intime à l'œuvre », titre de la 2^{ème} partie de : PERROT, Jean (dir.) ; POCHARD, Patricia (coord.). *Histoire, mémoire et paysage* [Actes du colloque d'Eaubonne, Institut International Charles Perrault, Mars 1999], In Press (Lectures d'enfance), 2002.

⁵ Il faudrait nuancer : s'il y a bien une continuité historique en ce qui concerne le cadre des récits, cela ne signifie pas forcément que tout s'y passe « comme dans le meilleur des mondes ». C'est justement une des ruptures significatives avec le XIX^{ème} : dans l'album contemporain, il n'y a pas forcément redondance entre ce que dit le lieu et ce que dit la narration. Je reviendrai plus loin sur les liens entre paysage et diégèse.

Souvent, l'album contemporain qui souhaite témoigner d'un temps révolu, prend pour ancrage temporel la propre enfance de l'artiste. De nombreux albums remplissent ainsi leurs pages d'objets anciens, aux couleurs passées, de jeux en bois dont les couleurs s'écaillent ; les styles des illustrations accompagnent ce voyage dans le temps et convoquent des techniques anciennes, comme la gravure par exemple. La typographie elle-même participe de cette esthétique « patinée ». Au point qu'une nouvelle sorte de complicité s'installe entre l'auteur (ou les auteurs), l'enfant et le parent-lecteur. L'auteur se met à la portée de l'enfant puisqu'il parle de sa propre enfance, mais le lien se crée aussi avec le lecteur adulte puisqu'ils partagent le souvenir de ces univers. L'auteur-illustratrice Elzbieta explique ainsi que c'est parfois directement aux adultes qu'elle s'adresse :

Je leur dessine une chaise pour qu'elles [les grandes personnes] puissent s'y reposer pendant leur visite au jardin de Luxembourg où sévit le Catimini. Je représente à leur intention la maisonnette de la marchande de bonbons qui les fournissait jadis.⁶

La transmission de savoir de l'auteur au récepteur enfant peut ainsi être relayée par l'adulte lecteur et prolongée au-delà de l'album.

Transmission des récits anciens, des esthétiques anciennes, l'album est bien un musée, une mémoire, un « conservatoire de l'imagerie » pour reprendre une expression chère à Elzbieta. Mais l'album est un fruit de la postmodernité, et il ne se contente pas d'être le témoignage d'une existence. Il revisite ce passé, le fait découvrir en même temps qu'il l'adapte, y choisit ce qu'il veut en garder. Et souvent c'est le détail, l'image quotidienne, l'anecdote qui seront retenus. C'est une des particularités de la littérature jeunesse que de s'attarder sur le minuscule et d'en faire un monde, et cette particularité est mise à profit par les artistes. Nombreux par exemple sont ceux qui se servent du collage pour recycler des images anciennes, des papiers jaunis, de vieilles publicités, souvent en retravaillant les matières et en les intégrant à l'ensemble de l'illustration.

Ainsi, dans *Blobló*⁷, un album illustré par Mariona Cabassa, des pages de vieux journaux ou de vieilles encyclopédies jaunies, mêlant textes et vignettes, viennent au fil des pages s'intégrer au décor de l'histoire. Parfois simple toile de fond, ils constituent d'autres fois de nouveaux objets : une cage à oiseau, un seau, etc. On parlera vraiment d'*intégration* et pas de *juxtaposition* car l'illustratrice intervient plastiquement sur ces images pour les retravailler et les fondre dans l'ensemble, en leur ajoutant souvent du sens. Elle peint ainsi sur la cage vide (et pas *dans* la cage) un oiseau, ou bien elle transforme l'image d'une chaussure en tapis à franges sur lequel le petit garçon posera ses pieds au sortir du lit. L'univers devient progressivement un monde de papier jauni puisque l'illustratrice y découpe

⁶ ELZBIETA. *L'Enfance de l'Art*, Rodez : Le Rouergue, 2005, p.146

⁷ BUENO, Rai; CABASSA, Mariona (illust.). *Blobló*, Pontevedra : Kalandraka Editora (Libros para soñar), 2003

les formes du paysage (ill.1); c'est une façon de ramener l'univers décrit à son intertextualité, à son intericonicité, à l'actualisation d'une mémoire collective. Mariona Cabassa donne ici, en forme de clin d'œil, sa définition de l'album, qui transmet un savoir collectif tout en s'adaptant aux formes et aux contours d'un récit particulier.

