

Faculté de philosophie, arts et lettres

La préoccupation écologique dans les albums pour enfants

Modalités, enjeux et conséquences de l'intégration de ce thème dans la littérature de jeunesse

Auteur : Lara Aguirre

Promoteur(s) : Jean-Louis Tilleuil

Année académique 2021-2022

Master en langues et littératures françaises et romanes, finalité sciences et métiers du livre

*« Le monde contient bien assez
pour les besoins de chacun,
mais pas assez pour la cupidité de tous »*

Gandhi

Remerciements :

Je tiens tout d'abord à remercier mon promoteur, Monsieur Jean-Louis Tilleuil, pour son soutien et son analyse professionnelle tout au long de ce mémoire. Ses conseils judicieux et ses observations m'ont grandement aidée à l'élaboration de ce travail de fin de cycle.

J'aimerais également remercier l'équipe de la librairie *Graffiti*, tout particulièrement Myriam et Véronique, la première pour son aide précieuse dans la constitution du corpus d'analyse et la seconde pour m'avoir permis de consulter à ma guise les différents albums du corpus. J'en profite pour adresser ma gratitude envers les différents bibliothécaires que j'ai eu l'occasion de rencontrer et qui m'ont également secondée dans la construction de mon corpus, mais aussi les différents responsables de communication de maisons d'édition qui m'ont donné accès aux visuels de leurs albums.

Je ne peux oublier de remercier grandement Marie Bastien pour sa relecture attentive et ses conseils précieux, mais aussi pour tous ses encouragements lors de l'écriture de ce mémoire et tout au long de mon cursus universitaire. Merci à toi d'avoir été cette amie si présente et si rassurante.

Enfin, je remercie mes amis, notamment Estelle, mon acolyte de mémoire, pour ces longues heures à travailler ensemble à notre colloc' à l'heure où le COVID frappait nos vies de plein fouet, mais aussi Gervaise Picton pour ses conseils et ses remarques pertinentes lorsque je traversais des moments de doutes, et enfin Thibault pour la sérénité qu'il m'apporte au quotidien. Je suis reconnaissante envers mes proches pour leur présence tout au long de ce travail de longue haleine.

Je ressens aujourd'hui beaucoup de fierté à l'idée de remettre ce mémoire et je suis heureuse d'avoir pu le consacrer à un sujet qui a du sens à mes yeux. Il était primordial pour moi d'analyser l'appropriation d'un enjeu de société par la littérature de jeunesse. En effet, désirant traiter d'une thématique sociétale contemporaine, je me suis rapidement tournée vers le thème de l'écologie car j'y suis très sensible. Par ailleurs, j'étais convaincue de vouloir me concentrer sur la littérature de jeunesse, car c'est un segment littéraire que je trouve riche, passionnant et porteur d'enjeux capitaux. Travailler simultanément sur le thème de l'écologie et sur la littérature de jeunesse me semblait être le compromis idéal.

Je dédie ce travail à mes parents, j'espère qu'ils veillent sur moi de là-haut et sont fiers de ce que j'ai accompli.

Table des matières

Introduction	1
Chapitre 1 : La littérature de jeunesse	5
1. La difficulté de définition.....	5
1.1. Une littérature qui se définit par son destinataire	5
1.2. Un public très large, doublé d'un destinataire implicite	5
2. L'évolution d'un champ profondément marqué par le sentiment d'enfance	6
3. L'album, une forme à distinguer	12
3.1. Une forme difficile à définir	12
3.2. Évolution de l'album, de la conception romantique à aujourd'hui.....	12
Chapitre 2 : La préoccupation environnementale au sein de la littérature de jeunesse.....	17
1. De manière plus large, l'écocritique	17
1.1. Étymologie et évolution du concept d'écologie.....	17
1.2. Apparition de la préoccupation écologique... ..	18
1.3. ... et développement de l'écocritique	20
2. L'éco-graphie	25
2.1. Les fondements de l'éco-graphie	25
2.2. Développement de l'écologie	26
2.3. Une littérature en rupture avec les préceptes de la littérature de jeunesse.....	27
2.4. La dimension littéraire de l'écologie	31
3. L'album et le documentaire dans la veine de la littérature de jeunesse traitant de l'écologie.....	34
Chapitre 3 : Méthodologie et constitution du corpus	36
1. Constitution du corpus	36
1.1. Critères de sélection.....	36
1.2. Premier écrémage du corpus	38
1.3. Corpus final.....	39

1.4. Considérations sur le corpus établi	41
2. Établissement d'une grille d'analyse.....	43
Chapitre 4 : Analyse de corpus	45
1. Introduction	45
2. Développement : approche littéraire de l'écolije dans les albums de jeunesse.....	47
2.1. Le renversement de la hiérarchie entre l'adulte dominant et l'enfant dominé	47
2.2. Responsabilisation de l'enfant... ..	79
2.3. ... et quête de solutions pour un nouveau monde	88
Conclusion.....	95
Bibliographie	99
Annexes	104

Introduction

L'année 2020 a résonné dans nos têtes comme une année des plus singulières ; le COVID s'est immiscé dans nos vies et a bouleversé nos habitudes. Le gouvernement nous a soudainement sommés de rester à la maison en nous invitant à prendre soin de nous. Lectures, jeux de société, travaux manuels, rangements et moments en famille étaient à l'ordre du jour. La pandémie mondiale a finalement donné la possibilité à la société humaine de ralentir, dans un monde où l'homme court inlassablement après le temps. Cette étrange période durant laquelle une partie des activités humaines étaient suspendues a également mis en lumière l'impact des actions de l'homme sur le monde. En effet, des images inédites ont défilé sur les réseaux sociaux, montrant par exemple le retour des dauphins dans les canaux devenus limpides de Venise ou la diminution massive du nuage de pollution atmosphérique planant au-dessus de la Chine. Dans ces images surprenantes, chacun d'entre nous a pu se rendre compte des conséquences de nos modes de vie (tourisme, industrie, etc.) sur la nature.

Les scientifiques montrent depuis les années 1970 l'impact de l'activité humaine sur l'augmentation des gaz à effet de serre à l'origine du réchauffement climatique. Ce phénomène n'est pas récent mais il se caractérise par un sentiment d'urgence depuis une dizaine d'années. De nos jours, des voix s'élèvent pour servir la cause climatique, simultanément à la création de mouvements citoyens qui s'engagent vis-à-vis de cet enjeu. L'UCLouvain, en tant qu'université engagée, n'est pas insensible à cette thématique et s'implique dans le développement durable, notamment au niveau culturel. En inscrivant la devise « Demain n'est pas la suite d'aujourd'hui ; le pouvoir du récit, l'imaginaire comme réponse » au cœur de son programme culturel, l'université se veut porteuse du changement et invite tout un chacun à repenser notre monde, notamment par le récit et l'imaginaire.

