



HAL
open science

Quand l'album de jeunesse innove pour mettre en scène la guerre

Nelly Chabrol Gagne

► **To cite this version:**

Nelly Chabrol Gagne. Quand l'album de jeunesse innove pour mettre en scène la guerre. *Amnis - Revue de civilisation contemporaine, Europe/Amériques*, 2017, 16, 10.4000/amnis.2995 . hal-01634931

HAL Id: hal-01634931

<https://hal.science/hal-01634931>

Submitted on 14 Nov 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.



Amnis

Revue de civilisation contemporaine Europes/
Amériques

16 | 2017

Écrire l'histoire pour la jeunesse

Quand l'album de jeunesse innove pour mettre en scène la guerre

Nelly Chabrol Gagne



Éditeur

TELEMME - UMR 6570

Édition électronique

URL : <http://amnis.revues.org/2995>

DOI : 10.4000/amnis.2995

ISSN : 1764-7193

Référence électronique

Nelly Chabrol Gagne, « Quand l'album de jeunesse innove pour mettre en scène la guerre », *Amnis* [En ligne], 16 | 2017, mis en ligne le 10 juillet 2017, consulté le 19 juillet 2017. URL : <http://amnis.revues.org/2995> ; DOI : 10.4000/amnis.2995

Ce document a été généré automatiquement le 19 juillet 2017.



Amnis est mis à disposition selon les termes de la licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International.

Quand l'album de jeunesse innove pour mettre en scène la guerre

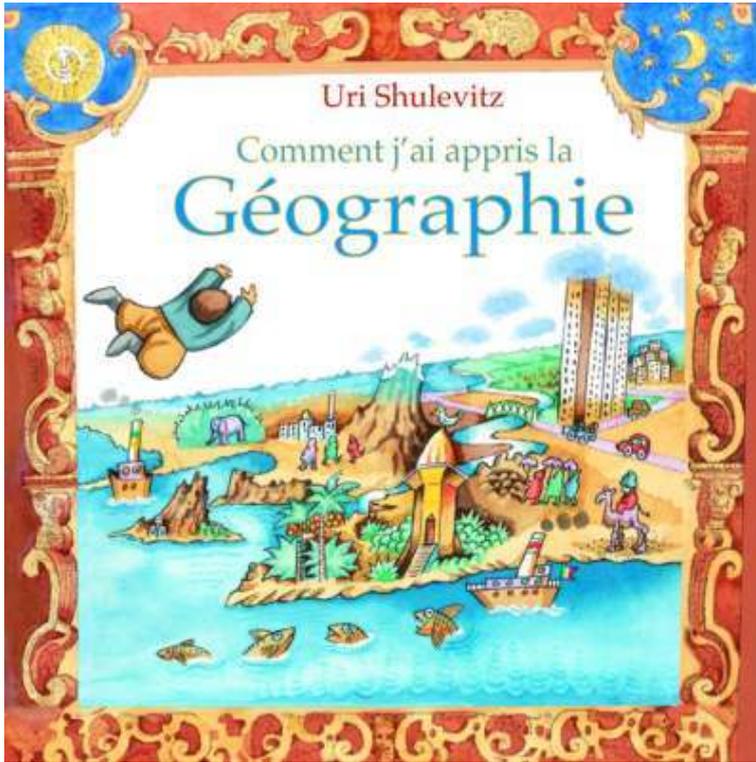
Nelly Chabrol Gagne

- 1 Toutes les thématiques semblent possibles dès le premier livre de l'enfance qu'est l'album. Les guerres en font partie, forçant les artistes à proposer des iconotextes répondant à un cahier des charges dans lequel leurs histoires s'inscriront dans un contexte historique précis ou fortement suggéré. Si l'aspect pédagogique (observer l'humain jusque dans sa barbarie, transmettre des messages de paix et de tolérance) est l'un des enjeux, il s'agit aussi pour eux et elles d'inventer une « écriture » de l'histoire, au sens littéraire du terme, tout en respectant la véracité des faits. Ce va-et-vient entre imagination et réalité, entre création esthétique et valeurs humanistes les obligent à renouveler textes et images, à ne pas cesser de produire du « vrai » tout en utilisant la fiction. Dans le cadre de cette étude, forcément réduite, j'étudierai trois dispositifs narratifs à l'œuvre dans la représentation de guerres des XX^e et XXI^e siècles : l'un, l'autobiographie, labellisé par la littérature ; les deux autres que je nomme : la limite et le contrepoint. J'entrerais alors dans la fabrique de six albums.

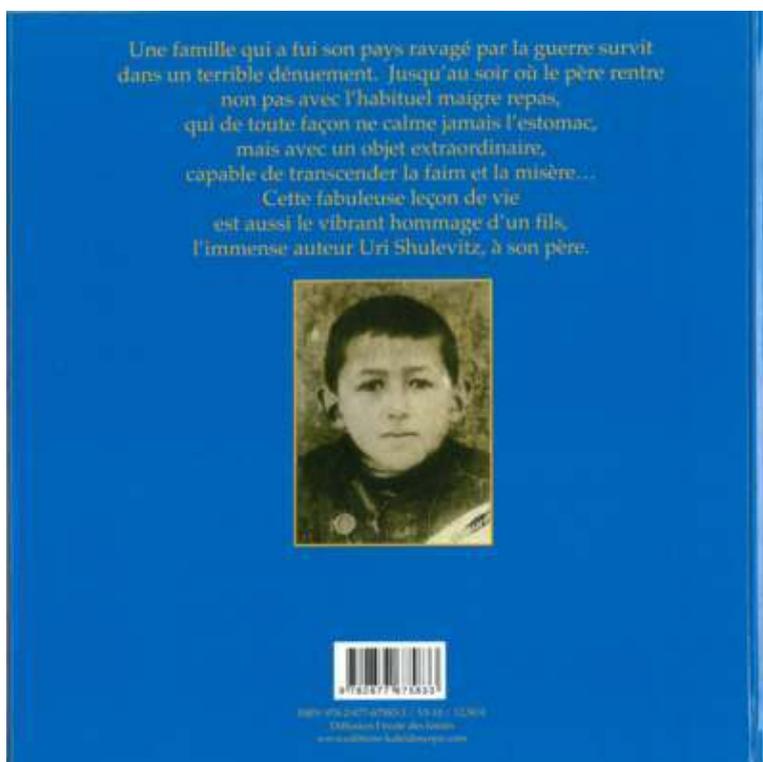
Des écritures autobiographiques pour dessiner le souvenir

- 2 Le genre autobiographique est rare dans l'album, sans doute pour plusieurs raisons (pratique plutôt textuelle, longue et codifiée) ; si la bande dessinée a proposé plusieurs récits autobiographique¹, c'est parce que son dispositif séquentiel, son nombre de pages et son public l'autorisent à développer de tels scénarios. Rien de tel dans l'album de jeunesse, qui s'adresse le plus souvent à de jeunes enfants, comporte peu de pages et ne mobilise pas le régime narratif des cases. Par ailleurs, comment intéresser des jeunes à des parcours de vie, inspirés de la réalité des temps de guerre ? C'est pourtant l'option retenue par deux artistes étrangers, dont les albums sont traduits en France. Ils trouvent des entrées astucieuses pour retenir l'attention de leurs lecteurs et lectrices.