2. Récits des origines

Mais il faut parfois remonter bien plus loin dans le temps pour rencontrer l'univers que l'album convoque dans ses pages. Ainsi, ce sont souvent les origines de l'humanité qu'il choisit de raconter. Une démarche plus symbolique qu'historique, car ces débuts sont repensés à partir du présent, comme une expérience intellectuelle qui permettrait d'imaginer un état de nature de l'homme en dehors de toute influence de la civilisation, de retrouver la pureté d'un monde originel, de faire table rase de l'Histoire et de recommencer à partir de rien. La complicité avec l'enfance est évidente : l'enfant débute, il est à l'aube de sa vie et de ses choix. Il ne *reconnaît* pas, il ne se *repère* pas dans l'espace qui lui est proposé, il le découvre.

Cette disponibilité du lecteur offre une immense liberté au créateur. Le lecteur adulte a perdu cette capacité, car la science, les voyages, etc. ont dressé la cartographie précise de notre espace géographique. Il n'y a plus de terres inconnues, et il devient donc difficile d'y projeter des utopies⁸.

Je propose de nous arrêter un instant sur un album écrit par Juan Farias et illustré par Juan Ramón Alonso, *El Hombre, el Árbol y el Camino*⁹. Les valeurs humanistes et écologistes sont placées au cœur de ce conte qui rappelle à l'homme son devoir d'humilité et de respect, mais aussi sa responsabilité actuelle, envers une nature généreuse et bienfaisante par le passé, en jouant sur les rapports qui unissent l'homme à l'arbre. L'histoire de l'humanité est dans l'album l'histoire d'un homme ; ce dernier a des pensées, des sentiments, des rêves, il découvre peu à peu le monde qui l'entoure. Cet être qui apprend au fil des pages partage avec le jeune lecteur un « éveil au monde », et permet à l'enfant de s'identifier à lui.

La seconde aquarelle présente ainsi la silhouette bleue d'un noyer, dépourvue de volume. Elle reproduit, à la place de l'image objective de l'arbre, la vision et la sensation qu'en a l'homme assis à l'ombre, qui goûte la fraîcheur de cette tache bleutée sur le sol. Les nuances de l'aquarelle donnent même à voir l'éclat de la lumière qui perce par endroits le feuillage.

⁸ D'où le recours peut-être aujourd'hui à la science fiction dans la littérature pour adultes pour inventer de nouveaux mondes, comme une sorte de nouvel espace géographique à explorer, alors que la SF est peu présente dans la littérature d'enfance.

⁹ FARIAS, Juan; RAMÓN ALONSO, Juan (illust.). *El Hombre, el Árbol y el Camino* [Premio Internacional de Ilustración de la Fundación Santa María, 1994], Madrid: SM (col. Los Ilustrados del Barco de Vapor), 1994

Le centre de l'arbre est occupé par une seule noix, aux dimensions disproportionnées, dont l'ocre lumineuse contraste fortement avec le bleu sombre de l'arbre. L'image figure ce que suggère le texte avec humour : « El hombre tenía hambre ». On peut imaginer en effet que l'homme affamé, qui est rentré bredouille de la chasse et de la pêche, apercevant les noix mûres, n'a plus qu'une idée en tête : les manger. Il ne voit donc dans l'arbre *que* la noix mûre, d'où son traitement dans l'illustration. L'entêtement de l'homme est par ailleurs souligné dans le texte par la redondance des sonorités : *hombre/hambre*. L'homme ne fait qu'un avec sa faim, c'est son ventre qui parle et qui voit !

C'est encore une fois une façon de bannir le récit impersonnel, « officiel », de l'histoire de l'homme et de favoriser une lecture onirique, singulière et ludique.

3. Dépaysement et atemporalité : Le cas du paysage de conte de fées dans l'album contemporain

Souvent l'album cherche le dépaysement. Il ne s'agit plus tant de témoigner d'une époque passée que de transporter l'enfant ailleurs, de lui faire faire l'expérience de l'étrange. Cet effet de distanciation permet un retour sur le présent et favorise la réflexion, à la manière des contes philosophiques. Parmi les multiples exemples que nous pourrions étudier, il nous a semblé intéressant de nous arrêter sur le paysage de conte de fées.

Ce paysage-là dit en effet plus *l'ailleurs* que *l'avant*. Autre caractéristique, le paysage enchanté est un stéréotype, il fait appel aux conventions du conte : la forêt, le château, la rivière enchantée, la clairière protectrice, la chaumière au milieu de la forêt, etc. sont des « passages obligés », tout autant que les personnages de la princesse, de la marâtre, etc. A une époque qui met en avant la subjectivité de l'auteur, dans une forme littéraire ouverte et libre, capable de construire un récit à la fois iconique et linguistique, qu'en est-il de la persistance de l'univers rigide et codifié du conte de fées ? On peut constater que le merveilleux ne disparaît pas mais qu'il est discuté au moment même où il est transmis à l'enfant.