La culture, faisant partie intégrante des dynamiques de société, n'échappe donc pas à la question du changement climatique. De cette manière, la littérature est, elle aussi, touchée par ce thème contemporain : elle se l'approprie, l'exploite tout en étant elle-même influencée par ce sujet. La théorie littéraire qui s'intéresse aux rapports entre l'écologie et la littérature se nomme « l'écocritique ». Apparue dans les années 1970, davantage portée sur la littérature générale, l'écocritique s'est également attachée à explorer les influences de l'écologie sur la littérature de jeunesse. Ce domaine de recherche spécifique regroupe les œuvres appelées « éco-

graphies ». Même si la littérature de jeunesse est aujourd'hui reconnue, les études analysant les éco-graphies restent rares. Il semble difficile de faire mention d'autres ouvrages que celui de Christian Chelebourg, *Les écofictions*¹, et celui de Nathalie Prince et Sébastien Thilges, intitulé *Éco-Graphies : écologie et littératures pour la jeunesse*² qui étudie « la diversité thématique, poétique et esthétique de l'écocritique pour la jeunesse »³. Si les auteurs ont sans nul doute accru les connaissances relatives aux écomotifs exploités par la littérature de jeunesse et ont permis d'éclairer de cette façon les caractéristiques inhérentes aux éco-graphies, force est toutefois de constater qu'ils n'ont pas pu répondre à toutes les questions que nous nous posons à l'heure actuelle au sujet des éco-graphies tant le sujet est vaste. Dans ce cadre, nous cherchons à combler le manque constaté actuellement dans le champ de recherche de l'écocritique, en poursuivant les études menées sur l'exploitation de la matière écologique dans les albums de jeunesse.

L'album est une forme littéraire intéressante, car il joue avec l'équilibre fragile entre l'instruction et le plaisir, tout en offrant des possibilités infinies d'agencement entre le texte et l'image. Il est donc pertinent d'étudier la manière dont l'album s'empare d'un enjeu actuel pour sensibiliser un public d'enfants, tout en conservant ses caractéristiques littéraires. Plus généralement, l'album de jeunesse est une forme apte à traiter des différentes questions de société, capacité régulièrement convoitée et ayant fait l'objet d'une recherche par Denise Escarpit, chercheuse en littérature de jeunesse :

L'album est le fourre-tout polymorphe car, en plus de la variété des formes et contenus, s'ajoute l'encyclopédisme des questions abordées. Aujourd'hui, la littérature jeunesse parle de tout, dépassant peut-être le clivage séculaire qui la caractérisait, entre les deux pôles de l'édification et du divertissement. Reflet d'une époque et d'une société, elle aborde frontalement des thèmes jusque-là tabous, ou qui n'étaient effleurés que très indirectement ; et l'album se fait le miroir privilégié de cette évolution, en la montrant à travers l'image⁴.

¹ CHELEBOURG Christian, *Les écofictions : Mythologies de la fin du monde*, Bruxelles, Les impressions nouvelles, 2021.

² PRINCE Nathalie et THILTGES Sébastien, *Éco-graphies: écologie et littératures pour la jeunesse*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2018, (Interférences).

³ *Ibid.* 4^{ème} de couverture.

⁴ ESCARPIT Denise, *La littérature de jeunesse: itinéraires d'hier à aujourd'hui*, Paris, Magnard, 2008, p. 216-217.

Étudier les interactions entre le thème de l'écologie et la forme de l'album de jeunesse constitue donc un sujet intéressant. L'un des enjeux de l'album étant d'instruire son destinataire et l'écologie représentant un sujet qui devrait justement faire l'objet d'un enseignement, il apparaît pertinent d'analyser la façon dont ils entrent tous deux en interaction. Cette recherche s'attellera donc à étudier le thème écologique dans les albums pour la jeunesse, sur la base d'un corpus couvrant une période allant de 2016 à 2021, un corpus inédit n'ayant pas encore fait l'objet d'études. L'objectif de notre étude est de rendre compte de l'insertion de ce thème dans la narration, la façon dont il se décline dans les albums analysés et son influence sur la littérature de jeunesse, notamment à travers le bouleversement des rapports entre l'adulte et l'enfant. On cherchera aussi à mettre en perspective les résultats observés afin d'étudier les imaginaires littéraires présents dans les albums, ainsi que la façon dont ils informent sur notre conception actuelle et future de l'écologie. Parallèlement, le travail d'analyse s'efforcera de décortiquer les histoires des albums, leurs objectifs poursuivis (pédagogiques, créatifs, etc.) ainsi que les dispositifs mis en œuvre pour mener à bien ces différents objectifs.

Pour mener à bien cette recherche, nous rappellerons dans un premier temps les fondements de la littérature de jeunesse et de l'écocritique. Le premier chapitre de cette étude présentera le trajet mené par la littérature de jeunesse, de son apparition à aujourd'hui, afin de mettre en lumière ses dynamiques sous-jacentes. Cette démarche visera à éclairer l'équilibre fragile se trouvant au cœur de la littérature de jeunesse qui poursuit des objectifs à la fois d'instruction et de divertissement. Cet équilibre est présent dans le corpus étudié puisque sensibiliser à l'écologie s'apparente à une volonté d'instruction, tandis que la forme de l'album se veut être un objet plaisant à lire. Après avoir exposé l'ambiguïté inhérente à la littérature de jeunesse, on redéfinira le concept d'« album » et l'on retracera son historique. Ensuite, afin de mieux saisir le contexte dans lequel les albums du corpus évoluent, nous retracerons, dans le deuxième chapitre, l'évolution de la préoccupation environnementale, de son émergence à aujourd'hui, époque durant laquelle cette inquiétude scientifique s'est insérée dans toutes les sphères de notre société, y compris dans la littérature. Notre intérêt portera également sur l'écocritique qui étudie les rapports entre la littérature et l'écologie et qui a donné lieu à plusieurs courants théoriques, dont l'un a pour objet spécifique les éco-graphies, entendues ici comme les productions de littérature de jeunesse qui traitent du thème écologique. L'état de l'art sera suivi d'un chapitre exposant la méthodologie utilisée lors de l'élaboration du corpus ainsi que lors de l'analyse des différents albums. Finalement, les résultats et les analyses de notre travail de recherche seront présentés dans le quatrième chapitre et répondront à la

problématique de recherche qui devra permettre d’atteindre l’objectif que nous avons fixé dans le cadre de notre étude, à savoir étudier la façon dont le motif écologique est introduit dans un corpus inédit d’albums de jeunesse publiés entre 2016 et 2021.

Chapitre 1 : La littérature de jeunesse

1. La difficulté de définition

1.1. Une littérature qui se définit par son destinataire

En 2018, le secteur éditorial de la littérature de jeunesse comptait un total de 18 477 titres, remportant ainsi 17,3 % de l'ensemble des parts du marché de l'édition⁵. Cet important pourcentage regroupe une multitude d'ouvrages différents : documentaires, fictions pour adolescents, albums de jeunesse, etc. Pourtant, malgré cette hétérogénéité, ils font tous partie du grand ensemble de production de littérature de jeunesse puisqu'ils se caractérisent par un trait commun. Nathalie Prince explique que la littérature de jeunesse se définit par son destinataire : le public jeune⁶. Ce dernier serait pris en compte par l'auteur, soucieux d'être en phase avec l'horizon d'attente qui apparaît comme capital dans cette littérature.