- 3 Si la première de couverture, colorée et merveilleuse de *Comment j'ai appris la géographie*² ne laisse rien filtrer de terrible, la quatrième présente un résumé parlant de guerre, de fuite, de souffrances physiques ainsi qu'une photographie sépia de Uri Shulevitz, à l'âge de sept ou huit ans.



SHULEVITZ, URI, COMMENT J'AI APPRIS LA GÉOGRAPHIE, PARIS, © KALÉIDOSCOPE 2008. VERSION ORIGINALE : HOW I LEARNED GEOGRAPHY. NEW YORK, FARRAR, STRAUS & GIROUX, 2008. ILLUSTRATEUR URI SHULEVITZ ET TRADUCTRICE DE L'ANGLAIS ELISABETH DUVAL.

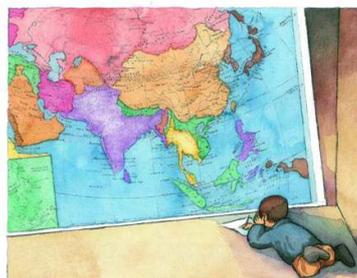


SHULEVITZ, URI, COMMENT J'AI APPRIS LA GÉOGRAPHIE, PARIS, © KALÉIDOSCOPE 2008. VERSION ORIGINALE : HOW I LEARNED GEOGRAPHY. NEW YORK, FARRAR, STRAUS & GIROUX, 2008. ILLUSTRATEUR URI SHULEVITZ ET TRADUCTRICE DE L'ANGLAIS ELISABETH DUVAL.

- 4 L'auteur renforce l'aspect autobiographique dans une note finale, retraçant les années d'exil de sa famille au Turkestan après le bombardement de sa ville natale, Varsovie, en 1939. L'*incipit*, dont les trois premiers mots sont inscrits en noir et rouge, dans une police de caractères plus grosse que le reste, est isolé sur la page de gauche non imagée : « Quand la guerre ravagea le pays, nos maisons furent détruites en poussière ». Le propos, sans précision spatio-temporelle, est brutal ; la première image intensifie cette impression de chaos : un ciel rougeoyant laisse imaginer Varsovie bombardée, alors que trois personnages, Uri et ses parents, s'enfuient en courant, sans aucun bagage. Suivent trois pages qui étirent le temps de l'immigration, à l'Est, et celui de l'installation misérable dans « une petite chambre », sans jouet, ni livre, et surtout sans nourriture. Rares sont les albums, par définition économes de leurs mots, insistant autant sur la sensation du manque de nourriture et montrant un père qui, au lieu d'acheter « un minuscule morceau de pain », rentre avec une immense carte de géographie. Les huit dernières doubles sur les quatorze qu'en compte l'album présenté dans un format carré de 26 cm constituent une invitation au voyage et sans doute la clé de la vocation artistique de Shulevitz. En effet, une fois la carte accrochée au mur jusqu'à le recouvrir, l'enfant dessine, s'évade, voyage mentalement. Plus rien ni personne ne semble l'atteindre ou entraver son élan vers les ailleurs. En 2008, quand l'artiste s'autoportrait, enfant, dans cet album au titre polysémique, il proclame la victoire de l'esprit nomade sur le corps sédentaire, de la paix sur la guerre.



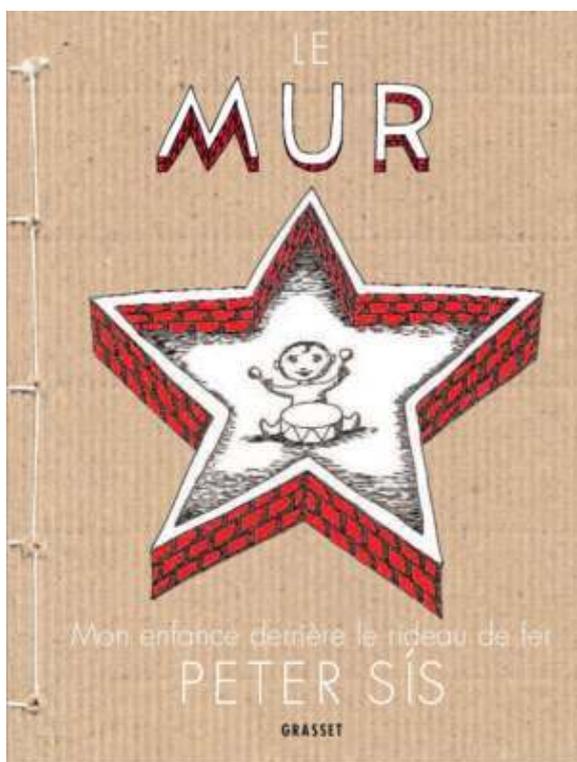
Le lendemain, mon père accrocha la carte.
Elle couvrait tout un mur.
Notre triste pièce était inondée de couleurs.



La carte se mit à me fasciner
et je passais de longues heures à la regarder,
à l'étudier dans les moindres détails,
et des journées entières à la dessiner
sur les bouts de papier qui me tombaient sous la main.

