HAL
open science

“ Il a cueilli une rose blanche pour mettre dans son carnet vide ... ” L’album face à la question du temps

Euriell Gobbé-Mévellec

To cite this version:

Euriell Gobbé-Mévellec. “ Il a cueilli une rose blanche pour mettre dans son carnet vide ... ” L’album face à la question du temps . Strenae - Recherches sur les livres et objets culturels de l’enfance, 2016, Rythmes et temporalités de l’album pour la jeunesse, 10. hal-01548881

HAL Id: hal-01548881

https://univ-tlse2.hal.science/hal-01548881

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.

« Il a cueilli une rose blanche pour mettre dans son carnet vide[1]... »

L'album face à la question du temps

Euriell Gobbé-Mévellec

Résumé :

La multiplicité et la complexité des stratégies mobilisées par l'album pour saisir le temps dans l'image révèlent que la question de sa représentation y est cruciale, sans doute parce qu'elle est, pour le jeune lecteur, une notion à construire, et parce que l'album joue un rôle essentiel dans cet apprentissage.

Mais capturer le temps dans l'image, au-delà de l'initiation du lecteur à cette notion complexe, c'est aussi le moyen de rendre lisible la nature même de l'album, d'exhiber ses mécanismes. Trois albums seront analysés dans cette perspective dans l'étude qui va suivre, trois albums « manifestes », en quelque sorte, qui jouent avec les définitions de l'album : *L'Heure vide*, d'Anne Herbauts (2000), *En une seconde*, de Silvio Freytes et Flavio Morais (2009), et *Ligne 135*, de Germano Zullo et Albertine (2012).

Mots-clefs : album, temps, enfance

Poser la question de la représentation du temps dans un support iconotextuel tel que l'album c'est renvoyer, dans l'histoire de l'art, à la tradition de l'*ut pictura poesis*, c'est-à-dire à la réflexion, résumée par la célèbre formule horatienne, sur la comparaison entre les arts. C'est au siècle des Lumières que Lessing tente de mettre fin à des siècles de rapprochement entre littérature et peinture, qui ont conduit à une confusion entre elles, en redéfinissant vigoureusement le rôle de chacune. Selon lui, la vocation essentielle du poème serait de raconter des faits successifs, c'est-à-dire que l'essence de la poésie serait le temps, tandis que la toile ne pourrait présenter les objets que de façon simultanée, hors du temps, et en ce sens on pourrait dire que la peinture serait plutôt un art de l'espace.

> Voici mon raisonnement : s'il est vrai que la peinture emploie pour ses imitations des moyens ou des signes différents de la poésie, à savoir des formes et des couleurs étendues dans l'espace, tandis que celle-ci se sert de sons articulés qui se succèdent dans le temps ; s'il est incontestable que les signes

[1] Anne Herbauts, *L'Heure vide*, Bruxelles, Casterman, 2000.

> doivent avoir une relation naturelle et simple avec l'objet signifié, alors des signes juxtaposés ne peuvent exprimer que des objets juxtaposés ou composés d'éléments juxtaposés, de même que des signes successifs ne peuvent traduire que des objets, ou leurs éléments successifs.
>
> Des objets, ou leurs éléments, qui se juxtaposent s'appellent des corps. Donc les corps avec leurs caractères apparents sont les objets propres de la peinture. Des objets, ou leurs éléments, disposés en ordre de succession s'appellent au sens large des actions. Les actions sont donc l'objet propre de la poésie[2].

Cela ne signifie pas que la peinture ne pourrait représenter des actions, mais elle le ferait de façon indirecte, à partir de l'aspect des corps et en choisissant l'instant le plus fécond de l'action à représenter puisqu'elle ne pourrait la montrer en entier. De même, la poésie pourrait aussi prétendre représenter des ensembles matériels, mais en usant d'artifices : l'analyse des parties plutôt que la description de l'ensemble, par exemple. Mais comme « le caractère de coexistence des corps s'y trouve en opposition avec le caractère de consécutivité du langage[3] », l'association des différentes parties décrites pour reconstituer le tout deviendrait une opération difficile.

Si l'on suit la théorie de Lessing, qu'en est-il de la représentation du temps dans l'album, support hybride mêlant le texte et l'image ? Pourrions-nous en conclure que les deux modes d'expression se répartiraient les rôles, le texte prenant en charge la représentation du temps tandis que l'image se chargerait de l'espace ? L'ingéniosité et la variété des dispositifs imaginés par les artistes pour représenter le temps révèlent rapidement les limites de cette théorie appliquée à l'album ; la complexité des rapports entre texte et image mis en œuvre, et le caractère mouvant, évolutif, de ces rapports, invitent plutôt à penser que la coexistence de ces modes d'expression dans l'album les conduit à se renouveler sans cesse au contact de l'autre, afin de « faire œuvre » de la façon la plus efficace possible.

Deux exemples nous en convaincront : on ne peut en effet évoquer la question du temps dans l'album sans mentionner deux ouvrages de Paul Cox qui sont aujourd'hui des références en la matière. Performances ? Espiègleries ? Quatre pages seulement pour *Le Livre le plus long du monde*[4], qui raconte la course de l'astre solaire dans le ciel, en faisant varier les couleurs et la

---

[2] Lessing, *Laocoon* [trad. Courtin], Paris, Hermann, éditeurs des sciences et des arts, 1990, Savoir : sur l'art, p. 120.

[3] *Idem*, p. 128.

[4] Paul Cox, *Le Livre le plus long du monde, Quadrichromie*, Paris, Les Trois Ourses, 2002.

position d'un cercle dans la page. La reliure à spirale et l'impossibilité d'identifier une page de couverture et une quatrième de couverture superposent l'expérience de lecture au thème de l'album : Paul Cox y donne à lire, dans une lecture sans fin, l'éternel recommencement du lever et du coucher du soleil. À l'inverse, l'album *Cependant... Le Livre le plus court du monde*[5] est un album épais qui, dans une longue succession de pages, là encore sans début ni fin, juxtapose les événements se déroulant à divers endroits du monde à la même seconde. Ici, la durée choisie, une seconde, justifie le titre de l'album, mais elle s'oppose malicieusement à la collection infinie de micro-actions exposées : un homme plonge, cependant qu'un autre s'approche d'un volcan en éruption, qu'un autre tire à l'arc, qu'un paysan laboure son champ, qu'une femme téléphone dans un bureau, que des enfants sont en classe, etc. Cette collection semble inachevée et inachevable, comme en attente des images manquantes, notamment des images que chaque lecteur pourrait ajouter.

Ces deux albums de Paul Cox soulignent l'une des spécificités du support de l'album, essentielle à l'heure d'analyser la question du temps : l'album, en effet, ne fait pas seulement coexister le texte et l'image, il les inscrit physiquement dans un rapport temporel grâce à la succession des pages. L'image d'album, prise dans une série d'images, ne peut donc être lue seulement comme un tableau ; image séquentielle, elle exige pour être comprise que le lecteur superpose à la lecture synthétique de chacune d'elles une lecture chronologique de la série des images.

Confronter le fonctionnement de l'album à une théorie telle que celle de Lessing a le mérite de mettre en regard les propositions des auteurs d'albums avec la tradition de la réflexion sur les rapports entre texte et image et sur les rôles joués par chacun. Cela permet ainsi de mesurer les emprunts, les écarts, les audaces des propositions, même si, comme on vient de le voir, cette théorie trouve rapidement ses limites dans le cas de l'album.