1.2. Un public très large, doublé d'un destinataire implicite

Le terme « jeunesse » recouvre cependant un vaste panel car il désigne tour à tour le nourrisson, l'enfant et l'adolescent⁷. Les productions de ce champ littéraire sont du même coup fort hétéroclites, compte tenu de cette distinction d'âge ; il apparaît logique que l'on ne donne pas le même ouvrage à un nourrisson, ne sachant pas lire, qu'à un adolescent en quête d'identité. Daniel Blampain explique bien le lien entre la diversité des formes de la littérature de jeunesse et celle de son public :

[La littérature de jeunesse] est utilisée comme terme générique pour désigner une production multiple dans ses formes, qui va du roman à la bande dessinée en passant par la presse [...] et multiple dans sa destination, de la première enfance à l'adolescence⁸.

⁵ SYNDICAT NATIONAL DE L'ÉDITION, *Les chiffres de l'édition du SNE : l'édition jeunesse*, [En ligne], <<https://www.sne.fr/app/uploads/2019/10/Chiffres-Jeun-2018-19-4-vOK.pdf>>.

⁶ PRINCE Nathalie, *La littérature de jeunesse: pour une théorie littéraire*, 2e éd, Paris, Armand Colin, 2015, (Collection U), p. 11.

⁷ *Ibid.*, p. 12.

⁸ BLAMPAIN Daniel, *La littérature de jeunesse: pour un autre usage*, Paris, Fernand Nathan, 1979, (Dossiers Media), p. 16.

Il s'agit donc d'une production hétéroclite qui répond à un destinataire qui l'est tout autant⁹.

En outre, à l'intérieur de ce lectorat varié, se trouvent également de jeunes enfants qui n'ont pas encore la compétence de lire et qui requièrent donc l'aide d'un adulte pour leur raconter ces histoires. L'adulte adopte ainsi un rôle ambigu dans l'acte de lecture des plus jeunes enfants tout comme celle des plus grands puisque les enfants de manière générale dépendent de leurs parents, ne serait-ce que d'un point de vue financier. Les tuteurs s'immiscent ainsi entre le livre et son destinataire premier et figurent donc parmi les acteurs de la littérature de jeunesse, la dotant d'un double destinataire. L'adulte, en tant que parent, mais aussi libraire, professeur ou encore bibliothécaire, influence les choix de lecture des jeunes et s'inscrit par conséquent dans l'horizon d'attente de cette littérature de jeunesse, comme nous le verrons par après. Ainsi, pour qu'un livre arrive dans les mains d'un enfant, il faut d'abord que celui-ci plaise aux parents, puisqu'ils doivent approuver le choix de lecture.

2. L'évolution d'un champ profondément marqué par le sentiment d'enfance

La prise en compte du destinataire est indispensable lorsqu'il est question de littérature de jeunesse. Cette nécessaire préoccupation n'a pas cessé d'être modifiée depuis l'apparition de la littérature de jeunesse et a influencé la progression de la littérature de jeunesse elle-même, car la façon dont on envisage le destinataire de ces livres impacte les productions proposées. C'est ainsi que « l'idée de l'enfant, de ses compétences et de ses mérites »¹⁰, que l'on appelle « le sentiment de l'enfance », évolue conjointement à la littérature de jeunesse qui émerge.

Il est difficile de parler de littérature de jeunesse avant le XVII^e siècle, car, avant cette période, l'enfant était peu considéré comme un « existant » à part entière, notamment à cause de la mortalité infantile très importante à l'époque¹¹. Il incarnait un être inférieur, irrationnel, inintéressant et dès lors, les adultes ne lui consacraient que peu d'attention ou d'intérêt, ce qui explique qu'on ne retrouve à l'époque que très peu de livres ou de jouets pour enfants. Les

⁹ PRINCE Nathalie, *La littérature de jeunesse*, op. cit., p. 14.

¹⁰ *Ibid.*, p. 27.

¹¹ *Ibid.*, p. 28.

tâches qui incombent à la majorité des enfants, à savoir le travail dans les champs ou celui des métiers urbains, ne leur laissent par ailleurs pas le temps de se distraire.

Cependant, il existait déjà certains ouvrages destinés à la jeunesse au XVII^e siècle. En effet, nous pouvons citer par exemple *Orbis Sensualium Pictus* de 1653 (la version définitive a été publiée en 1658), quelques comptines et contes issus du folklore et de la littérature populaire ou encore les abécédaires et livres d'éducation du Moyen-Âge. Cependant, la rareté de ces ouvrages ainsi que leur vocation éducative, avant tout morale ou scolaire, empêche de les considérer comme littéraires et les rattache davantage au genre informatif¹².

À la même époque, les premières publications visant explicitement un double destinataire apparaissent¹³. Ces œuvres, initialement écrites pour les adultes, peuvent plaire aux enfants, comme c'est le cas des *Fables* de La Fontaine. Ces histoires assument néanmoins toujours des fonctions édifiantes et fortement moralisantes, ce que condamnera plus tard Rousseau. Il faut attendre la fin du siècle, en 1694, pour voir surgir le tout premier ouvrage destiné exclusivement à un public de jeunes lecteurs, *Les aventures de Télémaque*, écrit par Fénelon et destiné au Dauphin de France qui marque le réel point de départ de la littérature de jeunesse¹⁴. Cependant, cette date de naissance ne met pas d'accord tous les théoriciens de ce domaine, car ce récit n'a pas connu de véritable diffusion et était voué à être lu par un destinataire unique spécifique. Par contre, ce livre porte déjà en lui « un jeu dialectique qui n'a jamais vraiment cessé, et qui constitue le moteur de sa propre histoire »¹⁵ : le fragile équilibre entre plaisir et instruction.

Cette préoccupation éducative qui avait été initiée dans *Les aventures de Télémaque* va continuer à se répandre tout au long du XVIII^e siècle. En Angleterre, John Locke (1632-1704) considère l'enfant comme une page blanche que l'on peut façonner, modeler, d'où l'importance de l'éducation et de l'instruction afin de lui donner les clefs d'accès à un avenir d'adulte honorable¹⁶. Dans sa conception, l'enfant est un être naturellement curieux et cette disposition doit être mise à profit. Pour ce faire, John Locke avance la nécessité de disposer de livres plaisants dans le but de favoriser spontanément l'instruction de l'enfant, mais cette idée ne

¹² *Ibid.*, p. 29.

¹³ *Ibid.*, p. 30-31.

¹⁴ *Ibid.*, p. 31.

¹⁵ *Ibid.*, p. 32.

¹⁶ ESCARPIT Denise, *La littérature de jeunesse*, op. cit., p. 91.

traversera pas l'ensemble des discours éducatifs de l'époque. Locke introduit ainsi un courant de pensée où l'enfant arrive « vierge » à la naissance et se forme grâce à ses propres réflexions¹⁷ ; il est considéré comme un adulte en devenir, un être à éduquer avec rigueur afin d'étouffer les passions et les vices¹⁸. Les livres répondent ainsi à un besoin d'instruction « sociale » et à une éducation morale et religieuse. Il y a par conséquent peu de place pour le plaisir.