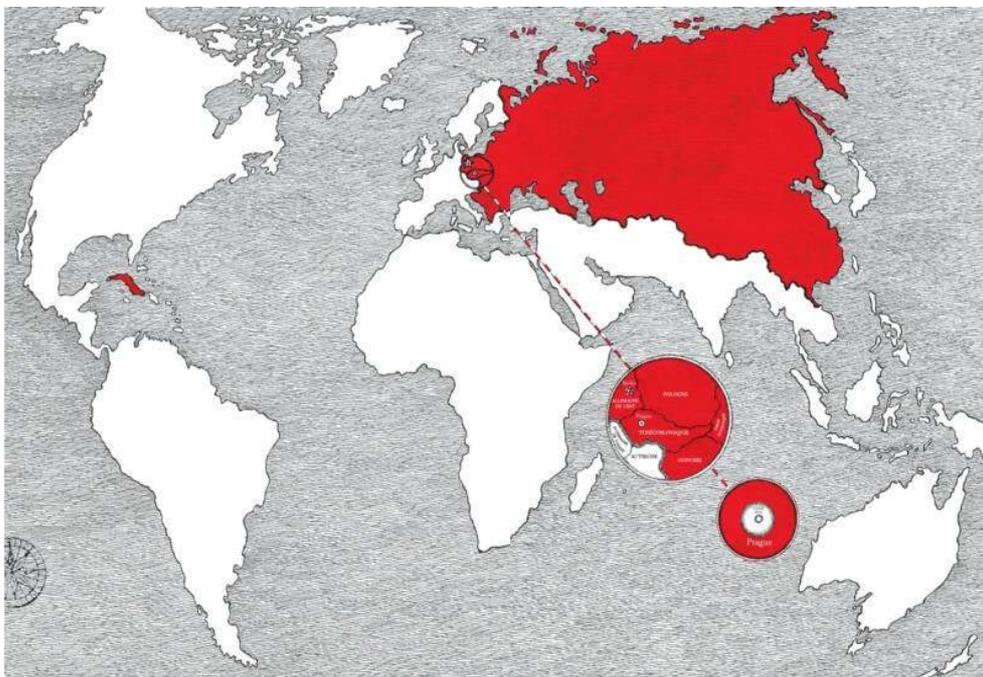
SHULEVITZ, URI, COMMENT J'AI APPRIS LA GÉOGRAPHIE, PARIS, © KALÉIDOSCOPE 2008. VERSION ORIGINALE : HOW I LEARNED GEOGRAPHY. NEW YORK, FARRAR, STRAUS & GIROUX, 2008. ILLUSTRATEUR URI SHULEVITZ ET TRADUCTRICE DE L'ANGLAIS ELISABETH DUVAL.

- 5 Shulevitz adulte veut se souvenir de Uri enfant, petit prince affamé, doué pour virevolter dans chaque contrée, née de la rencontre entre les pays reproduits sur la carte et son imagination débordante. La dernière double page, aussi lumineuse que les précédentes et présentant tous les paysages traversés par la pensée enfantine, rassemble les deux temporalités : à gauche, celle de l'enfance meurtrie physiquement, mais sauvée psychiquement ; à droite, celle du temps de l'écriture autobiographique, lapidaire : « J'ai pardonné à mon père. Finalement, il avait raison ». Au-dessus des textes et bafouant la pliure, l'image fait planer l'enfant Uri au-dessus du monde tout en inscrivant au firmament ce *superchild* déjà artiste. Même s'ils restent la cause de tous les tourments familiaux de la famille Shulevitz et de tant d'autres, le siège et les bombardements de 1939 par les Nazis s'effacent au profit des pouvoirs de l'imagination.
- 6 C'est un peu la même dynamique qu'utilise Peter Sís, né en Tchécoslovaquie en 1949, dans son album : *Le Mur. Mon enfance derrière le rideau de fer*³. J'analyserai seulement les trois seuils d'ouverture et de fermeture de cet album singulier qui interagissent en miroir pour les deux premiers et de façon inversée pour le suivant. Tout se passe d'abord comme si les couvertures marron, représentant du faux carton et dessinant une reliure en fil blanc, indiquaient la nature de l'ouvrage : il s'agirait du carnet autographe de Sís.



SÍS, PETER, LE MUR. MON ENFANCE DERRIÈRE LE RIDEAU DE FER, PARIS, GRASSET & FASQUELLE, © 2007. VERSION ORIGINALE : GROWING UP BEHIND THE IRON CURTAIN, NEW YORK, FARRAR, STRAUS & GIROUX, © 2007. TRADUIT DE L'ANGLAIS PAR ALICE MARCHAND.

- 7 Puis des changements graphiques ont lieu entre la première et la quatrième de couverture. Nous découvrons le surtitre, *Le Mur*, dont les lettres, mimant la troisième dimension, dessinent un mur. Au centre de la page, le M initial, mural et maudit⁴ se déploie trois fois en forme d'étoile. Ce pentagramme rappelle le mur de Berlin, l'étoile juive, le rouge soviétique, mais encore l'infranchissable frontière entre Est et Ouest. En son centre se tient assis l'enfant autobiographe, jouant gaîment du tambour⁵ ; lorsque nous fermons l'album, seule subsiste l'étoile rouge, entourée de blanc. Un texte engagé la remplit expliquant que le totalitarisme soviétique a échoué dans sa mise au pas de la créativité artistique. Les briques murales ont disparu au profit d'un seul symbole politique : l'étoile rouge à cinq branches, emblème de l'URSS, présente dès la deuxième double page. S'impose ensuite un système de gardes identiques, à fort capital symbolique.



SÍS, PETER, LE MUR. MON ENFANCE DERRIÈRE LE RIDEAU DE FER, PARIS, GRASSET & FASQUELLE, 2007. VERSION ORIGINALE : GROWING UP BEHIND THE IRON CURTAIN, NEW YORK, FARRAR, STRAUS & GIROUX, © 2007. TRADUIT DE L'ANGLAIS PAR ALICE MARCHAND.

- 8 En effet, un planisphère tricolore dévoile les océans désespérément gris, le bloc de l'Est et Cuba en rouge, tandis que le reste du monde, blanc, vide, semble ne pas exister. Un premier zoom permet à l'auteur de grossir la Tchécoslovaquie, Prague figurée par un rond et les pays frontaliers, dont l'Allemagne de l'Est, avec une étoile pour Berlin ; un second zoom enchâsse trois lieux : une partie de la Tchécoslovaquie en rouge, le rond blanc pragois, enfin un petit rond légendé : « chez moi ». La mise en scène de cette cartographie subjective rend visuellement sensible l'enfermement de l'auteur dans la grande Histoire meurtrière, qu'il a vécue à l'Est du rideau de fer. D'autre part, l'effet cinématique apporté par ce que le cinéma définirait comme une ouverture à l'iris dramatise la situation du narrateur à venir, dont nous apprendrons vite qu'il s'agit de l'auteur revisitant son passé.
- 9 Le dernier seuil s'effectue sur deux doubles. La page de titre, passage obligé de tout livre, est une autre occasion pour Sís d'enfermer son lecteur ou sa lectrice puisque le titre, son nom, ceux de sa traductrice et de son éditeur sont prisonniers d'un mur rectangulaire, constitué de quatre rangées de briques grises, doublées de fils barbelés. La tonalité de l'album s'installe ici dans le tragique. C'est sans doute pourquoi, à gauche, l'éditeur insère le brillant parcours bio-bibliographique de Sís, malgré une jeunesse contrainte. Puis l'auteur signe de ses initiales une « Introduction » très géopolitique et son autoportrait, sous les traits d'un bébé nu, la mèche désinvolte ponctuant le front, le regard bleu pénétrant et les mains occupées à dessiner. Le texte qui encadre l'enfant sur trois côtés définit les trois mots clés qui ont conditionné sa vie : « rideau de fer, guerre froide, communisme » ; la base du cadre inaugure la parole de l'album, qui étrangement s'effectue à la troisième personne : « Aussi loin que remontaient ses souvenirs, il avait toujours aimé dessiner ».
- 10 Sís termine son livre en inversant ce dispositif. Une double page, toujours encadrée du texte signalant désormais la fin de la guerre froide, montre le héros, libre, en train de