Prenons l'exemple de l'album de Pablo Echevarría, *Una amistad peligrosa*¹⁰. Le style des images d'Echevarría joue avec les conventions de l'illustration ancienne. Certaines polices d'écriture enluminées, la présence de bandeaux, de culs-de-lampe, de médaillons ou plus généralement le choix de cadres ovales (même le code barres est soumis à ce traitement esthétique), les motifs répétitifs des pages de garde faisant penser aux papiers estampés recouvrant les livres du XVIII^{ème}, et le délicat travail sur les ombres chinoises font de

¹⁰ ECHEVARRÍA, Pablo. *Una amistad peligrosa* [Premio internacional de ilustración de la Fundación Santa María], Madrid: SM, 2004

l'album un objet cohérent, délicat, qui réussit le tour de force de ressusciter le charme d'un style ancien tout en proposant un style personnel.

L'album raconte l'amour qui naît entre un pigeon voyageur, Dorabella, et un renard, le comte d'Almaviva. Comme souvent, ce sont des animaux anthropomorphes qui sont les personnages du conte. Les compagnes de Dorabella, jalouses de sa beauté, l'envoient se jeter dans la gueule du loup en la chargeant d'un message pour le comte. Après avoir traversé une forêt inquiétante et reçu des avertissements, elle arrive à la demeure du comte, qui se révèle être un hôte très raffiné. Tout semble se diriger vers une fin heureuse couronnée par le mariage du renard et de la colombe :

Desde aquel día fueron llegando incesantemente paquetes llenos de obsequios firmados por el conde. Dorabella los compartió con sus compañeras, que, arrepentidas por sus malas intenciones, desde aquel día la trataron con auténtica admiración.

Mais la fin du conte s'éloigne des clichés habituels : Dorabella est lucide, elle sait qu'une colombe et un renard, *en réalité*, ne peuvent être amis, que le renard finira par la manger. Sans l'exprimer de façon aussi explicite, car cela détruirait sans doute la magie du récit qui a précédé, l'auteur achève le conte sur le départ de Dorabella.

Comme si en s'en allant, elle souhaitait laisser en suspens le récit au moment où il est le plus merveilleux, sans pour autant mentir à l'enfant ou abuser de sa crédulité.

Pero Dorabella tenía la costumbre de desaparecer cuando las cosas que compartía podían estropearse. Siempre le asustó esa idea. Así que, cogiendo su maleta, miró al horizonte y, aspirando, se dejó empolvar por los olores del atardecer... Era feliz, lo sintió.

On constate ici la rupture que propose l'album contemporain par rapport à la littérature classique : l'univers fictionnel reste celui du conte de fées mais ancré dans un lieu précis : le comté du Hampshire, et le schéma narratif échappe au conte pour retrouver la vraisemblance du roman. L'illustration propose la même évolution. Observons ainsi le subtil jeu d'échos entre la 1^{ère} et la dernière aquarelle (ill. 2 et 3), qui présentent respectivement l'arrivée de Dorabella et son départ. Plusieurs éléments sont récurrents et nous invitent à mettre en regard les deux illustrations : la silhouette noire de Dorabella, l'église et quelques maisons, la campagne du Hampshire. Mais la 1^{ère} est présentée dans un cadre rond, un cadre normalement réservé au portrait et qui renvoie à l'univers du conte merveilleux. Ce cadre a pour effet de resserrer les éléments de l'illustration et de les tronquer, provoquant un effet d'enfermement. La dernière aquarelle au contraire retrouve le cadre carré, plus approprié pour peindre un paysage. L'illustration accorde ainsi plus d'importance au ciel et à la campagne qu'à l'église et aux maisons, ce qui provoque un effet d'ouverture à la fin du récit.

*

2^{ème} partie.

Voyage au pays de l'enfant-roi.

Etude des utopies prospectives.

1. Du merveilleux à l'effet de réel, de l'utopie à l'hétérotopie

Dans d'autres cas, le monde enchanté est complètement récupéré dans le présent, dans le réel. Il prend les couleurs du quotidien, du prosaïque, perd ses pouvoirs magiques. Dans la réécriture du conte de « Cendrillon » par Rocío Antón et Lola Núñez¹¹, la bonne fée prend le nom de « Aguayjabón » et exige de sa filleule qu'elle prenne un bain, qu'elle se lave les dents, qu'elle se peigne, qu'elle se mette de l'eau de Cologne avant d'enfiler sa tenue de bal et de partir à la fête. Ce traitement du merveilleux correspond à un refus du merveilleux et nous ramène à notre questionnement initial : tous les univers dans lesquels se déroulent les récits des albums sont-ils des utopies ? On serait tenté de répondre par la négative en constatant que dans la production contemporaine, la plupart des albums cherchent un effet de réel.