De son côté, Rousseau (1712-1778), dans *Émile*¹⁹, énonce sa propre conception de l'enfance et de la littérature qui lui est consacrée. Il dénonce *Les Fables* qu'il juge inappropriées et constate que l'auteur n'écrit pas pour les enfants, mais pour les adultes qu'ils sont en devenir. Rousseau entretient une conception positive de l'enfant dont il affirme qu'il faut préserver la « bonté tout en le prévenant des corruptions extérieures »²⁰. Cette critique amène une seconde naissance en littérature de jeunesse²¹ car selon lui, l'enfant est perçu de façon autonome avec des besoins spécifiques, un développement et une sensibilité propres ; il n'est plus un adulte en miniature²². Cette idée ne va cesser de se développer jusqu'à la fin du XVIII^e siècle²³.

Avec le romantisme, l'enfant n'est plus uniquement un objet d'éducation ou d'instruction, mais il devient un être qui aime rire et rêver²⁴. Hoffman (1776-1822), éditeur emblématique de la jeunesse avec son recueil de contes *Der Struwwelpeter*²⁵, croit aux bienfaits de la spontanéité artistique et l'applique à son secteur éditorial, notamment par le remaniement des contes populaires²⁶ et par l'introduction du fantastique dans ses publications, univers qui convient bien à l'enfant prédisposé psychologiquement à entretenir une relation imaginaire avec la réalité²⁷. En France, l'enfant est alors considéré comme il est et non pas comme il devrait être. On le

¹⁷ PRINCE Nathalie, *La littérature de jeunesse*, op. cit., p. 33-37.

¹⁸ *Ibid.*, p. 41.

¹⁹ *Ibid.*, p. 41-43.

²⁰ *Ibid.*, p. 43.

²¹ *Ibid.*, p. 41.

²² ESCARPIT Denise, *La littérature de jeunesse*, op. cit., p. 91-92.

²³ *Ibid.*, p. 92-93.

²⁴ *Ibid.*, p. 96.

²⁵ Ce titre a été traduit en français par *Pierre l'ébouriffé*.

²⁶ PRINCE Nathalie, *La littérature de jeunesse*, op. cit., p. 44.

²⁷ *Ibid.*, p. 46-47.

différencie enfin complètement de l'adulte. Par ailleurs, on assiste au même moment à une première sécularisation de l'édition jeunesse²⁸, ce qui permet de prendre de la distance avec l'autorité morale catholique.

La fin du XIX^e siècle est un grand moment de la scolarisation massive en France²⁹ grâce aux décisions prises par Jules Ferry, ministre de l'Instruction publique à l'époque. Celles-ci ont rendu l'école primaire laïque et obligatoire. Ces décisions ont pour effet de réduire drastiquement le nombre de personnes analphabètes tout en diversifiant l'origine sociale des enfants scolarisés³⁰. Le nombre de publications pour la jeunesse augmentera dès lors, mais elles répondent à une volonté d'inculquer les connaissances patrimoniales, comme l'atteste le célèbre *Tour de France par deux enfants* d'Augustine Fouillée, publié en 1877 sous le pseudonyme de C. Bruno³¹. Le maintien de telles intentions éditoriales induit un contrôle très fort sur les lectures proposées aux jeunes dans le cadre scolaire. Quant aux livres considérés comme récréatifs à l'époque, notamment les romans ou la presse, le sociologue littéraire Claude Poissenot explique qu'ils sont souvent décriés puisque la lecture est avant tout d'ordre moral³². Une production majoritairement pédagogique mais artistiquement faible voit ainsi le jour. Un facteur important de « la mise à niveau » de la production pour la jeunesse avec son jeune public est à trouver dans la pratique, qui se généralise dans le courant du XX^e siècle, de la figuration enfantine du héros de fiction qui favorise l'identification du jeune lecteur à celle-ci³³.

Le tournant du XX^e siècle marque l'individualisation de l'enfant³⁴ et met fin à sa conception comme être privé d'identité spécifique. Les études psychologiques sur son développement sont pour beaucoup une des causes de l'émergence de cette nouvelle situation³⁵. Il n'était auparavant envisagé que comme un être de devoirs devant s'instruire et se former. Au XX^e siècle, il sera petit à petit considéré comme un être de droits grâce à la possibilité nouvelle pour lui d'accéder

²⁸ *Ibid.*, p. 51.

²⁹ *Ibid.*, p. 53.

³⁰ ESCARPIT Denise, *La littérature de jeunesse*, op. cit., p. 210.

³¹ *Ibid.*, p. 215.

³² POISSENOT Claude, *Sociologie de la lecture*, Malakoff, Armand Colin, 2019, (Cursus), p. 20-21.

³³ PRINCE Nathalie, *La littérature de jeunesse*, op. cit., p. 53-54.

³⁴ *Ibid.*, p. 56.

³⁵ KORACH Dominique et LE BAIL Soazig, *Éditer pour la jeunesse*, Paris, Edition du Cercle de la librairie, 2014, (Pratiques éditoriales), p. 14.

à l'instruction et à l'éducation. Il aura alors accès à une quantité immense de contenus, au point qu'en 1949, une nouvelle question se pose et trouve une réponse institutionnelle avec « la loi sur les publications destinées à la jeunesse »³⁶ : que peut-on montrer et dire aux enfants ? Cette nouvelle question marquera ce champ littéraire. Si la société de l'époque accorde que la visée du livre n'est pas uniquement et obligatoirement pédagogique et éducative, elle ne conçoit cependant pas que le livre puisse tout montrer aux enfants. Légalement, le livre ne peut ainsi pas « déséduquer » ni montrer de choses néfastes. Des voix s'élèvent rapidement pour contester cette politique de censure, qui n'est pas que morale, mais aussi économique, faut-il le préciser. Parler de la mort est-ce prendre le risque de brusquer l'enfant ? Lui occulter cet événement n'est-ce pas plutôt l'enfermer dans une tour d'ivoire ? Cette nouvelle question stimulera la littérature de jeunesse : veut-on protéger l'enfant ou lui montrer la réalité de la vie ? Ce débat suscitera de fortes oppositions notamment dans les années 1960-70 avec François Ruy-Vidal, enseignant, théoricien, éditeur et écrivain pour la jeunesse, qui veut promouvoir les thèmes restés trop longtemps tabous en littérature de jeunesse³⁷.

Cette volonté de libérer l'enfant d'un carcan moral et thématique reçoit un écho de plus en plus favorable à mesure que l'on avance dans cette seconde moitié de siècle³⁸. Dès les années 1960, on observe un affranchissement tant d'un point de vue narratif, artistique, que thématique. Cependant, parallèlement à cette politique d'émancipation des contenus et des formes, l'avènement d'une littérature de jeunesse de masse contribue au maintien d'un conservatisme éditorial³⁹. Pour les éditeurs novateurs, qui sont de plus en plus nombreux, l'esthétique du livre devient prépondérante⁴⁰. La lecture s'envisage aussi comme un plaisir des yeux et il y a une volonté d'offrir de la qualité à lire et à voir aux enfants. La préoccupation d'utiliser le livre uniquement dans le but d'apprendre est certes encore présente, mais « largement dépassée, que ce soit dans le cadre scolaire ou à la maison »⁴¹. On remarque

³⁶ PRINCE Nathalie, *La littérature de jeunesse*, op. cit., p. 59.