voler à bicyclette et survoler le mur de Berlin qui se désagrège en 1989. La carte de l'Europe bleuie a perdu ses couleurs rouges à l'Est ; quant aux étoiles de l'URSS, elles ont pâli elles aussi, tandis qu'apparaissent les frontières des nouveaux états. C'est la fin d'un monde de censures et de séparations ; c'est aussi la fin de l'album. Comme il l'avait introduit, Sís le conclut : une postface très autobiographique, dans laquelle il se confie davantage, corrige au besoin ce qu'il a fait vivre « au héros de ce livre » et satisfait la curiosité de ses enfants, nés Américains, qui lui demandaient s'il était « un colon ». En regard de cette ultime confession, le lecteur ou la lectrice retrouve le bébé du début, mais l'enfant, un peu moins nu, est vieilli (cheveux, barbe, cernes, carnation grisâtre, pied chaussé). Toutefois, il reste équipé d'une feuille et d'un crayon rouge. Son dernier dessin représente un point d'interrogation assoupli, peut-être pour inscrire le futur énigmatique. Mais une certitude demeure dans les mots de la fin : « Aussi longtemps qu'il aura des souvenirs, il continuera à dessiner ». Et une autre est sous-entendue par l'absence de cadre : rien ne risquera plus d'entraver la liberté de Peter Sís.

- 11 Ces vingt-quatre doubles pages où l'iconotexte redouble d'intelligence pour dénoncer la guerre froide et saluer la force des images créatrices montrent combien se conjuguent dans le même élan le désir de réaliser un album de jeunesse, témoin de ce qui fut, et le souci de transmettre aux enfants (les siens, les autres), sous la forme de dessins, ce que vécut Sís « du côté rouge ».

Des écritures de la limite pour dire et/ou montrer l'impensable

- 12 La première de couverture ne laisse rien paraître, à moins que le lecteur ou la lectrice avertie ne sache que les albums de Pef, né quelques mois avant le déclenchement de la Seconde Guerre mondiale, sont tour à tour drôles⁶ ou graves et toujours au service des enfants. Le titre, *Une si jolie poupée*⁷, est trompeur car nous ne voyons pas encore dans l'image la caisse en bois qui emportera la poupée pour sa sinistre destination ni le fait qu'elle est étrangement coupée en deux. Cependant, la quatrième de couverture nous inquiète en suspectant la belle apparence de cacher un secret et en inscrivant une accroche qui donne la tonalité du livre : « Un livre-choc, un cri de révolte contre la mal infligé aux enfants que la guerre prend en otage ». L'enfant n'est pas obligé-e de lire le paratexte ; il ou elle entre en général directement dans l'histoire, narrée ici à la première personne du singulier. Ce n'est pas la première fois qu'une poupée tient la vedette dans une histoire pour enfant⁸, qu'elle soit autobiographe au long cours comme dans les *Mémoires d'une poupée, contes dédiés aux petites filles*⁹ de Julie Gouraud, jouet adoré puis haï dans la scène inaugurale des *Malheurs de Sophie*¹⁰ de la Comtesse de Ségur ou encore objet devenu malfaisant dans l'album de Nadja, intitulé *Méchante*¹¹, mais c'est bien l'une des premières fois qu'un album transforme un jouet en machine de guerre. Pef ne mâche pas ses mots, qu'il signe de façon manuscrite, à la fin de l'album, alors que nous découvrons sur la page de gauche la tête seule de la poupée qui « a honte, tellement honte ». « Révolté » et frappé dans sa « conscience », il dévoile à son jeune lectorat le fonctionnement barbare de certaines guerres contemporaines, qui instrumentalisent des jouets à des fins meurtrières, visant les populations civiles.
- 13 Pour arriver à sa terrible conclusion, Pef adopte un cheminement iconotextuel en trois temps. Le premier¹² sème le trouble. La poupée commence alors par son commencement,

à savoir sa fabrication par ceux qu'elle nomme des « papas », puis par des « machines », car elle ne saisit pas qu'il s'agit d'ingénieurs et de logiciels militaires. S'instaure un double niveau de compréhension dans l'album : celui de la poupée, innocente en raison de sa jeunesse et naïve à cause de ses connaissances lacunaires ; celui du lecteur ou de la lectrice, appréhendant peu à peu une autre réalité en train de naître sous ses yeux : un étrange jouet. Lorsque la poupée constate la présence d'éléments surprenants, elle les explique logiquement, ne les met pas en cause ou les justifie : ainsi, si elle est faite de deux morceaux, c'est sans doute pour ménager des « cachettes » dans lesquelles les enfants mettront « leurs bonbons, quelques sous ou un petit secret »¹³ ; si elle et ses consœurs ont toutes « un petit trou [...] dans le dos »¹⁴, c'est un simple point de ressemblance et quand on les ouvre pour insérer dans leur « petit corps une espèce de gros cœur froid »¹⁵, elle rejette l'hypothèse de la cachette pour bonbons, sans réfléchir plus avant. Mais, le lecteur ou la lectrice n'est plus dupe : enserrée dans un carcan métallique pour éviter tout mouvement, la poupée coupée en deux accueille la grenade. En regard, l'image la montre dans sa caisse, très protégée (« mousse » et « plastique »), entourée d'un scotch aux couleurs du danger (noir et jaune). Le fait qu'elle tourne le dos l'éloigne de nous : la deuxième séquence s'ouvre.

- 14 Celle-ci est constituée de trois doubles pages qui élargissent le décor : la poupée raconte son voyage en camion, avion, hélicoptère et à pied, lorsqu'elle est transportée par d'autres « papas ». La focalisation interne entre toujours en collision avec la narration iconique : tandis que la poupée décrit naïvement son périple sans en comprendre les enjeux, la logique guerrière ne faiblit pas, à travers les images qui ne laissent aucune place au doute. En effet, les énormes véhicules gris, les hommes de l'ombre cagoulés tout comme le territoire dévasté en montrent plus que ce qu'en décrit la poupée anonyme. L'écart entre ce qui est, la guerre, et ce qu'interprète la poupée atteint son maximum lorsque celle-ci, toujours ignorante de son sort, ne comprend pas que l'homme vient de l'armer pour tuer, en installant « le petit bouton rouge »¹⁶ dans son dos. A ce dernier moment de la séquence, la narration crée un climat d'attente : du temps s'écoule – ce que nous percevons avec le lever de soleil et lisons dans les propos de la poupée : « Je ne sais plus combien de temps j'ai attendu »¹⁷ (21). Pour elle, une seule certitude : une enfant la prendra pour jouer. Le signal, juste avant la tourne de page, est donné par une « petite chanson »¹⁸.
- 15 C'est sur une fillette, dont la perception par l'enfant lecteur ou lectrice et la poupée concorderaient, que s'ouvre le dernier acte de cet album. La reconnaissance mutuelle s'effectue joyeusement entre la fillette mal en point et la poupée-jouet : « Ses yeux brillaient. J'étais très émue »¹⁹. Le texte de Pef, qu'il délègue à son personnage principal, est concis ; il étonne aussi par sa capacité à condenser les sentiments et à anticiper sur le drame à venir. Dans la même typographie, à savoir un alphabet en écriture cursive, doux et agréable à l'œil, la poupée-autographe confie : « J'ai vu sa main venir vers moi. J'ai vu ses doigts s'ouvrir pour me prendre. J'ai presque eu le temps de sentir leur douceur »²⁰. Deux phrases pour dire le bonheur mutuel, attendu de part et d'autre depuis longtemps ; une seule phrase pour annoncer sa fin, lisible dans l'adverbe « presque ». A la tourne de page a lieu l'explosion du jouet miné : la poupée commente en direct sa propre décapitation et l'affolement d'une famille emmenant « la petite fille dans leurs bras »²¹, alors que l'image montre la dislocation synchrone du jouet et de l'enfant, projetée en l'air par l'explosion. Le choix de Pef est la mutilation de la main droite et d'une partie de l'avant-bras. Nous retrouvons un autre enfant à la page suivante, les mains tendues vers