Dans l'album, de fait, c'est bien souvent l'image qui dit le temps. Pourquoi ? Sans doute parce qu'au-delà du défi esthétique que constitue la représentation du temps, il est un autre enjeu de taille : celui de faire saisir au jeune lecteur la complexité de cette notion, dont la conscience contribue à nous singulariser en tant qu'êtres humains. Jouer avec le temps, c'est donc aussi accompagner progressivement l'enfant dans son acquisition des notions de successivité, de simultanéité, de rythme, de fréquence, de mesure, de durée, etc. Et pour l'enfant qui ne

---

[5] Paul Cox, *Cependant... Le Livre le plus court du monde*, Paris, Le Seuil, 2004.

maîtrise pas encore la lecture, l'image est le vecteur privilégié de la communication. À charge donc pour celle-ci de capturer le temps et de le rendre visible.

Les réflexions qui vont suivre sont un parcours au sein de trois albums : *L'Heure vide*, d'Anne Herbauts[6], *Ligne 135* de Germano Zullo et Albertine[7], et *En une seconde*, un album espagnol de Silvio Freytes et Flavio Morais[8] publié au Rouergue dans sa traduction française. Il s'agit de trois albums qui, chacun à leur façon, explorent le temps comme une matière première, élastique et souple, offerte pour la fabrication d'un récit et d'une expérience singulière de lecture. L'originalité de ces trois propositions sur l'expression du temps a par ailleurs retenu notre attention parce qu'elle semblait s'accompagner d'un propos méta-esthétique, l'expression du temps devenant d'une certaine façon le prétexte à montrer les potentialités et l'essence profonde de l'album lui-même.

Trois albums pour appréhender, pas à pas, la complexe notion du temps

Le livre, pour l'enfant, est un théâtre miniature, un espace de jeu où la loi de la dénégation (croire et ne pas croire en même temps) lui donne l'opportunité d'expérimenter, sans danger, sans conséquence, comme par procuration, certains aspects du réel. Le pouvoir mimétique de la fiction permet ainsi à l'enfant, entre autres choses, d'appréhender le temps, de faire l'expérience du temps dans sa complexité, les auteurs sélectionnant, isolant certains de ses traits significatif : sa mesure, la notion de passé, proche ou lointain, celle d'avenir, de cycle, de successivité, de simultanéité, etc.

Dans l'album *En une seconde*, le temps est d'abord présent à travers l'un des dispositifs de mesure imaginés par l'homme pour pouvoir en observer la course. La présence de l'horloge, qui figure à la fois sur la couverture puis sur plusieurs pages, est doublée par le texte de la première double page qui précise qu'au moment où le récit débute, il est « 19 heures passées de 27 minutes et 32 secondes ». En position liminaire, entre les pages de garde et la page de

---

6 Anne Herbauts, *L'Heure vide*, Bruxelles, Casterman, 2000.

7 Germano Zullo et Albertine, *Ligne 135*, Genève, La Joie de lire, 2012.

8 Silvio Freytes et Flavio Morais, *En une seconde [Solo un segundo]*, Rodez, Le Rouergue, 2009.

titre[9], on trouve un troisième repère temporel, à la fois visuel, linguistique et sonore puisqu'un immense « TIC ! » occupe toute une double page (illustration 1).

Trois façons d'indiquer l'heure, de marquer le temps, dans un album où pourtant, justement, le temps est réduit à un instant extrêmement bref. En effet, l'heure du début du récit est presque l'heure de la fin : sur l'horloge que l'on retrouve à la quatorzième double page, aucune des trois aiguilles n'a bougé. Le texte qui accompagne l'image précise, au passé, que le récit finit au moment où il a commencé, à « 19 heures passées de 27 minutes et 32 secondes ». Ce n'est que grâce à la dernière double page, où figure un monumental « TAC! », qui fait écho à l'onomatopée liminaire, que l'on comprend que le temps ne s'est pas complètement figé, qu'il s'est simplement ralenti à l'extrême. Paradoxalement donc, l'album multiplie dans les images et le texte les indices de mesure du temps alors même que celui-ci est réduit à la plus petite unité de mesure communément utilisée : la seconde. Il insiste ainsi sur le décalage entre l'objectivité du temps mesurable et la subjectivité de sa perception. En effet, dans ce récit, le temps s'étire, la narration se déploie sur quatorze doubles pages. Mais cet album dit aussi l'impossibilité d'arrêter le temps ; le passage du texte du présent au passé entre le début et la fin de l'album montre bien son caractère irréversible :

> Un soir d'automne dans un quartier sud de la ville. À 19 heures passées de 27 minutes et 32 secondes, une femme vêtue de jaune remarque une petite fille à la fenêtre de l'immeuble d'en face. [...]
>
> Tout ça s'est passé un soir d'automne, dans un quartier sud de la ville. [...] Il était précisément 19 heures passées de 27 minutes et 32 secondes.

Dans *L'Heure Vide*, Anne Herbauts passe par un procédé littéraire pour rendre le temps visible et elle s'éloigne en même temps d'une représentation réaliste. Elle choisit de personnifier le temps à travers « L'Heure Vide », un personnage filiforme et silencieux, coiffé

---

[9] Remarque : dans l'édition originale parue chez Kalandraka en 2007, l'onomatopée occupait les pages de garde du début de l'album. Dans la publication française, elles ont été remplacées par des gardes uniformément rouges et l'onomatopée occupe donc la première et la dernière double page de l'album.

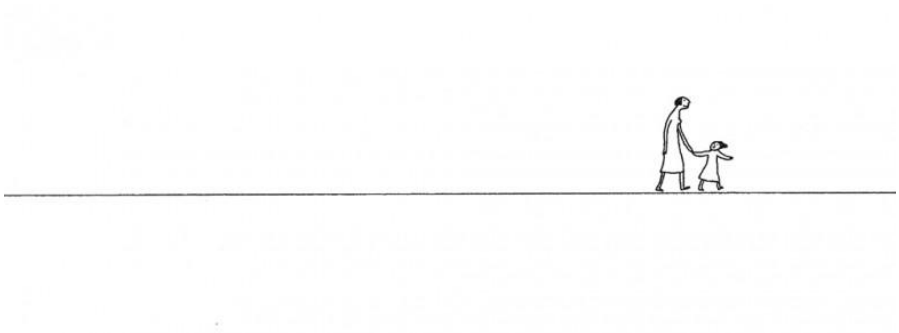
d'un dé à coudre, qui, en attendant le moment où il pourra se glisser entre le jour et la nuit, vit « caché dans les vieux troncs ou les réverbères ». Trois autres personnages incarnent le temps dans le récit d'Anne Herbauts : le Roi Soleil et la Reine de la Nuit, qui par leurs chamailleries incessantes laissent peu de place à L'Heure Vide et lui donnent sa forme allongée, et la Princesse de l'Aube, *alter ego* inaccessible de L'Heure Vide, qui vit entre la nuit et le jour. Si la personnification du temps en soi n'est pas un procédé nouveau, du dieu Chronos dans la mythologie grecque à la Reine de la Nuit de l'opéra de Mozart, l'originalité de la proposition d'Anne Herbauts réside surtout dans le choix du « moment » mis en valeur dans le texte. L'album donne corps à cet instant fragile du crépuscule, à cette heure « vide » qui commence lorsque le jour finit et qui s'achève à la tombée de la nuit. Ce temps comme « entre parenthèses », ainsi que le suggère le portrait du personnage sur la quatrième de couverture (illustration 2), est un temps de l'inaction, propice à la rêverie et à la fable comme le précise le texte au début de l'album : « on reste [...] on pense, on rêve. [...] Les objets semblent y attendre le silence. »