L'album contemporain intègre dans ses thématiques des problèmes aussi délicats que le racisme, la violence, la pédophilie, la mort, l'abandon, etc. Ce qu'on pourrait appeler les « non-lieux » (étymologie d'utopie) de la postmodernité, ce ne sont pas des univers idylliques ou mythiques, mais au contraire des lieux de privation, de solitude, d'exclusion, où errent des personnages « interdits de séjour ». Mais en même temps, l'album a pour défi de guider l'enfant dans sa découverte du monde et de lui montrer l'altérité, le nouveau dans ce qu'ils ont aussi de meilleur, de plus beau. Et ces lieux difficiles et inquiétants du monde n'empêchent pas l'existence d'autres lieux, spécifiques à l'enfance : la maison, le jardin, la chambre, le lit. Ces espaces de refuge ne sont pas eux-mêmes des utopies dans la mesure où justement, leur existence est réelle, mais ils deviennent pour l'enfant des embrayeurs d'imagination. Plutôt que de parler *d'utopie*, on pourrait peut-être parler *d'hétérotopie*, c'est-à-dire de mondes ayant leur propre organisation et existant à la lisière du monde. Je reprends là un concept développé par Michel Foucault¹².

Dans l'album *Mar de sábanas*¹³, le jeune protagoniste affirme en effet :

el [mar] que más me gusta es mi mar secreto. Nadie sabe dónde está, solo yo. Y puedo ir cuando quiera. Está dentro de mi cama. Entre las sábanas de abajo y las de arriba.

On pourrait dire ainsi que dans ces albums, l'univers fictionnel surgit dans la narration à partir des lieux de refuge et vient modifier le cours du récit (rupture spatiale,

¹¹ ANTÓN, Rocío; NÚÑEZ, Lola; NOVOA, Teresa (illust.). *El hada Aguayjabón*, Madrid: SM (Esta es otra historia), 2003

¹² FOUCAULT, Michel (1967). « Des espaces autres », in *Dits et écrits*, Paris : Gallimard, 1984

¹³ PÉREZ, Pablo ; ALAUDELL, Pablo (illust.). *Mar de sábanas*, Madrid: Anaya (Los álbumes de Sopa de libros), 2003

rupture temporelle). Le cadre narratif « vraisemblable » intègre la construction utopique tout en créant une distance avec elle, qui pointe son caractère imaginaire. Il existe donc dans l'album des espaces pour l'utopie, le renversement, l'inversion, le fantastique, mais ils sont canalisés, encadrés (dans les 2 sens du terme).

C'est en ne perdant pas de vue ce dispositif particulier que nous abordons à présent l'étude des utopies prospectives.

2. Le pays où le désir est loi

Ce qui lie également l'utopie à l'enfance, c'est le rapport au désir. Dans l'un comme dans l'autre, il n'y a pas d'intervalle entre le désir et sa satisfaction. Et si dans l'enfance il ne s'agit que d'un état provisoire, l'utopie, elle, l'érige en règle. L'univers utopique, comme l'environnement de l'enfant, est organisé autour des besoins de celui qui l'habite, il est animé d'intentions pour le satisfaire. Nous évoquions plus haut la « nature généreuse » souvent présente dans les paysages de la littérature d'enfance, il faut lier cette idée aux travaux de Piaget sur l'animisme chez l'enfant¹⁴. L'album met fréquemment en scène des héros enfantins démiurges et despotes de leur univers.

Observons par exemple de façon simultanée deux exemples significatifs : *Max et les maximonstres*¹⁵, et *Mar de sábanas*, album beaucoup plus récent (2003), que je viens d'évoquer, et qui, me semble-t-il, s'inscrit dans la veine du célèbre album de Maurice Sendak. Dans les deux albums, la chambre, ou le lit, sont les lieux où l'enfant échappe aux contrariétés du monde réel : à la peur du noir, dans *Mar de sábanas*, à la punition maternelle, dans *Max et les maximonstres*. Quelle meilleure façon pour l'enfant d'évacuer son mécontentement ou son angoisse que de construire un monde où il est roi ? « Yo soy el dueño de muchos mares », affirme l'enfant de *Mar de sábanas*. « Vous êtes terrible, vous êtes notre roi », reconnaissent les Maximonstres.

Dans les deux cas, l'univers, ancré au départ dans un lieu réel, s'en éloigne et ouvre son horizon pour devenir un monde imaginaire. Une jungle pousse dans la chambre de Max et repousse les murs jusqu'à faire exploser les frontières du cadre et occuper la pleine page.

Ce soir-là,
une forêt poussa dans
la chambre de Max.
D'abord un arbre,
puis deux,
puis trois,
des lianes
qui pendaient du plafond,

¹⁴ PIAGET, Jean (1947). *La représentation du monde chez l'enfant*, Paris : P.U.F. (Bibliothèque de Philosophie contemporaine), 1996

¹⁵ SENDAK, Maurice (1963). *Max et les maximonstres*, Paris : Delpire, L'Ecole des Loisirs, 1983

et au lieu des murs,
des arbres à perte de vue.