³⁷ LA JOIE PAR LES LIVRES et CENTRE NATIONAL DU LIVRE POUR ENFANTS (éd.), *Regards sur le livre et la lecture des jeunes: La Joie par les livres a 40 ans ! Actes du colloque tenu au Grand auditorium de la Bibliothèque nationale de France les 29 et 30 septembre 2005*, Paris, La joie par les livres, 2006, p. 34.

³⁸ PRINCE Nathalie, *La littérature de jeunesse*, op. cit., p. 60.

³⁹ NIERES-CHEVREL Isabelle, *Introduction à la littérature de jeunesse*, Paris, Didier jeunesse, 2009, (Passeurs d'histoires), p. 47-48.

⁴⁰ PRINCE Nathalie, *La littérature de jeunesse*, op. cit., p. 60-61.

⁴¹ KORACH Dominique et LE BAIL Soazig, *Éditer pour la jeunesse*, op. cit., p. 12.

également, à la fin du XX^e et au début du XXI^e siècle, une valorisation et une consécration du secteur de la littérature de jeunesse par une reconnaissance institutionnelle, par la création de formations spécialisées et par l'apparition d'un discours critique⁴². L'écart entre littérature adulte et jeunesse, qui dévalorisait la littérature d'enfance, se réduit, d'une part, grâce à cette légitimation institutionnelle, et d'autre part, par l'arrivée d'auteurs reconnus qui se mettent à écrire pour les enfants, suivant la même démarche qu'Hetzel un siècle auparavant (1814-86).⁴³

Grâce à ce panorama historique sur le sentiment d'enfance, chacun peut remarquer l'importance de saisir le texte de jeunesse dans son contexte de production, tant d'un point de vue moral, politique, culturel, qu'industriel. La conception de l'enfant influence les productions littéraires et déplace le curseur du pôle « instruction » au pôle « plaisir »⁴⁴.

⁴² PRINCE Nathalie, *La littérature de jeunesse*, op. cit., p. 67.

⁴³ MARCOIN Francis et CHELEBOURG Christian, *La littérature de jeunesse*, Paris, Armand Colin, 2007, (Collection 128), p. 38.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 74-75.

3. L'album, une forme à distinguer

3.1. Une forme difficile à définir

L'album est la forme privilégiée pour s'adresser aux lecteurs plus jeunes en raison de sa facilité d'accès et pourtant, il s'avère être un lieu de créativité énorme et inépuisable au sein duquel l'image occupe une place déterminante. Sophie Vander Linden le définit aujourd'hui de la manière suivante :

[L'album de jeunesse est] une forme d'expression présentant une interaction de textes (qui peuvent être sous-jacents) et d'images (spatialement prépondérantes) au sein d'un support, caractérisée par une organisation libre de la double page, une diversité des réalisations matérielles et un enchaînement fluide et cohérent de page en page⁴⁵.

De son côté, Isabelle Nières-Chevrel caractérise l'album comme « l'ensemble des livres pour enfants dans lesquels l'image prime sur le texte, mais aussi, à l'intérieur de cette désignation globale, des livres dont les effets de sens reposent sur les interactions du texte, de l'image et du support »⁴⁶. Dans les deux définitions ci-dessus, il y a d'une part l'idée d'un jeu entre le texte et l'image au sein du livre afin de créer du sens et d'autre part, une prépondérance accordée à l'image. L'album de jeunesse se caractérise par ces deux éléments. Ce dernier a pour particularité d'être le seul mode d'expression en littérature de jeunesse à ne rien devoir sémiotiquement à la littérature générale⁴⁷ puisqu'il n'existe pas d'équivalent à l'album en littérature générale. Ce type de production s'émancipe pleinement dans le domaine de l'enfance où l'infinité des configurations entre le texte, l'image et le support est explorée.

3.2. Évolution de l'album, de la conception romantique à aujourd'hui

Le mot « album » vient du mot latin *album*, renvoyant à « la surface blanche d'une tablette ou d'un pan de mur sur lequel on écrivait les actes officiels »⁴⁸. Durant la période romantique,

⁴⁵ VAN DER LINDEN Sophie, *Lire l'album*, Le Puy-en-Velay, Atelier du poisson soluble, 2006, p. 87.

⁴⁶ ALARY Viviane et CHABROL GAGNE Nelly (éd.), *L'album le parti pris des images*, Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaise Pascal, 2012, p. 15.

⁴⁷ PERROT Jean, NIERES-CHEVREL Isabelle et GANIAYRE Claude (éd.), *Dictionnaire du livre de jeunesse: la littérature d'enfance et de jeunesse en France*, Paris, Éd. du Cercle de la librairie, 2013, p. 15.

⁴⁸ ALARY Viviane et CHABROL GAGNE Nelly (éd.), *L'album*, op. cit., p. 15.

ce terme est utilisé pour désigner un carnet blanc sur lequel une personne griffonne différentes choses (textes en prose ou en vers, dessins, etc.). En 1820, le mot prendra également comme acception celle d'un « recueil de planches [...] que les éditeurs composent pour la saison des étrennes »⁴⁹. Ces deux désignations ont comme point commun de renvoyer à un carnet et évoquent l'idée d'une liste plutôt que d'un récit.

Malgré l'apparition tardive du signifiant « album », il faut cependant remarquer l'existence de formes précoces s'apparentant à la forme contemporaine de l'album telle que nous le connaissons aujourd'hui, par exemple l'*Orbis Sensualium Pictus*, manuel de latin publié en 1658 par Comenius ayant déjà été présenté précédemment, qui alliait déjà étroitement texte et image⁵⁰. Il est important également de noter la présence de l'imagerie populaire, composée de feuilles volantes, dans laquelle l'image était première et dont les imprimeurs d'Épinal ont été les plus célèbres diffuseurs (1740-1880)⁵¹. Le concept d'album existait donc déjà de manière marginale même s'il n'était pas désigné par ce vocable.

Il faut attendre le début du XIX^e siècle pour que le mot « album » renvoie également à des publications pour enfants et plus uniquement pour adultes. En France à l'époque, on retrouve cette nouvelle acception⁵² notamment avec *Pierre l'ébouriffé*⁵³, traduit en 1860⁵⁴, édité par Hachette, et *La journée de Mademoiselle Lili*, publié par Hetzel en 1862⁵⁵. L'album désigne alors des « petits livres de format oblong, illustrés par des lithographies ou des gravures sur cuivre en hors-texte »⁵⁶ et dès 1860, le mot réfère exclusivement à des publications pour enfants et non plus pour adultes, comme c'était le cas durant l'époque romantique⁵⁷.

⁴⁹ *Ibid.*

⁵⁰ ESCARPIT Denise, *La littérature de jeunesse*, op. cit., p. 272.