Dans *Ligne 135*, enfin, si le temps n'est pas explicitement présent dès le titre, contrairement aux deux autres albums, il surgit du frottement entre le texte et l'image. L'image raconte le voyage en train d'une fillette depuis chez elle jusque chez sa grand-mère, faisant défiler page après page les paysages, tantôt réalistes, tantôt oniriques qu'elle traverse. Elle quitte le centre d'une ville presque futuriste, tout hérissée de hauts immeubles bien droits, et à mesure qu'elle rejoint la périphérie de cette ville, les constructions perdent en hauteur, en modernité, en solidité aussi, se partagent l'espace avec la végétation, comme si l'on remontait le temps vers des époques plus anciennes où l'homme ne maîtrisait pas encore la nature[10]. Le temps que

---

[10] Nous tenons à remercier ici Christophe Meunier pour sa relecture. Ses remarques et son œil de géographe et d'historien nous ont permis d'étoffer notablement notre analyse de la représentation du temps dans *Ligne 135*.

dure le voyage, que fait la fillette ? Elle pense. Elle pense vers l'avant, elle pense à l'avenir, à ce qu'elle fera quand elle sera grande, elle réfléchit en même temps à ce que lui ont dit sa mère et sa grand-mère. Le texte, qui occupe sur chaque page de droite une ligne parallèle à celle du train, suit le fil des pensées de la fillette et les offre au lecteur. Sens et figurations de la ligne se superposent et se complètent : la *ligne* noire tracée sur chaque page, figuration de la *ligne* de train, et du voyage entrepris, figuration aussi de la *ligne* du temps, file parallèlement à la *ligne* de texte. Cette *ligne* peut être parcourue dans les deux sens. Elle est, de la gauche vers la droite, une métaphore de l'existence, et les trois femmes du récit, disposées sur cette ligne, incarnent les trois âges de la vie (Illustration 3). De la droite vers la gauche, elle raconte d'une certaine façon l'évolution de l'humanité depuis une ère préhistorique, sauvage, vers une époque contemporaine où la maîtrise de l'homme sur le paysage est totale. Entre ces directions contradictoires surgit l'espace subjectif de la fillette, espace de liberté individuelle où la prise de conscience du temps et sa maîtrise vont de pair avec la construction d'une personnalité, nous y reviendrons.



Dans ce dernier exemple, la solution proposée par l'album, pour rendre le temps visible, pour « susciter l'illusion d'une durée[11] », consiste à exprimer le temps grâce à l'espace. Rien d'étonnant à cela dans la mesure où, Bergson l'a bien montré, le temps étant difficile à représenter, les efforts de l'être humain pour le conceptualiser et l'objectiver l'ont conduit à imaginer des outils de mesure fondés sur des distances entre des graduations, des outils qui proposent donc des figurations symboliques du temps calquées sur celles de l'espace. C'est bien le positionnement dans l'espace des aiguilles de l'horloge dans l'album *En une seconde* qui permet de savoir quelle heure il est au début du récit, et de déduire juste avant la fin de l'album, parce que les aiguilles sont exactement au même endroit sur l'horloge de l'avant-dernière double page, que le temps ne s'est pas encore écoulé.

---

[11] Sophie Van der Linden, *Lire l'album*, Le Puy-en-Velay, L'Atelier du Poisson Soluble, 2006, p. 102.

Selon Bergson - pour qui, par ailleurs, cette conception du temps mesurable empruntée à l'espace est une illusion -, « si le temps, tel que se le représente la conscience réfléchie, est un milieu où nos états de conscience se succèdent distinctement de manière à pouvoir se compter, et si, d'autre part, notre conception du nombre aboutit à éparpiller dans l'espace tout ce qui se compte directement, il est à présumer que le temps, entendu au sens d'un milieu où l'on distingue et où l'on compte, n'est que de l'espace[12]. »

Or, si « nous fixons en un point de l'espace chacun des moments que nous comptons[13] », il semble logique que dans notre représentation, la somme de ces points forme une ligne.

> Imaginons une ligne droite, indéfinie, et sur cette ligne droite un point matériel A qui se déplace. Si ce point prenait conscience de lui-même, il se sentirait changer, puisqu'il se meut : il apercevrait une succession ; mais cette succession revêtirait-elle pour lui la forme d'une ligne ? Oui, sans doute, à condition qu'il pût s'élever en quelque sorte au-dessus de la ligne qu'il parcourt et en apercevoir simultanément plusieurs points juxtaposés : mais par là même il formerait l'idée d'espace, et c'est dans l'espace qu'il verrait se dérouler les changements qu'il subit, non dans la pure durée[14].

La proposition de Germano Zullo et Albertine s'inscrit dans ce mode de représentation temporelle empruntant à l'espace. Nul besoin dans leur album d'un sujet capable de sortir de lui-même pour s'observer de l'extérieur, celui qui aperçoit la ligne, c'est le lecteur-spectateur, témoin du parcours linéaire de la fillette dans l'espace, témoin de ses pensées, et en même temps par là même engagé dans un processus d'identification à cette fillette. L'expérience de lecture, de la gauche vers la droite, suit cette ligne métaphorique et contribue ainsi à faire prendre conscience à l'enfant des notions de successivité et d'irréversibilité du temps, l'aide à s'orienter dans une représentation du temps homogène, où les générations se succèdent, où le passé est métaphoriquement le point que l'on quitte et l'avenir ce vers quoi l'on s'achemine. Pourtant, la possibilité de parcourir cette ligne dans l'autre sens, de la droite vers la gauche, ou bien, en lisant de gauche à droite, de « remonter » le temps, complexifie la représentation communément admise du temps. Ce faisant, Germano Zullo et Albertine ouvrent un espace de liberté pour le lecteur : c'est en effet à travers la maîtrise de cette notion de temps, à travers des va-et-vient entre passé, présent et futur, entre temps collectif et temps individuel, que l'enfant - la fillette de l'album, le jeune lecteur - construit son propre moi.

---

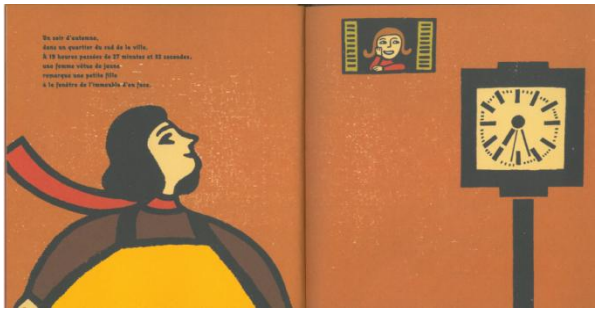
[12] Henri Bergson (1889), *Essai sur les données immédiates de la conscience*, Paris, Presses Universitaires de France, 2003, Quadrige, p. 68.

[13] *Ibidem*, p. 59.