Dans *Mar de sábanas*, la double page qui représente l'univers de l'enfant construit une logique propre, figurative mais expressionniste, qui abolit les lois de la gravité, de la perspective, des proportions (ill.4). Le lit se déforme et s'étire pour laisser place à un espace sombre et circulaire, au centre duquel flotte l'enfant. Autour de lui gravitent un cheval, d'étranges poissons au visage humain, un bateau de pirate dont le capitaine ne va pas tarder à passer par-dessus bord tant il déborde du pont.

Ces lieux de refuge deviennent des brèches, des portes vers des espaces imaginaires, vers des utopies que l'on ne peut inscrire sur aucune carte. Max quitte sa chambre-jungle pour prendre la mer et il accoste au bout d'un an au pays des Maximonstres. On retrouve ici la problématique de l'île, où le temps et l'espace s'étirent (u-topie et u-chronie vont de pair). De la même façon, l'enfant de *Mar de sábanas* affirme :

ninguna pesadilla conoce el camino que conduce a mi mar de sábanas. Ni siquiera saben que existe. Así las despisto. ¿Cómo van a saber que existe si no sale en ningún mapa para pesadillas?

Pourtant, dans les deux cas, ces lieux où l'enfant impose sa propre loi et n'a plus peur des monstres sont, au bout de quelques pages, ramenés à la réalité. Max éprouve tout à coup un sentiment d'immense solitude et décide de rentrer. En retrouvant sa chambre au bout d'un an de voyage, il découvre son repas qui l'attend, « tout chaud ». On comprend alors qu'il a rêvé son aventure au pays des Maximonstres.

De la même façon, l'autre enfant avoue que ce qui lui fait peur au milieu de sa mer secrète, c'est de se perdre un jour et de ne pas être retrouvé. Mais là encore, le refuge utopique est reconnecté à la réalité puisque son père le retrouve : « No sé cómo lo hizo para encontrarme, pero me gustó descubrir que hasta en los rincones más recónditos hay alguien que te echa una mano. Aunque sean secretos. »

En même temps qu'il ouvre ces univers imaginaires, l'album apprend à l'enfant à les fermer, à en sortir, afin d'éviter le repli sur soi. Ce dispositif met en abyme l'acte de lecture : le lecteur, le temps que dure la lecture, est pris dans le récit, extrait du lieu et du temps « réels », et évolue dans le temps et le lieu de la fiction avant de revenir à la réalité.

3. D'utopie en dystopie. Les limites de l'utopie

Mais ce dispositif met aussi en lumière les « limites » de ces univers utopiques : le début et la fin bien marqués (entrée et sortie d'utopie) révèlent la non existence de l'utopie. Ce n'était qu'un rêve. Dans d'autres cas, si le caractère imaginaire du lieu n'est pas marqué, l'utopie se transforme en dystopie : le « pays des Joujoux » de Pinocchio où les enfants

devaient s'amuser du matin au soir est un piège pour attirer les enfants paresseux et les transforme peu à peu en ânes¹⁶.

L'utopie est dangereuse. La « mentalité utopienne » est considérée par la médecine comme une psychopathologie. Elle conduit à s'enfermer dans une construction imaginaire idéale, à refuser de découvrir l'autre, à refuser d'apprendre qu'il y a une distance entre nos désirs et leur satisfaction. Et il est pourtant essentiel dans la croissance d'un enfant de faire l'expérience de cet écart, qui est lié à la prise de conscience du temps.

L'album *Arco de la luna*¹⁷ me semble assez exemplaire de ce processus, même s'il est un peu schématique. Le récit commence par expliquer que l'arc-en-ciel est « un arco mágico que concede un deseo, uno sólo, a quien atraviesa sus colores ». Pour ces animaux qui rêvaient de changer de vie, les choses se déroulent toujours de la même façon : après avoir formulé leur souhait et « traversé la couleur » (en tournant la page), un 1^{er} paragraphe conte leur nouvelle vie, et conclue qu'ils sont heureux. Mais un 2^{ème} paragraphe suit, toujours introduit par « pero », qui révèle bien vite les limites de leur nouvelle existence. Voilà par exemple ce qui arrive au chat :

Nadie
tomaba en serio a don Gato.
Sus maullidos daban risa...
¡Cada vez que abro la boca,
la gente se ríe como loca !
Decidido a cambiar de voz,
pegó un brinco y cruzó el color rojo.

Sur la double page, quatre chats se tordent de rire autour d'un cinquième à l'air résigné et abattu, au milieu d'un décor urbain et sale : une poubelle est renversée, une gouttière fuit, le mur est en partie décrépi, trois souris tentent de s'enfuir. Passons à l'illustration suivante.