un autre jouet : un avion déposé dans un arbre, attendant sa prochaine victime. Ce ne sera pas ce garçon, mais un autre probablement. La guerre est là et la poupée comprend enfin qu'elle déclenche la mort, sous ses apparences de jouet d'enfant.

- 16 Si Pef ne fait pas mourir d'enfants dans son album, la conception secrète de jouets meurtriers mutilant et tuant des civils, que le jeune lectorat découvre page après page, suffit à dénoncer les guerres contemporaines et à en attester la barbarie. Son image finale laisse sans voix et c'est sur ce mutisme que Dedieu compose *14-18*²², grand album hommage aux soldats des troupes françaises et coloniales de la Première Guerre mondiale

- 17 L'album s'ouvre sur ces mots en lettres cursives à l'encre noire :

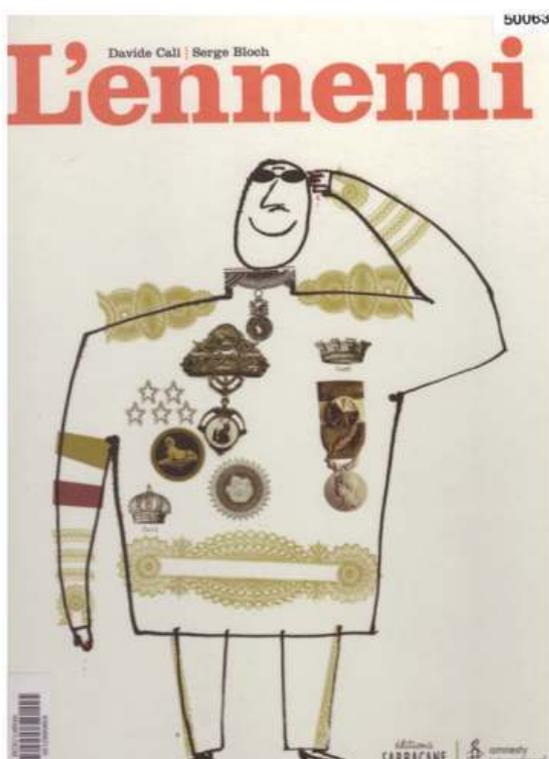
Hélas, ma chère Adèle
il n'y a plus de mots
pour décrire ce que je vis.
Gustave

- 18 Il se ferme par des gardes qui comportent à gauche trois témoignages de guerre (la photo usagée représentant un soldat, deux médailles militaires dont l'une de 1870 et sans doute un « certificat » de bonne « conduite », daté de juillet 1920) et à droite, une longue lettre d'Adèle à Gustave, que le lecteur ou la lectrice ôte de son enveloppe, déplie et lit. Le ton angoissé d'Adèle montre les tourments des familles à l'arrière. Entre ces deux seuils remarquables, l'album respecte *Une minute de silence à nos arrière-grands-parents courageux* – c'est le sous-titre – en déployant quinze doubles pages, muettes et dessinées avec des pastels aux tons sépia. Il semble alors impossible d'échapper au terrible régime de lecture mis en scène par l'artiste. S'impose un double effet, acoustique et visuel. D'abord, le silence qu'il faut respecter pour entrer dans l'album fait mieux entendre les explosions, omniprésentes sur les champs de bataille représentés. De leur côté, les dessins de Dedieu sidèrent par leur capacité à susciter des arrêts sur images, alors même que l'œil et le cerveau du lecteur ou de la lectrice imaginent déjà l'après de chaque action, saisie comme sur le vif. Ce seront l'éclat d'obus qui déchiquettera les corps, le lièvre à l'affût qui détalera lorsque surgira le char, le cheval de guerre qui sait qu'il doit attendre, y compris la mort, le pou monstrueux, grossi à l'extrême sur une double page, qui fonce sur le soldat comme sur le lecteur ou la lectrice, les regards des poilus qui nous fixent, sachant que leur défiguration, leurs mutilations, leur mort sont annoncées et effectives un peu plus loin dans leur vie et dans l'album. L'effroi s'installe en envahissant chaque page et l'on se demande ce qui est le plus horrible à regarder : ces deux gueules vraiment cassées, présentées pour la première fois dans un album, où le regard et le sourire ont été massacrés puis « arrangés » par l'acte chirurgical ? Ce soldat au visage de squelette qui court, sans savoir qu'il est déjà mort ? Ces deux visages d'hommes, graves ? Ou la dernière double, macabre, avec quatre corbeaux charognards, picorant vainement un crâne troué par une balle, à côté du casque pareillement troué, gisant sur la neige.

- 19 En tout cas, ce sera le dernier paradoxe épouvantable de cette guerre contre une partie du genre humain : nous forcer à un ultime face-à-face avec les orbites d'un crâne accusateur. Dedieu réussit une double performance dans cet album de jeunesse : témoigner et interroger d'un point de vue iconotextuel les pouvoirs et les limites des mots et des images pour exprimer l'insoutenable.

Des écritures contrapuntiques pour dessiner les pouvoirs de la pensée

- 20 Deux artistes, déjà réunis pour d'autres albums car ils aiment croiser leur discours, textuel pour Davide Cali et iconique pour Serge Bloch, ont encore choisi l'économie narrative dans une histoire longue de vingt-neuf doubles pages, au format à la française, afin de faire émerger, progressivement, le sentiment de fraternité, malgré la guerre. Pour publier *L'ennemi* en 2007, les éditions parisiennes Sarbacane ont demandé à *Amnesty international* et à l'Historial de la Grande Guerre de Péronne d'être de la partie, s'assurant ainsi de deux parrainages reconnus en matière historique ou de luttes pour les droits humains. Je souhaite montrer comment cet iconotexte, en même temps qu'il dénonce la guerre, ici de 14-18, orchestre une narration efficace et cohérente, au service de l'album de jeunesse. Dès la première de couverture, un militaire haut gradé, au buste imposant, chauve et portant des lunettes noires salue le lecteur ou la lectrice, en souriant ; ses mains rouges de sang ne semblent nullement le gêner.