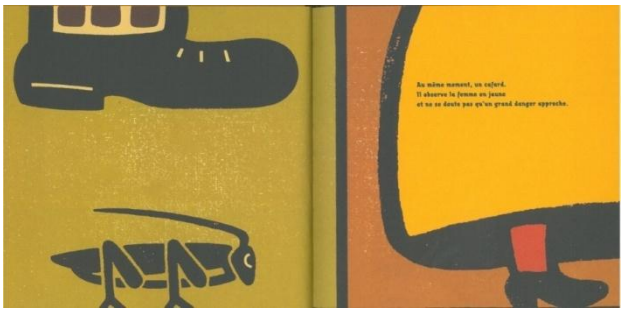
[14] *Ibidem*, p. 76, 77.

C'est à un autre aspect de la complexité du temps qu'initie l'album *En une seconde*. La présence d'une horloge, instrument de référence pour la mesure du temps, dans le livre, renvoie dans le domaine de l'édition pour la jeunesse à ces livres d'activité où l'enfant est invité à manipuler les aiguilles articulées d'une horloge présente sur chaque page grâce à un système de découpe, pour adapter l'heure aux activités qui se succèdent page après page. Mais dans l'album de Silvio Freytes et Flavio Morais, c'est moins aux rythmes de la journée que l'enfant est initié qu'aux relations logiques qui unissent des événements et permettent de les ordonner dans un temps donné. Ici, la durée est réduite à son maximum et les événements sont simultanés : tout se déroule en une seconde. Chaque double page se centre sur une action, grâce à un cadrage en gros, voire en très gros plan, puis elle est mise en relation avec la double page suivante, qui pointe une action située à la gauche de la précédente, le cadrage se déplaçant alors légèrement, de façon à garder toujours la trace visuelle de la double page précédente.

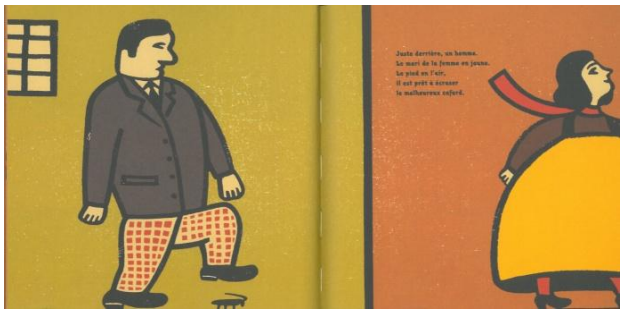
Voyons par exemple comment fonctionnent les trois premières doubles pages. Sur la première, le lecteur lit qu'« une femme vêtue de jaune remarque une petite fille à la fenêtre de l'immeuble d'en face » et aperçoit au premier plan, tronquée à la taille, la femme en jaune, le regard levé vers une fenêtre à laquelle est postée une fillette souriante. À droite des deux personnages, l'horloge indique 19h27min32s (Illustration 4).



Sur la seconde double page, si le cadrage s'est déplacé à gauche, l'image laisse toujours apercevoir un bout de la robe de la femme en jaune ; un effet de zoom vers le bas centre l'image sur un cafard qui, précise le texte, « observe la femme en jaune et ne se doute pas qu'un grand danger approche ». En effet, un pied est suspendu au-dessus de lui (Illustration 5).



Il faut attendre la page suivante et un nouveau déplacement du cadrage à gauche, avec cette fois un effet de zoom arrière, pour découvrir que le pied appartient au « mari de la femme en jaune » qui, « le pied en l'air, [...] est prêt à écraser le malheureux cafard. » (Illustration 6)



La succession des doubles pages s'organise donc selon un mouvement qui ressemble à celui d'un *travelling* arrière, et c'est cette inversion entre, d'une part, le sens de lecture, lié à la direction des regards et des mouvements de la plupart des personnages (de la gauche vers la droite), et, d'autre part, le sens du regard du lecteur au fil des pages (de droite à gauche), qui provoque cet effet de freinage, et cette suspension du temps jusqu'à la dernière double page. La fragmentation de la scène en micro-événements, à l'inverse d'une vue synthétique telle qu'on peut l'apercevoir sur l'avant-dernière double page, guide le regard du lecteur vers les relations de cause à effet qui permettent de comprendre comment s'articulent ces micro-événements (Illustration 7).

Comprendre la notion de temps, c'est aussi savoir évaluer une durée, et savoir distinguer des instants significatifs dans un *continuum* temporel. De ce point de vue, les trois albums ont choisi des durées très différentes : la seconde, l'heure, le temps du voyage comme métaphore

de la durée d'une existence ou de l'évolution de l'humanité. Ce qui permet à l'être humain de circonscrire un moment, c'est souvent l'action qui s'y déroule et dont la relative homogénéité donne lieu à un découpage du temps. On parle ainsi du moment du déjeuner, du temps de travail, du temps libre, du temps de sommeil, etc. Or, les trois albums qui nous occupent entretiennent un rapport à l'action assez original ; tandis que *L'Heure vide* exploite la durée d'un « temps mort », d'un temps de l'inaction, *En une seconde* condense en une seule seconde une multitude de micro-actions, à la fois simultanées dans le temps et successives dans l'espace puisque c'est la tourne de page qui les enchaîne. Quant à l'album *Ligne 135*, il continue de jouer sur les oppositions : l'inaction de la fillette, immobile dans son wagon, contraste avec l'extrême vitesse de déplacement du train, et avec elle celle du défilement des paysages traversés, et des pensées de la fillette, révélées par le texte.

Il est possible de mettre en relation cette caractéristique avec le fait que pour l'enfant, l'action parasite la notion de temps. Si l'on demande en effet à un enfant de réaliser une même action lentement puis rapidement pendant une durée égale, il a l'impression que lorsqu'il l'a effectuée plus rapidement, la durée a été plus longue. Ainsi, la fragmentation des actions dans *En une seconde* réintroduit du diachronique là où il n'aurait pu y avoir que de la simultanéité (*Cf.* Illustration 7), accentuant pour le jeune lecteur la sensation d'une durée longue afin de mettre en relief les relations logiques entre les événements. Dans *L'Heure vide*, le temps inactif, de l'attente, est propice à la prise de conscience de la notion de durée. Dans *Ligne 135*, enfin, la superposition entre l'immobilité du corps et le défilement rapide des pensées de la fillette illustre la coexistence dans le récit de durées différentes : la durée objective du voyage et sa durée subjective, pour la fillette dont les pensées ont vagabondé, la durée symbolique de l'existence, celle de l'humanité, et celle, pour finir, de la lecture, propre à chaque lecteur - là encore, objective et subjective.

Les trois albums, en « donnant à voir » le temps, mais également en ancrant son expérience dans l'ici et maintenant, permettent à l'enfant de se familiariser peu à peu avec cette notion complexe. Les albums prennent pour point de départ le « temps vécu », le présent de l'expérience, cadre à partir duquel l'enfant évolue, ressent et appréhende ce qui l'entoure. Dans *Ligne 135*, par exemple, c'est à partir de l'expérience dans le présent du voyage en train que s'envisage la projection dans le futur et les allers-retours avec le passé (ce qu'ont vécu la mère et la grand-mère). Mais saisir la complexité du temps, c'est aussi, on a commencé à le voir avec l'album de Germano Zullo et Albertine, parvenir à distinguer la mesure objective du

temps de son expérience subjective, et c'est sans doute dans la friction entre ces deux temporalités que l'on voit se déployer toute l'ingéniosité des dispositifs temporels imaginés par les créateurs des trois albums.