⁵¹ PERRIN Raymond, *Littérature de jeunesse et presse des jeunes au début du XXI^e siècle: esquisse d'un état des lieux, enjeux et perspectives à travers les romans, les contes, les albums, la bande dessinée et le manga, les journaux et les publications destinées à la jeunesse*, Nouvelle éd. revue et Pourvue d'un index des noms de personnes, Paris, l'Harmattan, 2008, p. 172.

⁵² ALARY Viviane et CHABROL GAGNE Nelly (éd.), *L'album*, op. cit., p. 17.

⁵³ Il s'agit de la traduction de l'œuvre originale allemande *Struwwelpeter* d'Heinrich Hoffman publiée en 1844.

⁵⁴ PERROT Jean et al. (éd.), *Dictionnaire du livre de jeunesse*, op. cit., p. 15.

⁵⁵ PERRIN Raymond, *Littérature de jeunesse et presse des jeunes au début du XXI^e siècle*, op. cit., p. 173.

⁵⁶ PERROT Jean et al. (éd.), *Dictionnaire du livre de jeunesse*, op. cit., p. 16.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 17.

Cette naissance de l'album doit être envisagée dans un contexte de progrès global des techniques de gravure (l'évolution de l'illustration allant de pair avec celle des techniques de reproduction), d'accès élargi à l'école, d'industrialisation et de diffusion de livres de colportage remplis d'illustrations pour faciliter la compréhension⁵⁸. L'intérêt d'éditeurs comme Hetzel et Hachette pour ce support en permettra également la diffusion⁵⁹ puisque ils développeront le jeu entre le texte et l'image⁶⁰ dans leurs publications. Cela étant, il importe de souligner que c'est avant tout le livre illustré pour la jeunesse qui occupait le monde éditorial français. En effet, l'équilibre entre le texte et l'image y est différent que dans l'album moderne puisque le texte reste fortement prégnant.

La suite du cheminement de l'album sera liée à l'évolution de la conception de l'image. Il faudra attendre 1919 avec l'album *Macao et Cosmage* d'Edy-Legrand pour observer un renversement dans le rapport de prédominance du texte sur l'image⁶¹. Dans cet album, le visuel prend une place prépondérante et entame ainsi son chemin vers l'autonomie. Benjamin Rabier confirme le tournant artistique de l'album avec la série des *Gédéon* dans lequel il travaille sur la mise en page de l'album et sur sa capacité sémantique⁶². Dans cet élan d'innovation, deux albums phares dans l'histoire de la littérature de jeunesse voient le jour en 1931. D'une part, les lecteurs assistent à la création de *Babar le petit éléphant*, écrit par Jean de Brunhoff qui utilise la double page comme un espace narratif au sein duquel le texte et l'image sont intrinsèquement liés⁶³. D'autre part, l'éditeur Paul Faucher livre les *Albums du père Castor* où, en tant que pédagogue investi dans les études psychologiques récentes des années 1930 et les mouvements d'éducation modernes⁶⁴, il assigne à l'image une capacité sémantique primordiale et met en avant les capacités langagières de l'illustration⁶⁵.

Dans la veine de ces préambules novateurs, dans les années 1950-60, Robert Delpire participe à la conception de l'album dans son acception contemporaine, notamment en

⁵⁸ PERRIN Raymond, *Littérature de jeunesse et presse des jeunes au début du XX^e siècle*, op. cit., p. 172-173.

⁵⁹ PERROT Jean et al. (éd.), *Dictionnaire du livre de jeunesse*, op. cit., p. 15-16.

⁶⁰ PERRIN Raymond, *Littérature de jeunesse et presse des jeunes au début du XX^e siècle*, op. cit., p. 173.

⁶¹ VAN DER LINDEN Sophie, *Lire l'album*, op. cit., p. 15.

⁶² *Ibid.*

⁶³ *Ibid.*

⁶⁴ PERRIN Raymond, *Littérature de jeunesse et presse des jeunes au début du XX^e siècle*, op. cit., p. 177.

⁶⁵ VAN DER LINDEN Sophie, *Lire l'album*, op. cit., p. 16.

accordant à l'image une place et un statut inédits⁶⁶. De fait, il envisage l'album comme une création artistique à part entière, dans laquelle chaque composante participe à l'effet de sens global, et ce compris l'aspect matériel du livre. À la même période, plus exactement en 1967, Maurice Sendak offre au public francophone sa traduction de *Max et les Maximonstres*, qui célèbre l'inconscient enfantin par l'image et non plus uniquement par le texte⁶⁷. L'image acquiert la possibilité de figurer l'imaginaire, le symbolique et plus seulement la réalité.

En observant le renouvellement de l'expression dont l'album fait l'objet, il faut nommer le travail éditorial d'Harlin Quist mené dans les années 1970 et François Ruy-Vidal dont la participation active aux limites de ce qui peut être montré aux enfants a déjà été abordée précédemment. Par la suite, les maisons d'édition, telles que Gallimard, mais surtout L'École des loisirs, créée en 1965, travaillent à entériner ces volontés artistiques en favorisant leur développement, notamment par de nouvelles techniques liées à l'image, et démocratisent la diffusion de ces albums innovants.

Les années 1970 représentent une étape majeure dans l'évolution de l'album comme le souligne Isabelle Nières-Chevrel :

[Les albums et les livres d'images] ont en fait considérablement élargi leur lectorat depuis les années 1970. L'ouverture de cette "littérature en couleurs" vers des lecteurs plus âgés, le profond renouvellement de l'invention graphique, la mise en œuvre d'une réflexion sur les matériaux du livre (format, typographie, couleurs, papier), tout cela fut une révélation pour bien des adultes⁶⁸.

À cette période, le lectorat des albums s'élargit et les innovations créatives autour de ce type de production littéraire se multiplient. Des petites maisons d'édition fleurissent sans cesse à côté de celles plus célèbres et proposent des ouvrages audacieux en explorant toutes les voies possibles de l'album⁶⁹ : recours à la photographie, styles avant-gardistes, recherche de poétique de l'image et du texte, narrations minimalistes, etc. Les mots d'ordre sont l'engagement, l'innovation, l'ouverture d'esprit et l'anticonformisme. Il faut saluer le secteur de la petite édition qui a poussé ses auteurs et illustrateurs à laisser libre cours à leur imagination et à

⁶⁶ *Ibid.*, p. 16-17.

⁶⁷ *Ibid.*, p. 17.

⁶⁸ NIÈRES-CHEVREL Isabelle (éd.), *La littérature de jeunesse, incertaines frontières: colloque de Cerisy la Salle*, Paris, Gallimard, 2005, p. 14.

⁶⁹ VAN DER LINDEN Sophie, *Lire l'album*, op. cit., p. 18-21.

proposer un contenu original, surtout à partir des années 1990⁷⁰. Au même moment, l'album acquiert davantage de légitimité notamment grâce à son inscription dans les programmes scolaires et grâce au développement de formations de plus en plus exigeantes pour les auteurs-illustrateurs⁷¹. Dans le passage aux années 2000, la plupart des maisons d'édition, de tailles diverses, ont ainsi créé leur collection d'albums pour la jeunesse, attestant l'importance de cette forme littéraire⁷². Ces évolutions et considérations permettent d'affirmer qu'aujourd'hui, l'album se définit comme un objet libre sans limites puisqu'il peut explorer toutes les possibilités narratives, artistiques, formelles, etc.