Poco después,
don Gato rugía como un tigre.
Rugía hasta cuando se lavaba los dientes...
¡Don Gato era feliz!
Pero, a los pocos días, entristeció.
Nadie aguantaba
A su lado.
Con tanto rugido...
¡Hasta sus amigos huían espantados!

Sur la double page, le décor a changé : il mélange le décor urbain et le village de la brousse. Les maisons ressemblent à des cases mais gardent leurs gouttières et l'éclairage public. Les chats, la poubelle et les souris sont toujours présents mais le cadrage a changé et ils sont vus de bien plus loin, les chats faisant presque la taille des souris de la page précédente. L'ombre de *don Gato*, la gueule ouverte, se dessine au-dessus des chats effrayés, sur le mur d'une des maisons.

¹⁶ COLLODI, Carlo. *Les aventures de Pinocchio* [trad. Jacqueline Bloncourt-Herselin], Mille et une nuits, 1997.

¹⁷ ARNAL, Txabi; WIDMANN, Susana (illust.). *Arco de la luna*, Pontevedra: Kalandraka Editora (Libros para soñar), 2003

Les sept animaux finissent par regretter leur souhait et racontent leurs malheurs à la Lune. Celle-ci leur explique que s'ils veulent revenir à leur vie d'avant, il leur faut traverser un arc blanc: « un arco que aparece entre la bruma cuando abrazo vuestros sueños ». La sortie de l'utopie/dystopie est ici liée au sommeil, mais on constate que c'est souvent le cas également pour l'entrée en utopie. Le passage entre vie réelle et vie rêvée, entre narration et univers fictionnel, se fait par le biais du songe.

*

3^{ème} partie :

L'album : clef des songes et clef des champs

1. Le rêve, seuil de l'utopie.

*Por las noches todos piensan que me meto en la cama,
pero yo me sumerjo en ella
y vivo grandes aventuras.
¡Pobres!, afuera piensan que estoy durmiendo.¹⁸*

Si les mondes imaginaires de l'album sont fortement ancrés dans la réalité, parce qu'ils sont liés à un espace réel que l'enfant s'approprie (*hétérotopie* plutôt qu'*utopie*), il existe un deuxième niveau qui permet le passage entre le réel de la narration et l'univers fictionnel, cette fois moins spatial que temporel : le rêve.

Le sommeil fait faire au héros de l'album l'expérience de la mort, d'une mort symbolique, d'une « bonne mort », celle « qui permet à l'enfant de renouer avec le repos de la vie végétative » selon les mots de Nicole Biagoli-Bilous¹⁹. Le sommeil fait rentrer le personnage en lui-même en même temps qu'il harmonise le mouvement de vie de l'individu avec celui de la nature qui l'entoure. Le sommeil de l'enfant est celui de l'univers, tout dort puis tout renaît.

Il lui permet ainsi de partir à la découverte de ses paysages intérieurs (la projection géographique de ses pulsions, de ses désirs) sans contradiction avec le mouvement de l'univers.

L'album *Blobló*, de Mariona Cabassa et Rai Bueno, déjà évoqué, illustre bien cette superposition entre le rythme de l'individu et le rythme de la nature. L'album propose un

¹⁸ PÉREZ, Pablo ; ALAUDELL, Pablo (illust.). *Op. cit.*

¹⁹ Nicole Biagoli-Bilous. « Descriptif et description du paysage dans la littérature de jeunesse », in PERROT, Jean (dir.) ; POCHARD, Patricia (coord.). *Histoire, mémoire et paysage* [Actes du colloque d'Eaubonne, Institut International Charles Perrault, Mars 1999], In Press (Lectures d'enfance), 2002, p.19

enchâssement de rêves : celui d'un petit garçon, qui a failli se réveiller trop tôt un dimanche matin d'automne et se met alors à rêver que son singe Blobló part à l'aventure, à la recherche de l'hiver. Le singe en peluche, après avoir longtemps marché, finit par s'allonger au pied d'un hêtre centenaire, se laisse recouvrir par les feuilles mortes et s'endort à son tour.

L'ambiguïté entre le sommeil et la mort est ici évidente et se superpose de façon troublante à l'hibernation de la végétation (ill.5).

Hacía frío, mucho frío ; pero no lo sentía. Tenía el cuerpo cubierto por una manta de hojas ocre y rojizas. La vieja haya, de un soplido, cerró los grandes ojos del mono Blobló. Y se quedó dormido.

Dans son sommeil, Blobló rêve qu'une grande dame vêtue de blanc marche à travers les bois. Lorsqu'il s'éveille, l'hiver est là. La seule façon de rencontrer l'hiver était donc d'accepter le sommeil de l'univers avant de renaître à cette nouvelle réalité.