Trois albums qui détournent le temps objectif pour valoriser l'expérience subjective du temps à travers la lecture

Si l'expérience de la lecture permet au jeune lecteur d'expérimenter dans l'ordre de la fiction certains aspects du réel, cette expérience se déroule, c'est une des conditions de son efficacité, hors du cadre spatio-temporel réel, dans une sorte d'arrachement au temps du réel. Le temps de la fiction s'impose comme premier, et il peut être en contradiction avec le temps objectif, mesurable, qui s'est déroulé pendant l'expérience de lecture. C'est ce qu'explique très bien Jean-Michel Caralp lorsqu'il écrit que...

> ... l'expérience du temps représenté par le récepteur (qu'il soit spectateur ou lecteur) est une mise entre parenthèses du temps de son devenir, qui est absenté, tout en impliquant son esprit, qui fait l'expérience d'une durée représentée qui n'est plus celle de son temps propre de sujet - lequel s'est tout de même écoulé entre le moment où il ouvre et ferme son livre[15] -.

Ainsi, le temps de lecture de l'album *En une seconde* déborde-t-il la seconde durant laquelle se déploient les actions simultanées des pages de l'album. L'exploration détaillée du réel par un regard attentif illustre cet arrachement au temps du réel car il conduit ici à un étirement du temps, et donc à une perception de la durée très éloignée de la durée objectivement mesurable. Dans *Ligne 135*, le dispositif est plus complexe car il n'y a pas une, mais plusieurs durées représentées simultanément, mais c'est précisément cette complexité qui invite à questionner le rapport entre le temps de la lecture et le temps de la fiction. Ce dernier correspond dans l'album au temps du voyage en train. Mais quelle est la durée objective de ce trajet ? La modernité du train laisse penser qu'il se déplace à une grande vitesse, mais le lecteur ignore la distance qui sépare la maison de la fillette de celle de sa grand-mère. Par ailleurs, le voyage revêtant dans cet album un évident aspect symbolique - voyage dans le passé, métaphore de l'existence, voyage intérieur dans les pensées intimes - il propose déjà en lui-même un arrachement au temps objectivement mesurable du voyage en train. Le voyage imaginaire -

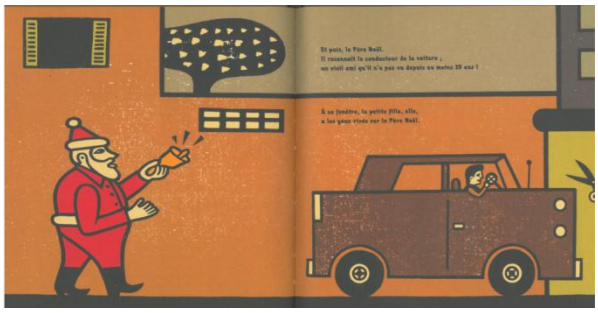
---

[15] Jean-Michel Caralp, *Vertiges de la prémonition : effractions de l'avenir dans les dispositifs de temporalité de Maeterlinck au surréalisme*, Thèse de doctorat sous la direction d'Arnaud Rykner, Université Toulouse le Mirail - Toulouse II, 2012, <NNT : 2012TOU20122>. <tel-00824244>, p. 89.

mental et fictif - dans le temps renvoie le lecteur à sa propre expérience de lecture, qui est elle aussi d'une certaine façon un voyage imaginaire, mental et fictif. L'album invite donc le lecteur à prêter attention à sa propre activité mentale et à la valeur de cette activité mentale dans la maîtrise du temps et la construction du moi.

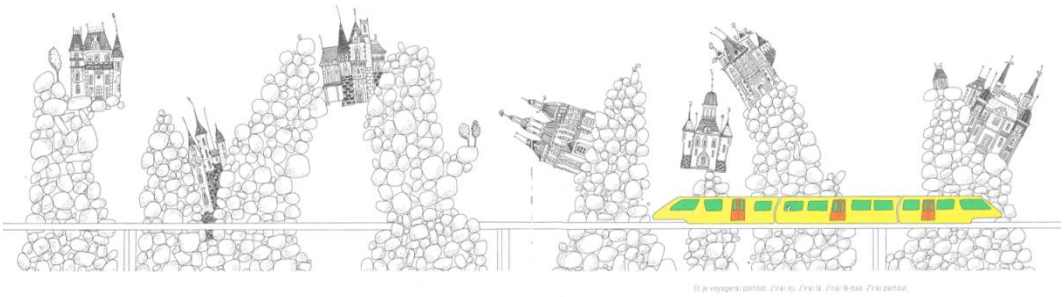
Au-delà des disjonctions entre le temps de la lecture et le temps de la fiction, les trois albums semblent même s'amuser à détourner le temps objectivement mesurable en le mettant en scène dans l'album, comme pour attirer l'attention du lecteur sur le décalage entre le temps vécu et le temps mesuré. Ainsi, malgré la multiplication des références à la mesure du temps, dans l'album *En une seconde*, le lecteur fait l'expérience d'une seconde étirée à l'extrême, comme vécue au ralenti, dans une succession d'arrêts sur image. Grâce à ce procédé, l'album parvient à capturer le temps dans l'image en montrant, et c'est là toute son audace, qu'il n'a rien à envier à l'image animée ; de fait, à travers ses jeux de cadrage et de séquençage empruntés au cinéma, il réintroduit la longue durée là où il n'y avait en réalité qu'un instant fugitif.

On évoquait plus haut ces livres d'activités mettant en scène le quotidien de l'enfant rythmé par les repas, la sieste, l'heure du coucher, les horaires de travail des parents, le temps de l'école, etc. Ce découpage du temps, on l'a dit, est justifié par l'unité de l'action qui le prend pour cadre mais il répond également à un besoin social, il s'agit d'une approche pragmatique, du temps, à laquelle sont associées d'autres notions connexes, celles de retard, d'avance, d'attente, par exemple. Or, dans les trois albums, la sélection des instants semble répondre à des critères bien éloignés de ce temps fonctionnel. Qu'est-ce qui justifie le choix de ce « soir d'automne », et pas un autre, « à 19 heures passées de 27 minutes et 32 secondes », ni avant, ni après, dans *En une seconde* ? Sans doute le spectacle que contemple la petite fille accoudée à la fenêtre d'un immeuble apporte-t-il la réponse, un spectacle que l'on découvre seulement au bout de treize doubles pages et qui semble passer totalement inaperçu pour les autres personnages : le Père Noël a traversé la rue (Illustration 8).



La scène quotidienne prend alors une tournure exceptionnelle, mais seulement du point de vue de la fillette.

Dans *L'Heure vide* et *Ligne 135*, ce sont même des « contre-temps », ou des « non-temps » qui sont développés par le récit. Anne Herbauts insiste, au début de l'album, sur la spécificité de l'heure vide, « l'heure où il fait encore trop clair pour allumer la lampe. L'heure où il fait déjà trop sombre pour poursuivre la lecture, la couture. » Que fait-on pendant cette heure grise ? L'esprit s'échappe, « on pense, on rêve », c'est « l'espace des souvenirs ». Finalement, c'est un temps qui échappe à l'ici et maintenant et s'ouvre vers l'imaginaire. *Ligne 135* donne à vivre une temporalité assez semblable. Le voyage, parce qu'il est un moment de transition entre un lieu et un autre, ne permet de s'ancrer dans aucun « ici » et invite l'esprit à vagabonder à son tour. De cette échappée vers l'imaginaire, les paysages de l'album témoignent, réalistes au début, urbains, aux traits bien droits puis de plus en plus fantaisistes à mesure que l'on s'éloigne de la ville, se peuplant de créatures et d'architectures oniriques (Illustration 9).