⁷⁰ *Ibid.*, p. 20-21.

⁷¹ PERRIN Raymond, *Littérature de jeunesse et presse des jeunes au début du XXI^e siècle*, op. cit., p. 189.

⁷² *Ibid.*, p. 201.

Chapitre 2 : La préoccupation environnementale au sein de la littérature de jeunesse

1. De manière plus large, l'écocritique

L'éco-graphie⁷³, concept central dans ce travail de recherche, se définit comme les « représentations de l'écologie et de l'inquiétude environnementale par le texte et par l'image, selon une esthétique et une poétique adaptées à un public particulier, un destinataire bien spécifique, en l'occurrence l'enfant ou l'adolescent »⁷⁴. Elle s'inscrit plus largement dans le mouvement de l'écocritique qui s'intéresse au lien entre l'écologie et la littérature. Ce dernier a le dessein de dépasser le clivage entre la création artistique et l'engagement politique, environnemental, en partant du constat que l'humain a perdu son affinité avec la nature et qu'il a désormais pour mission de la reconstruire⁷⁵.

L'écocritique, parce qu'elle traite de la préoccupation écologique, est foncièrement et logiquement liée à l'apparition de la problématique environnementale. Les prochaines lignes s'attelleront à mieux comprendre l'origine et le contexte d'apparition de cette préoccupation qui occupe une place majeure dans nos sociétés actuelles. Par la suite, le mouvement littéraire de l'écocritique sera défini et analysé afin de mieux comprendre ses objectifs et ses fondements.

1.1. Étymologie et évolution du concept d'écologie

À son apparition, l'étymologie du mot « écologie » renvoie à la science de l'*oikos*, à savoir la science de la maison, de l'environnement. Il est utilisé pour la première fois en 1866 par le biologiste allemand Ernst Haeckel avant de se répandre en Europe et ailleurs⁷⁶. À ses débuts, il ne désigne pas l'angoisse vis-à-vis de la situation environnementale mais uniquement son étude. Néanmoins, ce nouveau concept scientifique évoque l'idée d'un rapport entre l'environnement

⁷³ En accord avec l'orthographe de ce mot dans les ouvrages théoriques consultés, nous maintiendrons l'utilisation du tiret entre « éco » et « graphie » dans l'entièreté de ce travail, contrairement aux mots « écocritique », « éco-poétique », « écolittérature » et « écofiction » où le tiret n'est pas de mise.

⁷⁴ PRINCE Nathalie et THILTGES Sébastien, *Éco-graphies*, op. cit., p. 10.

⁷⁵ *Ibid.*, p. 25.

⁷⁶ MATAGNE Patrick, « Aux origines de l'écologie », dans *Innovations*, vol. 18, Louvain-la-Neuve, De Boeck Supérieur, n° 2, 2003, p. 31.

et l'homme qui peut se situer sur une échelle graduelle entre la collaboration et la concurrence⁷⁷. La préoccupation envers une nature jugée en danger n'apparaît que dans l'acception moderne du lexème. Le terme « écologie », écrit « œcologie », sera ainsi utilisé pour la première fois dans un traité de géographie botanique rédigé par Eugen Warming (1841-1924)⁷⁸ dans lequel il transcrit les idées d'un programme de recherche qui fonde l'écologie scientifique. Par la suite, de nombreux concepts inhérents à ce champ de recherche⁷⁹ vont voir le jour comme « biosphère » (1875), « écologie économique » (fin XIX^e siècle), etc.

1.2. Apparition de la préoccupation écologique...

La préoccupation écologique telle qu'elle se définit aujourd'hui apparaît au XX^e siècle à la suite de plusieurs événements alarmants⁸⁰. Néanmoins, il faut nuancer cette affirmation puisque l'on constate déjà plusieurs premières manifestations à l'égard de l'environnement dans les textes anciens⁸¹, comme la Bible dans laquelle plusieurs visions apocalyptiques sont présentes, mais également dans plusieurs ouvrages du XVI^e siècle, lors des grandes découvertes, dans lesquels une première prise de conscience opère en réponse aux conséquences de l'exploitation des ressources⁸². La tendance va s'accroître aux alentours de 1970 avec la mise en péril de l'environnement de l'homme des suites de son activité industrielle. Le chercheur Ferenc Fodor explique que « l'homme peut également être la victime de ses propres activités causées par sa volonté prométhéenne de dominer le monde et il peut contribuer très efficacement à sa propre disparition de la surface de la Terre »⁸³. Patrick Matagne avance que l'événement qui a inauguré « l'âge écologique » est l'explosion de la première bombe atomique, le 16 juillet 1945 dans le désert du Nouveau-Mexique.⁸⁴ Avec cet événement, il est pour la première fois question de « menace » d'une catastrophe écologique et de ses effets sur les humains et les écosystèmes,

⁷⁷ SUBERCHICOT Alain, *Littérature et environnement: pour une écocritique comparée*, Paris, H. Champion, 2012, (Unichamp-essentiel, 25), p. 10.

⁷⁸ MATAGNE Patrick, « Aux origines de l'écologie », *art. cit.*, p. 35.

⁷⁹ *Ibid.*, p. 33-35.

⁸⁰ PRINCE Nathalie et THILTGES Sébastien, *Éco-graphies*, *op. cit.*, p. 38.

⁸¹ FODOR Ferenc, « Les jeunes face au changement climatique dans l'imaginaire romanesque », dans *Communication & langages*, vol. 172, Paris, NecPlus, n° 2, 2012, p. 84.

⁸² MATAGNE Patrick, « Aux origines de l'écologie », *art. cit.*, p. 37.

⁸³ FODOR Ferenc, « Les jeunes face au changement climatique dans l'imaginaire romanesque », *art. cit.*, p. 86.

⁸⁴ MATAGNE Patrick, « Aux origines de l'écologie », *art. cit.*, p. 27.

lesquels seront étudiés par après. Cette nouvelle période est marquée par différents événements dramatiques d'un point de vue écologique, comme les drames nucléaires de Nagasaki et Hiroshima (1945), le naufrage de l'*Amoco Cadiz* (1978), ou encore la guerre du Viêtnam (1955-75). L'époque se caractérise également par la publication d'ouvrages scientifiques⁸⁵ sur ce sujet et par la mise au point de plusieurs accords politiques sur la protection de l'environnement. Par ailleurs, Christian Chelebourg remarque que depuis la fin de la guerre froide, la préoccupation environnementale prend davantage d'ampleur. Cette prise de conscience soudaine s'explique selon lui par deux événements. D'une part, l'épisode de Tchernobyl de 1986 secoue émotionnellement la population mondiale et l'éveille aux désastres écologiques. D'autre part, la fin du conflit militaire qui opposait l'URSS et les USA permet aux citoyens de focaliser leur attention sur d'autres sujets que la guerre froide⁸⁶.