DAVIDE CALI, *L'ENNEMI*, ILLUSTRÉ PAR SERGE BLOCH, PARIS, EDITIONS KALÉIDOSCOPE, © 2007.

- 21 Suivent des gardes d'ouverture reproduisant 224 fois le même petit soldat au garde-à-vous, yeux baissés en signe d'obéissance absolue. Nous retrouvons le même dispositif dans les gardes de fin, à l'exception de deux petits soldats qui manquent dans les deuxième et sixième rangées : ont-ils déserté ou ont-ils été tués ? La question, terrible, restera posée au lecteur ou à la lectrice. Autre coup de force narratif, nettement plus visible : l'entrée dans l'histoire. Celle-ci est retardée par cinq doubles pages dont le rôle est puissant puisqu'elles mettent en place trois éléments. La gamme chromatique, d'abord, très symbolique – le noir et le rouge de la guerre et de l'horreur, le kaki des tenues militaires et le blanc pour le texte ou le fond – puis le style iconotextuel avec, d'un

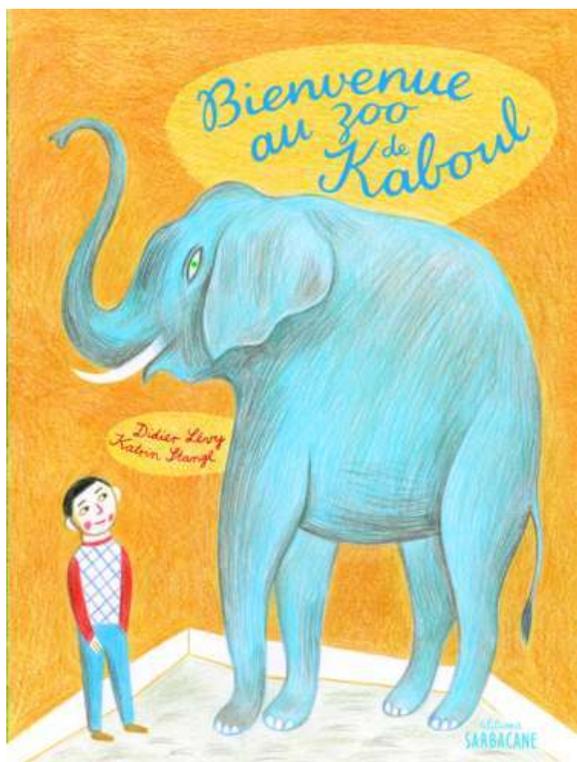
côté, des phrases courtes, voire nominales, des points de suspension et le présent de narration à haute teneur dramatique et, de l'autre, un mélange de petits détails photographiés (des brindilles qui bourgeonnent ou fleurissent) ou crayonnés (armes, barbelés) et de deux déchirures dans la page signalant les deux tranchées dans lesquelles on devine, en plongée, deux soldats. Enfin, les artistes indiquent le sens qu'ils donneront à l'utilisation de la pliure, en tant que séparation des deux armées, représentées de façon métonymique par ces deux soldats. Le décor de la guerre est planté ; la page de titre surgit : noire sur fond rouge sang ; le rideau qui se lève sur le petit soldat à la mine contrite confirme que le « théâtre » des hostilités est ouvert et que le jeu stupide de la guerre sans visage (l'album a pour *incipit* : « L'ennemi est là mais on ne le voit jamais ») commence.

- 22 La première séquence (onze doubles pages) montre le petit soldat dans sa tranchée, dessinée en coupe, ou en train de se représenter ce qu'il pense. Nous le découvrons dans son quotidien, fusillant, se protégeant, souffrant de la faim, des intempéries (chaleur et pluie) et de la solitude, « depuis la mort de Michel ». Le texte, concis, s'inscrit en haut ou en bas de la page, dont le fond blanc dominant renforce l'isolement du petit soldat. Ce dernier pense à ce qui le rapproche de l'ennemi (la faim) et l'en sépare : lui est un homme, l'autre « une bête sauvage ». Apparaît alors l'ombre de l'Etat major à travers un « ils » multiple mais anonyme, instance qui ordonne et fournit au soldat l'instrument pour tuer (« un fusil ») et « un manuel » qui « dit tout sur l'ennemi » en le diabolisant. Cet endoctrinement fonctionne, un temps, mais n'enlève pas au soldat sa capacité à imaginer la vie autrement, notamment la nuit car « Les étoiles font penser ». Les jours de pluie, donc de souffrance physique accrue, le soldat « pense qu'il faut arrêter la guerre ». En entrant en collision avec le texte, l'image frappe par sa cinglante ironie. L'état major commande-t-il ou se contenterait-il de compter ses décorations et de trinquer effrontément ?



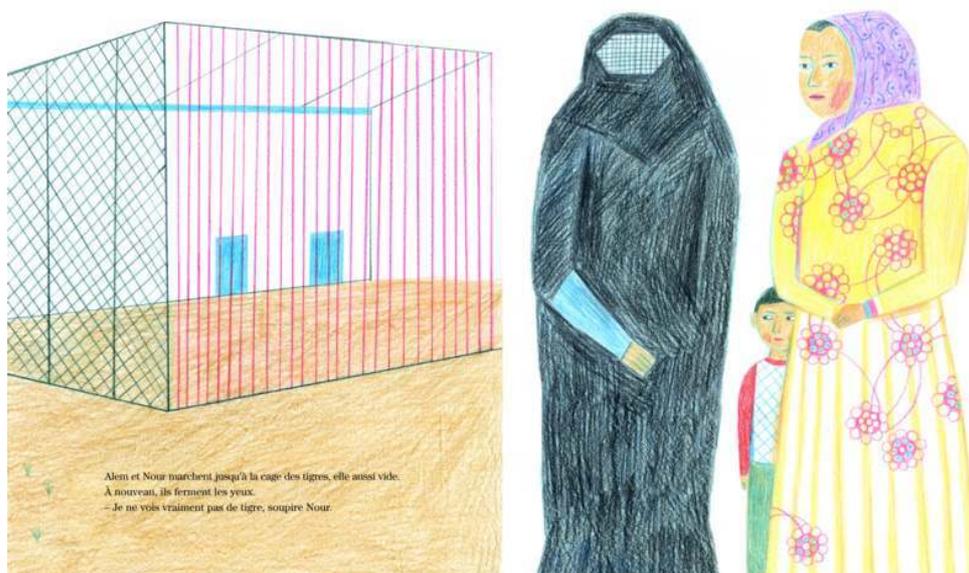
DAVIDE CALI, *L'ENNEMI*, ILLUSTRÉ PAR SERGE BLOCH, PARIS, EDITIONS KALÉIDOSCOPE, © 2007, PP. 35-36.