Nous pouvons poursuivre le rapprochement que nous avons proposé ailleurs[16] entre certains lieux de l'album et les hétérotopies décrites par Michel Foucault dans sa conférence « Des espaces autres[17] ». Pour Michel Foucault, il existe...

> ...probablement dans toute culture, dans toute civilisation, des lieux réels, des lieux effectifs, des lieux qui sont dessinés dans l'institution même de la société, et qui sont des sortes de contre-emplacements, sortes d'utopies effectivement réalisées dans lesquelles tous les autres emplacements réels que l'on peut trouver à l'intérieur de la culture sont à la fois représentés, contestés et inversés, des sortes de lieux qui sont hors de tous les lieux, bien que pourtant ils soient effectivement localisables. Ces lieux, parce qu'ils sont absolument autres que tous les emplacements qu'ils reflètent et dont ils parlent, je les appellerai par opposition aux utopies, les hétérotopies.

---

16 Euriell Gobbé-Mévellec, « Paysages et pays sages dans l'album jeunesse espagnol contemporain », dans Marie-Linda Ortega (dir.), *La création artistique hispanique à l'épreuve de l'utopie*, Carnières-Morlanwelz, Lansman, 2009, Hispania, p. 214-215.

17 Michel Foucault, « Des espaces autres », *Dits et écrits*, vol. 4 (1980-1988), Paris, Gallimard, 1994, Bibliothèque des Sciences Humaines, p. 752-762.

Les albums imaginent fréquemment pour le lecteur des univers où les lois sont différentes, où le monde s'organise selon les désirs de l'enfant, mais la particularité de ces univers, et ce qui les différencie des utopies, c'est qu'ils s'inscrivent dans l'espace réel, ils existent en lisière du monde. Les albums ménagent dans leurs pages des portes d'entrée et de sortie de ces univers. L'« île des maximonstres » en serait sans doute l'exemple le plus éloquent, qui naît dans l'album de Sendak de la métamorphose de la chambre à coucher, mais si l'on y regarde bien, les albums regorgent de refuges, de coquilles, de cabanes, de cachettes, à la mesure de l'enfant, mais s'agrandissant aux proportions d'un monde lorsque celui-ci les investit : cela peut être l'espace entre la couette et le drap, un grand coffre dans le grenier, un coin dissimulé aux regards au fond du jardin, le dessous d'une table, etc[18].

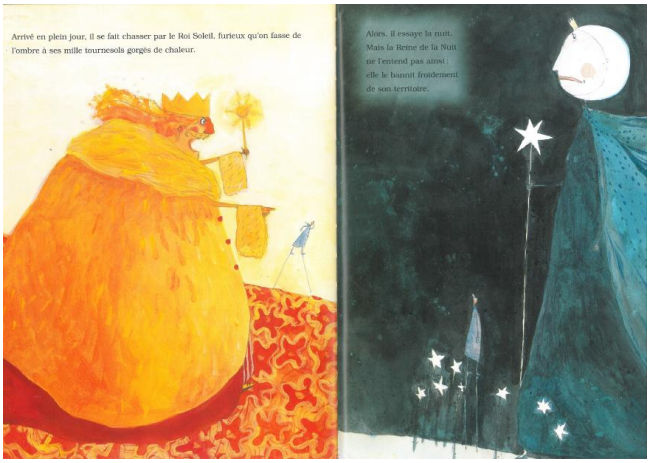
Or, Foucault ajoute plus loin, et c'est là que sa réflexion rejoint notre propos, que les hétérotopies sont liées à un découpage particulier du temps qu'il propose de nommer, par symétrie, « hétérochronie ». Il précise en effet que « l'hétérotopie se met à fonctionner à plein lorsque les hommes se trouvent dans une sorte de rupture absolue avec leur temps traditionnel ». De la même façon que l'on parle d'hétérotopies dans l'album, on pourrait donc parler d'hétérochronies lorsque que le cadre temporel met à profit certaines brèches dans le *continuum* temporel du réel pour proposer le renversement, le détournement du temps objectivement mesurable et s'ajuster tantôt aux désirs et à la subjectivité d'un personnage, tantôt aux exigences de la fiction elle-même.

Dans *L'Heure vide*, une rupture de ton a lieu entre le texte introductif, qui décrit le moment de l'heure vide, et le début du récit à la double page suivante. Avec le passage à la fable, le narrateur abandonne les adresses au lecteur et le texte se construit dans un premier temps au passé : « Il y eut un temps où l'on passait brutalement du jour à la nuit ». Tout se passe comme si l'heure vide constituait le seuil vers la fiction, comme si la fable se nourrissait de la rêverie au crépuscule. L'inaction, l'impossibilité de lire et de coudre se métamorphosent en activité mentale libre, façonnent un personnage coiffé d'un dé à coudre et à la veste fermée par une grande aiguille, un personnage qui vient incarner cette heure vide, ce temps de l'entre deux, sans identité propre, fait d'oxymores - l'ombre y est « lumineuse » - et lui donnent forme et

---

[18] Nous renvoyons le lecteur aux pages 270-271 et 351-360 de notre ouvrage *L'album contemporain et le théâtre de l'image* (Paris, Classiques Garnier, 2014) où nous proposons d'ouvrir la réflexion de Foucault sur les « emplacements de repos, fermés ou à demi-fermés » (Michel Foucault, *ibidem*) aux « cabanes, coquilles, boîtes à musique et nids d'oiseaux » qui déclinent dans la littérature de jeunesse le motif de la maison pour l'enfant, seuil et localisation dans le réel de l'hétérotopie.

récit. On a dit plus haut que l'évocation du temps dans l'album s'ancrait souvent dans le temps vécu, dans l'expérience du présent. Dans *L'Heure vide*, « l'ici et maintenant » constitue bien une matière narrative, peut-être donnée à voir au lecteur à travers les éléments juxtaposés, encore sans lien, des pages de garde de l'album, et elle informe le récit qui surgit : L'Heure Vide en effet est comme une couture entre le jour et la nuit, et son rôle dans le récit, tout comme sa forme allongée, font écho à la reliure des pages, autre forme de couture verticale qui permet de les faire tenir entre elles, et dont on aperçoit parfois la trace à travers les points et les fils dans la pliure des doubles pages (Illustration 10).



Le blanc dans l'album, tout comme le carnet vide que porte le personnage, soulignent ce processus imaginatif intime : l'heure vide est un moment ouvert et magique pour l'enfant, où la page devenue illisible ne lui rappelle pas qu'il ne sait pas encore lire mais s'offre au contraire à son imagination. Les cachettes de L'Heure Vide, ses réverbères, ses vieux troncs d'arbre, son déguisement de héron, son carnet vide, la pliure de la double page, sont bien les seuils de son hétérotopie, les portes du monde où il peut exister entre le jour et la nuit et aimer librement la Princesse de l'Aube. Et si l'album d'Anne Herbauts donne effectivement vie, voix, espace et temps à ce personnage timide et silencieux, il invite en miroir le lecteur à s'approprier à son tour le réel, à le transformer en matière de récit afin de construire peu à peu son identité. Le carnet vide où L'Heure Vide consigne ses secrets est aussi le livre blanc qui s'ouvre sous les yeux du lecteur, Anne Herbauts ayant choisi de reléguer le texte, sur la plupart des pages, sur quelques lignes discrètes en bas à gauche, laissant le blanc se déployer sur la page (Illustration 11).