Cette connivence entre le rêve et l'album n'est pas étonnante si l'on pense que le moment le plus propice à la lecture de l'album est justement celui où l'enfant va s'endormir et que l'adulte lui raconte une histoire. Le récit de l'album met ainsi en abyme le contexte de lecture et anticipe déjà les songes de l'enfant.

Il y aurait donc un troisième niveau de connexion au réel, à relier aux deux précédents, qui serait celui de l'album lui-même. Album-clef, album-seuil. En reprenant les paroles de Nicole Biagoli-Bilous et en les adaptant à l'album, on pourrait dire que l'album

va chercher le lecteur là où il se trouve, dans le monde réel : c'est un embrayage narratif. A la fin [il] l'y ramène, c'est un débrayage, mais [le lecteur] est transformé par ce qu'il a lu, et qu'il a intégré. Si bien que d'une certaine façon on peut dire que le référent interne [...] existe désormais dans la réalité, c'est-à-dire dans l'esprit du lecteur. Le [paysage] est entré dans sa géographie intime.²⁰

2. Voyage et paysage

Dans cet espace qui lui est consacré : lieu refuge, rêve, album, l'enfant peut tester sans conséquence son pouvoir, ses lois, faire l'expérience en petit de ce qui est inquiétant dans le monde réel (solitude, chagrin, maladie, abandon, non satisfaction des ses désirs, mort, ...). Dans l'exemple qu'on vient de voir, l'expérience de la neige et de l'hiver est déléguée au singe en peluche avant d'être vécue par l'enfant. C'est une mise en abyme de l'expérience même du jeune lecteur, qui vit d'abord par identification l'aventure du héros de l'album.

On a évoqué plus haut les liens que construit l'album entre le cadre narratif et l'univers fictionnel. Si on s'intéresse plus particulièrement à la question de la place du paysage dans l'économie du récit, on se rend compte que l'album propose un nouveau type de description. La description littéraire est remplacée par l'illustration : par une vision synchronique, simultanée et immédiatement lisible par l'enfant de ces univers. Ce qui ne

²⁰ Nicole Biagoli-Bilous. « Art. cit. », p.22.

revient pas à dire que la description est bannie de l'album : elle revient sous une forme interactive, par la description et le commentaire de l'image que feront ensemble l'enfant et l'adulte conteur.

L'action pour l'enfant existe à partir du moment où il devient actif. Soit parce qu'il s'identifie à un personnage qui vit des aventures fabuleuses, soit parce que lui-même intervient dans la lecture, y prend une part active. Le parcours que l'enfant effectue dans l'image est une aventure. La découverte de l'altérité est un voyage.

3. Les paysages de l'intime

Ce que l'album développe, c'est le passage du récit-cadre vers l'univers fictionnel imaginaire, car les désirs du personnage (donc, également, de l'enfant lecteur) façonnent, orientent la diégèse. C'est en ce sens que l'on peut dire que le voyage au pays de l'utopie est un voyage dans l'intime.

Dans l'album contemporain, la représentation des univers ne cherche pas à mimer, à donner l'illusion de la réalité, cherchant l'effet de réel ou l'idéalisation, mais à dire quelque chose du rapport entre l'enfant et le paysage, de sa place dans le monde, du pouvoir de son imagination.

Et c'est à dessein que je choisis de parler ici de « paysage » et non plus de lieu, car le paysage suppose la projection d'une conscience sur un lieu, et la façon dont cette conscience regarde, appréhende, s'approprie l'espace.

Pour finir, j'aimerais m'arrêter sur un dernier album : *Los patines de Sebastián*, écrit par Joan de Déu Prats et illustré par Francesc Rovira²¹. Cet album s'amuse à mettre en exergue la pratique de l'illustration, pour mieux détruire l'illusion de réel qu'elle aurait pu créer. Rovira s'appuie sur une technique mixte qui intègre au tracé et à la mise en couleur un travail de collage de petits morceaux de papier déchirés, tirés d'articles de journaux, de photos, de cartes géographiques, de dessins d'enfants ou de simples papiers de couleur.

Cette convention lui permet de montrer simultanément la réalité « extérieure » et la réalité intérieure de Sebastián, représentée sous la forme d'une nuée de confettis qui suit le jeune garçon. Ses idées sont des images. Des confettis de papier déchiré noir et blanc tant qu'il ne parvient pas à exprimer ses pensées et ses sentiments, des dessins entiers et en couleurs quand il prend enfin confiance en lui et communique avec son entourage.