- 23 Plus rien n'arrêtera le personnage de réfléchir, lui qui reçoit des torrents de pluie, vit dans la boue et ne lit plus le petit manuel rouge, abandonné dans la tranchée. Sa décision est prise : dans la deuxième séquence composée de cinq doubles pages, il veut en découdre avec l'ennemi, franchit la pliure et le *no man's land* dans l'intention d'arrêter la guerre, en le tuant. Cali opte alors pour un vocabulaire enfantin : le « déguisement » lui permettra de se camoufler ; « les lions » seront évités, ses peurs nocturnes vaincues. La troisième et dernière séquence rend compte de l'étonnante découverte en trois doubles pages : s'il n'y a personne dans la tranchée adverse, les affaires personnelles de « l'ennemi » sont là : trois photographies familiales, sa viande séchée, son manuel pour faire la guerre. « L'ennemi » a désormais son visage. Qui est le « monstre » alors ?
- 24 Les artistes concluent leur histoire en quatre doubles pages montrant les prises de conscience et de décision du soldat, grandi dans l'espace de la page et par son air déterminé. Il a compris que l'ennemi, seul et de plus en plus fatigué comme lui, est maintenant dans son trou, en face. Que faire ? Attendre le nouvel orage et la nouvelle pluie qui se préparent dans le ciel ou lui lancer un message écrit sur un mouchoir et « mis dans une bouteille en plastique » ? La dernière double écrit la chute inattendue de cet album : le soldat ne sait pas encore que son vœu (« Pourvu que ma bouteille tombe dans son trou ») se réalisera. Seule l'image de deux bouteilles qui se sont croisées dans les airs pour atterrir dans le trou adverse a la clé de l'histoire.
- 25 D'une façon ingénieuse (les mises en scène et en page), sensible (la tendresse grandissante que nous éprouvons pour le petit soldat), enfantine (les choix des mots et des images) et critique (contre les haut gradés), Cali et Bloch permettent à un jeune lectorat non seulement de faire la différence entre jouer à la guerre et la faire (ou la subir), mais aussi d'analyser de façon clairvoyante l'espace qui sépare tout discours de propagande de la conscience individuelle. Le contrepoint s'impose alors comme une technique gagnante en littérature de jeunesse.
- 26 Deux ans après, le même éditeur publie *Bienvenue au zoo de Kaboul* de Didier Lévy et Katrin Stangl.



LÉVY, DIDIER, *BIENVENUE AU ZOO DE KABOUL*, ILLUSTRÉ PAR KATRIN STANGL, PARIS, EDITIONS KALÉIDOSCOPE, © 2007.

- 27 Rien n'indique dans le paratexte que l'ombre de la guerre est présente ; toutefois, l'*incipit* nous la rappelle : « Pour fêter la fin de la guerre, Alem décide d'emmenner Nour, son petit frère, au zoo de Kaboul qui vient juste de rouvrir ». Troublante affirmation lorsqu'on sait que la guerre en Afghanistan n'en finit pas depuis 1979. La vérité est ailleurs : d'abord, dans le lieu choisi, le seul zoo du pays, situé au cœur de la capitale, qui ne fut pas davantage épargné que les populations, mais qui symbolise la résilience afghane, voire un endroit de paix et de libre circulation. Il est aussi question du bonheur d'être ensemble à (re)découvrir le monde animal non humain. Le cadet est déçu car trop de cages restent vides. Alem invente alors un stratagème pour combler ces manques : il s'agira de fermer les yeux et de voir, comme le Petit Prince, « avec le cœur ». La procédure de contournement par l'imaginaire se met progressivement en place puisque surgissent mentalement les images des éléphants, des tigres, du zèbre et autres animaux. Par ce biais, Nour se fortifie jusqu'à une belle victoire finale, sur le dos d'un « terrible taureau de rodéo ». Peu importe que l'animal soit en plastique ; la victoire – car il est des victoires enfantines que l'Histoire n'enregistre pas – valide aussi celle des enfants sur les adultes meurtriers.
- 28 A la sixième double page sur seize, les mots, à gauche sous une cage vide, redisent la vacuité et soulignent la déception de Nour dans un élan presque redondant entre texte et image.



LÉVY, DIDIER, *BIENVENUE AU ZOO DE KABOUL*, KATRIN STANGL, PARIS, EDITIONS KALÉIDOSCOPE, © 2007.

- 29 Toutefois, dans la pleine page muette, l'artiste allemande Katrin Stangl dessine le garçon derrière deux femmes : l'une habillée de couleurs gaies et dont le fichu violet dégage un visage épanoui, l'autre portant une burqa noire, laissant transparaître un avant-bras habillé de bleu et une main sans pouce, découverte. Une grille cache totalement ses yeux, devenus invisibles. Une autre guerre sourd : celle engagée par les talibans contre les femmes. Le regard du lecteur ou de la lectrice qui va-et-vient entre page de gauche et de droite superpose les deux grilles et les interroge : enferme-t-on aussi des femmes ? Que voient-elles du monde derrière ces grilles ? Faut-il encore suivre le Petit Prince pour qui « l'essentiel est invisible pour les yeux » ? Avoir les yeux ouverts sur le monde, ne serait-ce pas une condition de tolérance ? Quels sont les jeux de regard à l'œuvre dans cette double page et quelle place réserver au lecteur ou à la lectrice ? Ces questions, et d'autres, ne sont possibles que si l'album se montre capable d'être force de proposition iconotextuelle, y compris sur un sujet aussi sensible que celui des guerres entre hommes pour des conquêtes territoriales et entre hommes et femmes pour la domination d'un sexe sur l'autre. Bienvenue dans les « zoonés » où les regards portés sont source de réflexion et où ils voient au-delà.
- 30 Au terme de ces analyses, forcément fragmentaires, je conclurai donc provisoirement sur deux points. Les arrêts sur quelques pages significatives d'albums nous invitent d'abord à mesurer leur valeur iconotextuelle à l'aune de l'engagement esthétique des artistes. Grâce à leur maîtrise du double langage texte-image à l'intérieur d'un espace d'inscription modulable qui joue avec les couvertures, les gardes, la pliure ou l'effet produit à la tourne de page, ils et elle racontent des histoires de guerres, à la portée du jeune lectorat. Ensuite, ils et elle ne se privent d'aucune stratégie narrative ni d'aucune tonalité pour émouvoir le public : les souvenirs d'enfance suscitent l'empathie, tandis que la mémoire meurtrie provoque l'indignation et que la capacité de prendre de la distance, y compris en temps de conflit, mise sur la liberté de penser et d'imaginer. Décidément, l'album sait se doter d'efficaces moyens de narration pour plaire et enseigner tout à la fois²³.