Cette réversibilité du temps objectivement mesurable n'entre pas en contradiction avec la valeur initiatique que nous évoquions en première partie. Il y a au contraire une complémentarité dans ces deux approches pour l'appropriation de la notion de temps par l'enfant. C'est en effet par le biais du récit, ainsi que le souligne Jean-Michel Caralp, à la suite de Françoise Pouëch, que l'enfant accède « à la fois à un mode de représentation de l'irreprésentable dans lequel il peut se penser lui-même, et bénéficie de "la continuité symbolique de la narration dans le temps [qui] autorise la discontinuité dans le temps et dans l'espace[19]" ». Dit d'une autre façon, le récit « humaniserait le temps ».

Dans *Ligne 135*, c'est particulièrement notable, dans la mesure où les différentes temporalités symboliques suggérées - l'histoire de l'humanité, la métaphore de l'existence - coexistent et interagissent avec la temporalité singulière des pensées de la fillette. Celle-ci en effet se nourrit de l'une et de l'autre pour se projeter à son tour dans le temps et se représenter elle-même maîtrisant le temps, l'adaptant à son moi : « Quand je serai grande, je ferai en sorte que la vie défile au même rythme que lorsque j'étais petite. »

Il faudrait nuancer cependant les propos de Françoise Pouëch sur l'importance du langage dans ce processus. Dans le cas de l'album, c'est essentiellement l'image qui est vectrice de ce processus d'intériorisation du temps et c'est elle en tout cas qui permet de construire le lien, chez l'enfant pour qui la conscience symbolique et en cours d'acquisition, entre l'abstraction et l'expérience vécue.

---

[19] Jean-Michel Caralp, *op. cit.*, p. 91. J.-M. Caralp cite l'ouvrage de Françoise Pouëch, *Effets des jeux langagiers de l'oral sur l'apprentissage de l'écrit*, Paris, L'Harmattan, 2001, p. 51-53.

L'importance du récit, d'images et de mots, et de l'expérience de lecture, dans la construction de la notion de temps chez l'enfant favorise dans les albums qui s'emparent de cette question le développement d'un propos méta-esthétique où ce qui est en jeu, c'est également l'initiation du jeune lecteur au livre, à la lecture. En choisissant de rendre le temps visible, les trois albums se mettent donc également en scène. La manifestation la plus évidente de ce jeu est peut-être le fameux carnet vide de L'Heure Vide (*Cf.* Illustration 11), qui met en abyme l'album en rappelant son étymologie, celle d'un espace blanc offert à l'appropriation subjective spontanée, écrite ou dessinée.

Trois albums qui chassent le temps pour mieux se raconter

L'album *Ligne 135* renoue lui aussi avec l'étymologie de l'album par son minimalisme et la grande place qu'il laisse au blanc, à moins qu'il faille y voir un clin d'œil à l'album romantique, l'*album amicorum*, ce « petit cahier blanc des voyageurs destiné à recevoir des autographes ou des sentences » qui, nous rappelle Ségolène Le Men, par sa forme particulière « non éditée, bien que publiée[20] », était un livre semi-public, une littérature à la fois « relationnelle » et « intensément personnel[le] dans sa "mise en texte" et dans sa "mise en livre[21]" ». Les voix qui se mêlent à celle de la fillette sont ici celles de sa mère et de sa grand-mère, créant une lignée de femmes dont les visions de la vie à la fois s'entremêlent et se distinguent. Et les pensées si personnelles de la petite fille, son questionnement identitaire, constituent un modèle d'identification pour le lecteur invité à réfléchir à son tour, le temps de la lecture, à ce qu'il souhaite faire de sa vie, c'est-à-dire du temps qui lui est *donné*.

Mais il est une autre définition de l'album, plus directement liée à la question du temps, et qui pourrait expliquer la fréquence et l'aisance avec laquelle il traite cette question. Il s'agit de la définition de l'album comme « recueil de souvenirs ». On trouve ainsi dans le *Trésor de la Langue Française,* entre 1797 et 1819, l'album défini comme un « ensemble de feuillets reliés, destiné à recevoir des collections de toutes sortes, où l'on consigne des souvenirs. » Dans le *Dictionnaire Bescherelle* de 1845, F. Ratier écrit à propos de l'album : « Il se dit aussi d'un portefeuille composé de feuilles détachées, relié avec élégance, sur lesquelles les

---

[20] Ségolène Le Men, « Le romantisme et l'invention de l'album pour enfants », dans Jean Glénisson et Ségolène Le Men (dir.), *Le livre d'enfance et de jeunesse*, Bordeaux, Société des bibliophiles de Guyenne, 1994, p. 157.

[21] *Ibidem*, p. 158.

personnes dont on veut conserver le souvenir écrivent leurs noms, leurs pensées, des airs notés, peignent des portraits, des fleurs ou des paysages, etc. Dans les années de la vieillesse, un coup d'œil jeté sur un album fait repasser en quelques instants les principales époques de la vie, et peut fournir matière à de douces ou tristes réflexions ».

De fait, si l'on considère les propos d'Elzbieta dans *L'Enfance de l'art*, lorsqu'elle parle de l'album comme d'un « conservatoire de l'imagerie narrative[22] » ou lorsqu'on recense les propositions contemporaines jouant à revisiter des formes, des dispositifs, des motifs anciens, la définition prend tout son sens. Nous n'en citerons que deux exemples : la transposition à l'album de la technique de l'ombro-cinéma, datant de la fin du 19ème siècle, dans la série *Pyjamarama* de Michaël Leblond et Frédérique Bertrand[23], ou bien encore le dernier album de Blexbolex[24], qui choisit d'explorer la forme de la « romance », forme hybride entre poème et chanson, héritée du 18ème siècle en France et du Siècle d'or espagnol, pour raconter « une histoire vieille comme le monde ». L'album serait-il la destination de prédilection de techniques et de formes artistiques et littéraires tombées en désuétude, un lieu de mémoire et de recyclage de ces dispositifs oubliés ?

Mais qu'en est-il de nos trois albums ? Définir l'album comme un recueil de souvenirs les éclaire d'un jour nouveau, nous semble-t-il. Le carnet vide dans lequel L'Heure Vide a glissé une rose blanche (*Cf.* Illustration 11) remplit bien cette fonction et évoquera la présence de la Princesse de l'Aube, même en son absence.

La seconde étirée sur les quatorze doubles pages de l'album de Silvio Freytes et Flavio Morais semble figer pour l'éternité une seconde banale, prélevée dans le quotidien d'un quartier anonyme. Pourtant, l'apparition du Père Noël sur l'une des dernières doubles pages (*Cf.* Illustration 8) élève l'album au rang de preuve irréfutable de l'existence du Père Noël.