Mais l'illustrateur dénonce lui-même l'artifice de cette convention : la prétendue « réalité extérieure » n'est au fond pas différente de la « réalité intérieure » de Sebastián

²¹ DÉU PRATS, Joan de ; ROVIRA, Francesc (illust.). *Los patines de Sebastián* [Premio Hospital Sant Joan de Déu], Barcelona: La Galera y Círculo de lectores, 2003

puisqu'elles sortent toutes deux de l'imagination de l'écrivain et de l'illustrateur. Et le collage, qui fait sa « matière première » de n'importe quel type d'image finit par intégrer l'illustration elle-même ! Ester, présente sur l'illustration de la page 31 devient sur l'illustration suivante un confetti parmi les pensées colorées de Sebastián (ill.6).

Mais ce n'est pas le seul jeu avec les conventions de la représentation. Ailleurs, le décor de fond de l'illustration est une toile peinte que l'on peut replier ou un mystérieux tableau recouvert de papier et adressé à l'illustrateur (ill.7) : non-décor ou futur décor pour un autre album ? L'illustrateur multiplie les clins d'œil en semant des indices dans ses images. Il insiste sur la matérialité de l'image et refuse l'effet de *mimesis* comme pour dire que la vraie valeur de l'image ne se trouve pas dans sa capacité à donner l'illusion du réel mais à pouvoir, encore et toujours, se reconstruire dans l'imagination, à partir de tout ce qui est vécu. L'idée est une image et l'image est une idée. L'enfance est un pays, l'album est une aventure.

*

Bibliographie critique:

- BALLESTE, Jacques. Conférence sur l'utopie pour le laboratoire LLA-Españ@.31. Toulouse, vendredi 7 décembre 2007
- BEGUERY, Jocelyne. *Une esthétique contemporaine de l'album de jeunesse, De grands petits livres*, Paris : L'Harmattan (AVEC), 2002
- BEGUERY, Jocelyne. *Entre voir et dire, Image de l'Art à l'adresse des enfants*, Paris : L'Harmattan (AVEC), 2003
- ELZEBIETA. *L'Enfance de l'Art*, Rodez : Le Rouergue, 2005
- FOUCAULT, Michel (1967). « Des espaces autres », in *Dits et écrits*, Paris : Gallimard, 1984
- GARCIA LORCA, Federico. "Las nanas infantiles" in *Prosa*, Madrid: Alianza Editorial, 1972
- MANGUEL, Alberto ; GUADALUPI, Gianni. *Dictionnaire des lieux imaginaires*, Arles : Actes Sud (Babel), 1998
- PERROT, Jean. *Carnets d'illustrateurs*, Paris : Editions du Cercle de la Librairie, 2000
- PERROT, Jean (dir.) ; POCHARD, Patricia (coord.). *Histoire, mémoire et paysage* [Actes du colloque d'Eaubonne, Institut International Charles Perrault, Mars 1999], In Press (Lectures d'enfance), 2002
- PIAGET, Jean (1947). *La représentation du monde chez l'enfant*, Paris : P.U.F. (Bibliothèque de Philosophie contemporaine), 1996
- RIOT-SARCEY, Michèle ; BOUCHET, Thomas ; PICON, Antoine. *Dictionnaire des utopies*, Paris : Larousse (Les Référents), 2002
- VAN DER LINDEN, Sophie. *Lire l'album*, Le Puy-en-Velay : L'atelier du poisson soluble, 2006

Bibliographie des oeuvres :

- ANTÓN, Rocío; NÚÑEZ, Lola; NOVOA, Teresa (illust.). *El hada Aguayjabón*, Madrid: SM, 2003
- ARNAL, Txabi; WIDMANN, Susana (illust.). *Arco de la luna*, Pontevedra: Kalandraka, 2003

BAUDELAIRE, Charles (1856). *Les fleurs du mal*, Paris : Librairie Générale Française, 1972
BUENO, Rai ; CABASSA, Mariona (illust.). *Blobló*, Pontevedra: Kalandraka, 2003
COLLODI, Carlo. *Les aventures de Pinocchio* [trad. Jacqueline Bloncourt-Herselin], Mille et une nuits, 1997
DÉU PRATS, Joan de; ROVIRA, Francesc (illust.). *Los patines de Sebastián* [Premio Hospital Sant Joan de Déu], Barcelona: La Galera y Círculo de lectores, 2003
ECHEVARRÍA, Pablo. *Una amistad peligrosa* [Premio internacional de ilustración de la Fundación Santa María], Madrid: SM, 2004
FARIAS, Juan; RAMÓN ALONSO, Juan (illust.). *El Hombre, el Árbol y el Camino* [Premio Internacional de Ilustración de la Fundación Santa María, 1994], Madrid: SM, 1994
PÉREZ, Pablo; ALAUDELL, Pablo (illust.). *Mar de sábanas*, Madrid: Anaya, 2003
PONTI, Claude. *Sur l'île des Zertes*, Paris : L'école des loisirs, 1999
SENDAK, Maurice (1963). *Max et les maximonstres*, Paris : L'école des Loisirs, 1983