NOTES

1. Par exemple : Spiegelman, Art, *Maus*, Paris, Flammarion, 2012, 295 p. et Satrapi, Marjane, *Persépolis*, Paris, L'Association, 2007, 352 p.
 2. Shulevitz, Uri, *Comment j'ai appris la géographie*, trad. de l'américain par Elisabeth Duval, Paris, © Kaléidoscope, 2008. Version originale : *How I Learned Geography*. New York, Farrar, Straus & Giroux, 2008. Traduit de l'anglais par Elisabeth Duval. Illustrateur Uri Shulevitz.
 3. Sís, Peter, *Le Mur. Mon enfance derrière le rideau de fer*, Paris, Grasset & Fasquelle, 2007. Version originale : *Growing up behind the Iron Curtain*, New York, Farrar, Straus & Giroux, 2007. Traduit de l'anglais par Alice Marchand.
 4. Le film de Fritz Lang, *M Le Maudit* (1931) se déroule à Berlin.
 5. L'auteur s'est-il souvenu du roman de Günter Grass, *Le Tambour*, paru en RFA en 1959 ?
 6. Par exemple *La Belle lisse poire du Prince de Motordu*, Paris, Gallimard, 1980, véritable *long seller*.
 7. Pef, *Une si jolie poupée*, mise en couleur par Geneviève Ferrier, Paris, Gallimard Jeunesse, 2001 et 2014.
 8. Voir Chaffin, Laurence, « Le roman de la poupée ou le modelage des consciences », *La Revue des livres pour enfants*, Ballanger, Françoise (dir.), Paris, La Joie par les livres, 2005, n° 222, pp. 103-110.
 9. Gouraud, Julie, *Mémoires d'une poupée, contes dédiés aux petites filles*, Paris, Ebrard, 1839.
 10. Ségur, Sophie de, *Les Malheurs de Sophie*, Paris, Hachette, 1858.
 11. Nadja, *Méchante*, Paris, L'école des loisirs, 1998.
 12. Pef, *op. cit.*, pp. 8-14.
 13. *Ibid.*, p. 11.
 14. *Ibid.*, p. 12.
 15. *Ibid.*, p. 14.
 16. *Ibid.*, p. 20.
 17. *Ibid.*, p. 21.
 18. *Ibid.*
 19. *Ibid.*, p. 23.
 20. *Ibid.*
 21. *Ibid.*, p. 25.
 22. Dedieu, 14-18. *Une minute de silence à nos arrière-grands-pères courageux*, Paris, Seuil, 2014. Cfr. <http://www.seuil.com/ouvrage/14-18-thierry-dedieu/9791023501544>
 23. Il est possible de consulter le fonds d'albums de guerre, issu du programme A.N.R. *Enfance Violence Exil* (EVE), à la BCU de Clermont-Ferrand.
-

RÉSUMÉS

Dans cet article qui se propose d'analyser quelques images d'albums de jeunesse contemporains, français ou traduits en français, trois axes d'étude littéraire seront privilégiés pour montrer comment les guerres y sont mises en scène. D'une part, l'écriture autobiographique témoigne de

l'enfance de deux auteurs illustrateurs, Uri Shulevitz et Peter Sís, qui vécurent en temps de guerre, après le bombardement de Varsovie ou derrière le rideau de fer. D'autre part, l'écriture de la limite, choisie par Pef et Dedieu, insiste sur le souci « d'imager » frontalement l'horreur des guerres qui massacrent des civils ou ont fait vivre l'enfer aux Poilus. Enfin, l'écriture contrapuntique considère comment des artistes travaillant en duo, Davide Cali et Serge Bloch ou Didier Lévy et Katrin Stangl, exploitent le potentiel iconotextuel de l'album pour dénoncer la guerre tout en plébiscitant les forces gagnantes que sont à la fois l'intelligence et l'imagination. Ainsi, quelques-unes des audaces de la création auctoriale et éditoriale, lorsqu'il s'agit d'albums de jeunesse portant sur des conflits du 20^e siècle, auront été mises en lumière.

This article proposes an analysis of some images from contemporary children's picture books, in French or translated into French. Three focal areas will be emphasised to show how wars are staged. On the one hand, autobiographical writing testifies about the childhood of two author illustrators, Uri Shulevitz and Peter Sis, who lived during a time of war, after the bombing of Warsaw or behind the Iron Curtain. On the other hand, writing to the limit, chosen by Pef and Dedieu, insists on the preoccupation of confronting the reader with images depicting the horrors of wars massacring civilians or the hellendured by soldiers during the First World War. Finally, contrapuntal writing considers how artists work in pairs. Davide Cali and Serge Bloch or Didier Lévy and Katrin Stangl exploit the iconotextual potential of the children's picture book to denounce war whilst endorsing the winning forces of intelligence and imagination at the same time. Hence, when it comes to children's picture books on twentieth century conflicts, some of the boldness of pictorial and publishing creation will be highlighted.

En este artículo, que apunta a analizar algunas imágenes de los álbumes para la juventud contemporáneos, franceses o traducidos al francés, se favorecerán tres ejes de estudio literario para mostrar cómo está puesta en escena la guerra. Por una parte, la escritura autobiográfica da testimonio de la infancia de dos autores ilustradores, Uri Shulevitz y Peter Sís, que vivieron en tiempos de guerra, después del bombardeo de Varsovia o detrás del telón de acero. Por otra parte, la escritura del límite, escogida por Pef y Dedieu, insiste en el afán de plasmar en imagen, frontalmente, el horror de las guerras que masacran a civiles o hacen vivir el infierno a los soldados de la Primera Guerra Mundial, los llamados « Poilus ». Por fin, la escritura contrapuntística considera cómo artistas trabajando a dúo, Davide Cali y Serge Bloch o Didier Lévy y Katrin Stangl, explotan el potencial iconotextual del álbum para denunciar la guerra y plebiscitar las fuerzas ganadoras que son a la vez la inteligencia y la imaginación. Así, se evidenciarán ciertas audacias de la creación auctorial y editorial en el área de los álbumes para la juventud dedicados a los conflictos bélicos de siglo XX.

INDEX

Palabras claves : littérature infantile et jeunesse, albums, Siècle XX, siècle XXI, représentations de la guerre

Mots-clés : littérature de jeunesse, albums de jeunesse, XXe siècle, XXIe siècle, représentations des guerres

Keywords : Children's Literature, Children's Picture Books, XXth century, XXIst century, War Representation

AUTEUR

NELLY CHABROL GAGNE

Université Clermont Auvergne, CELIS, France, nelly.chabrol-gagne@uca.fr