Le fil des pensées d'une fillette dans *Ligne 135*, enfin, garde la trace d'un état provisoire de l'être humain, d'un point sur la ligne, celui de l'enfance sûre de ses rêves - « un jour je voyagerai partout. J'irai ici. J'irai là. J'irai là-bas. J'irai partout » -, impatiente de grandir, encore face à une palette infinie de possibles. L'album témoigne alors d'un temps enfui, celui

---

22 Elzbieta, *L'Enfance de l'art*, Rodez, Le Rouergue, 1997, p. 70.

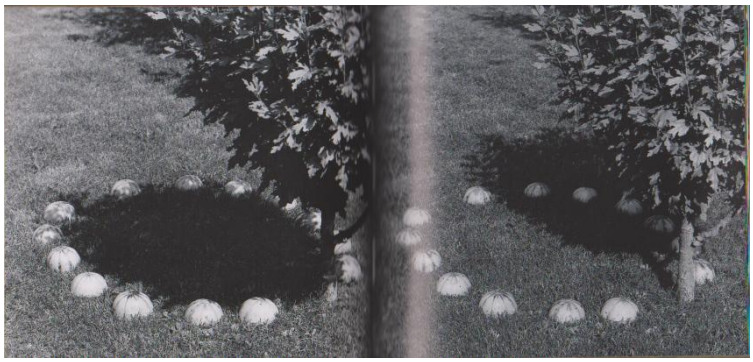
23 Michaël Leblond et Frédérique Bertrand, *New-York en pyjamarama / Lunaparc en pyjamarama, Moi en pyjamarama, Paris en pyjamarama*, Rodez, Le Rouergue, 2011-2014.

24 Blexbolex, *Romance*, Paris, Albin Michel Jeunesse, 2013.

de l'enfance, dont les adultes ont parfois perdu le souvenir : « c'est sûr, ma mère et ma grand-mère ont dû oublier que c'était possible ».

Une telle définition rejoindrait d'une certaine façon les propos d'Anne Moeglin-Delcroix qui, interrogée à propos de l'existence ou non de livres d'artistes pour enfants[25], répondait qu'il n'existait selon elle que des livres « sur l'enfance », des livres « d'enfance » ou des livres dans lesquels régnait « un certain esprit d'enfance », le jeune destinataire de l'œuvre n'étant pour l'artiste qu'un prétexte ou un alibi. Considérer l'album comme un recueil de souvenirs, réels ou fantasmés, sur l'enfance, expliquerait pourquoi il s'adresse avec tout autant d'acuité au lecteur adulte qu'au lecteur enfant.

Faudrait-il voir alors l'album comme une fabrique de dispositifs visant à capturer le temps, à le piéger ? De fait, il est intéressant de voir combien l'album contemporain joue sur l'écriture indicielle, préfère montrer la trace d'une chose plutôt que de la représenter. L'album *Devine qui fait quoi* de Gerda Müller[26] en est un bon exemple, puisqu'on n'y voit jamais les personnages mais seulement les empreintes de leurs pas dans la neige. On pense aussi à ces deux photographies de Katie Couprie et Antonin Louchard, dans l'imagier *Tout un monde*[27], où les deux artistes ont improvisé un cadran solaire à l'aide de demi-melons disposés sur le contour de l'ombre portée d'un arbre. Sur la photo suivante, l'ombre de l'arbre s'est décalée, et les melons en cercle, en témoignant d'un état qui n'est plus, deviennent à la fois un instrument de mesure du temps - une horloge végétale - et de mémoire, un dispositif pour laisser la trace durable de ce qui n'est plus (Illustration 12).



---

25 Anne Moeglin-Delcroix, « De l'alibi à l'utopie, Enfance et esprit d'enfance dans le livre d'artiste », *Sur le livre d'artiste, Articles et écrits de circonstance (1981-2005)*, Marseille, Le Mot et le Reste, 2006, Formes, p. 223-242.

26 Gerda Müller, *Devine qui fait quoi*, Paris, L'Ecole des Loisirs, 1999.

27 Katie Couprie et Antonin Louchard, *Tout un monde*, Paris, Thierry Magnier, 1999.

L'album est à l'image de ce dispositif, en ce qu'il permet au lecteur de saisir l'essence du temps humain : effleurer l'absence, la disparition et, en même temps, le travail de la conscience créative qui fait vivre et perdurer ce qui n'est plus par son évocation.

Bibliographie des trois albums :

Anne Herbauts, *L'Heure vide*, Bruxelles, Casterman, 2000.

Silvio Freytes et Flavio Morais, *En une seconde [Solo un segundo]*, Rodez, Le Rouergue, 2009.

Germano Zullo et Albertine, *Ligne 135*, Genève, La Joie de lire, 2012.

Bibliographie critique:

Henri Bergson (1889), *Essai sur les donnée immédiates de la conscience*, Paris, Presses Universitaires de France, 2003, Quadrige.

Jean-Michel Caralp, *Vertiges de la prémonition : effractions de l'avenir dans les dispositifs de temporalité de Maeterlinck au surréalisme*, Thèse de doctorat sous la direction d'Arnaud Rykner, Université Toulouse le Mirail - Toulouse II, 2012, <NNT : 2012TOU20122>. <tel-00824244>

Michel Foucault, « Des espaces autres », *Dits et écrits*, vol. 4 (1980-1988), Paris, Gallimard, 1994, Bibliothèque des Sciences Humaines, p. 752-762.

Euriell Gobbé-Mévellec, *L'album contemporain et le théâtre de l'image(Espagne, France)*, Paris, Classiques Garnier, 2014.

Euriell Gobbé-Mévellec, « Paysages et pays sages dans l'album jeunesse espagnol contemporain », dans Marie-Linda Ortega (dir.), *La création artistique hispanique à l'épreuve de l'utopie*, Carnières-Morlanwelz, Lansman, 2009, Hispania, p. 209-223.

Ségolène Le Men, « Le romantisme et l'invention de l'album pour enfants », dans Jean Glénisson et Ségolène Le Men (dir.), *Le livre d'enfance et de jeunesse*, Bordeaux, Société des bibliophiles de Guyenne, 1994, p. 145-175.

Lessing, *Laocoon* [trad. Courtin], Paris, Hermann, éditeurs des sciences et des arts, 1990, Savoir : sur l'art.

Anne Moeglin-Delcroix, « De l'alibi à l'utopie, Enfance et esprit d'enfance dans le livre d'artiste », *Sur le livre d'artiste, Articles et écrits de circonstance (1981-2005)*, Marseille, Le Mot et le Reste, 2006, Formes, p. 223-242.

Sophie Van der Linden, *Lire l'album*, Le Puy-en-Velay, L'Atelier du Poisson Soluble, 2006.

Références des illustrations

Illustration 1 : Silvio Freytes et Flavio Morais, *Solo un segundo*, © Kalandraka, 2007.

Illustration 2 : Anne Herbauts, *L'Heure vide*, © Casterman, 2000.

Illustration 3 : Germano Zullo et Albertine, *Ligne 135*, © La Joie de lire, 2012.

Illustration 4 : Silvio Freytes et Flavio Morais, *Solo un segundo*, © Kalandraka, 2007.

Illustration 5 : Silvio Freytes et Flavio Morais, *Solo un segundo*, © Kalandraka, 2007.

Illustration 6 : Silvio Freytes et Flavio Morais, *Solo un segundo*, © Kalandraka, 2007.

Illustration 7 : Silvio Freytes et Flavio Morais, *Solo un segundo*, © Kalandraka, 2007.

Illustration 8 : Silvio Freytes et Flavio Morais, *Solo un segundo*, © Kalandraka, 2007.

Illustration 9 : Germano Zullo et Albertine, *Ligne 135*, © La Joie de lire, 2012.

Illustration 10 : Anne Herbauts, *L'Heure vide*, © Casterman, 2000.

Illustration 11 : Anne Herbauts, *L'Heure vide*, © Casterman, 2000.

Illustration 12 : Katie Couprie et Antonin Louchard, *Tout un monde*, © Thierry Magnier, 1999.