Ainsi, le discours écologiste occupera de plus en plus de place au point que dans les années 1970, il n'est plus considéré comme marginal⁸⁷. À partir de cette période, les citoyens se sentent concernés par une nouvelle mission et se considèrent dès lors comme « écologistes », un terme qui caractérise les citoyens engagés dans le mouvement écologique et qui se différencie de celui d'« écologue » qui réfère au scientifique de ce champ de recherche⁸⁸. Ces cris d'alarme partent d'un constat commun : l'homme a ruiné sa relation avec l'environnement. En effet, plutôt que de se comporter en harmonie avec ce dernier, dans un milieu où chaque individu occupe une place précise dans l'environnement sans empiéter sur l'espace des autres êtres vivants, l'Homme exerce une position de dominant. Il a ainsi rompu l'équilibre qu'il pouvait entretenir avec son écosystème. Cette posture dénoncée porte le nom d'« anthropocentrisme ».

Ce constat alarmant se consolide au fil des années scientifiquement, politiquement et médiatiquement⁸⁹. L'introduction de cette préoccupation dans les discours, mais aussi dans la fiction, illustre à quel point cette inquiétude gagne en puissance. Chelebourg nomme ces représentations les « écofictions », entendues ici globalement comme « l'ensemble des discours

⁸⁵ *Ibid.*, p. 27-29.

⁸⁶ CHELEBOURG Christian, *Les écofictions*, *op. cit.*, p. 7.

⁸⁷ PRINCE Nathalie et THILTGES Sébastien, *Éco-graphies*, *op. cit.*, p. 39.

⁸⁸ MATAGNE Patrick, « Aux origines de l'écologie », *art. cit.*, p. 31.

⁸⁹ CHELEBOURG Christian, *Les écofictions*, *op. cit.*, p. 8.

qui font appel à l'invention narrative pour diffuser le message écologique »⁹⁰. La littérature intègre ainsi la préoccupation écologique et ses enjeux, à tel point qu'une théorie littéraire va se construire autour de cette question : l'écocritique. Si cette théorie littéraire prend de l'importance dans les années 1990 avec la prise de conscience urgente du réchauffement climatique, Jacques Tramson souligne cependant que dès le XIX^e siècle, des écrivains ont mis en scène dans leurs œuvres des perturbations environnementales suite à des manipulations scientifiques ou autres progrès sociétaux⁹¹. Par exemple, Jules Verne mettra en garde ses lecteurs contre l'utilisation de nouvelles technologies et contre le risque de suroxygénation de l'air dans *Une fantaisie du Dr Ox* en 1872, tandis qu'Heinlein se montrera réticent vis-à-vis de l'atome et ses dérives dans son œuvre *Il arrive que ça saute* en 1940⁹².

1.3. ... et développement de l'écocritique

L'écocritique trouve ses racines dans *l'ecocriticism*, ou « écocritique littéraire »⁹³, champ interdisciplinaire qui a vu le jour aux USA avant de s'implanter en Europe et dans le reste du monde autour d'un accord commun entre les chercheurs : « d'une part sur la nécessité d'une révision du dualisme entre nature et culture, et de l'autre sur la condamnation de la vision anthropocentrique »⁹⁴. Elle prend place dans le domaine d'études globales qui s'intéressent aux nouvelles formes narratives et discursives traitant de l'écologie, mais aussi aux contextes sociaux et aux frontières entre champs littéraire et scientifique.

Plus largement, elle s'inscrit dans le mouvement de critique littéraire et des *cultural studies*, prenant son essor à partir des années 90 dans le monde anglophone⁹⁵. Elle étudie « le rapport entre la littérature et l'environnement naturel »⁹⁶ et « amène une approche centrée sur la Terre

⁹⁰ *Ibid.*, p. 10-11.

⁹¹ TRAMSON Jacques, « L'écologie dans la littérature de science-fiction », dans *La revue des livres pour enfants*, n° 147, 1992, p. 97.

⁹² *Ibid.*

⁹³ SCHOENTJES Pierre, *Ce qui a lieu: essai d'écopoétique*, Marseille, Éditions Wildproject, 2015, (Tête nue), p. 21.

⁹⁴ PRINCE Nathalie et THILTGES Sébastien, *Éco-graphies*, *op. cit.*, p. 26.

⁹⁵ BLANC Nathalie, CHARTIER Denis et PUGHE Thomas, « Littérature & écologie : vers une écopoétique », dans *Ecologie politique*, vol. 36, n° 2, 2008, p. 17.

⁹⁶ *Ibid.*

aux études littéraires »⁹⁷, comme l'avance Cheryll Glotfelty dans le texte *The ecocriticism reader*, considéré comme le fondateur de cette théorie littéraire. Ce mouvement propose de lire et relire les textes sous le spectre du thème environnemental. L'objectif n'est pas uniquement de procéder au relevé thématique du message écologique, mais plutôt d'observer la manière dont « les textes interrogent le monde contemporain et mettent au jour un impensé du discours écologique »⁹⁸, en considérant « l'écriture et la forme même des textes comme une incitation à faire évoluer la pensée écologique »⁹⁹ tout en portant une attention envers « les imaginaires véhiculés et les représentations sous-jacentes »¹⁰⁰. Dans ce combat écologique, on estime dès lors que « la littérature a un beau rôle à jouer pour éveiller les esprits »¹⁰¹. L'objectif de ces littératures est d'enseigner les bonnes pratiques pour vivre dans le monde de demain tout en restant lucide quant à l'effet restreint qu'elles peuvent avoir sur les esprits¹⁰². Cependant, leur grande force est « d'agréger autour de soi ceux qui veulent appréhender leur temps et leur lieu sous l'angle de la réflexion critique »¹⁰³, permettant peut-être une nouvelle interprétation de la fiction et une réflexion plus profonde, foncièrement personnelle.

Ce mouvement littéraire qui provient des USA peine à se démarquer dans l'espace francophone comme le pointe Pierre Schoentjes identifie plusieurs causes à cette difficulté d'intégration¹⁰⁴. La première réside dans les modalités de diffusion des idées : les ouvrages fondateurs d'écocritique proviennent du milieu anglophone et peu d'entre eux ont fait l'objet de traductions, ce qui rend leur accès logistiquement compliqué. Ensuite, les théoriciens de référence dans ce domaine sont des lecteurs de littérature américaine. De ce fait, l'essentiel de leur étude porte sur un corpus américain, voire anglais. S'ils se préoccupent parfois de la littérature de la francophonie, leur intérêt porte alors notamment sur les œuvres antillaises car elles sont géographiquement proches d'eux, contrairement à notre production littéraire. Néanmoins, certains américanistes étudient notre corpus littéraire mais cet intérêt s'explique

⁹⁷ *Ibid.*, p. 17-18.

⁹⁸ PRINCE Nathalie et THILTGES Sébastien, *Éco-graphies*, *op. cit.*, p. 24.

⁹⁹ BLANC Nathalie et al., « Littérature & écologie », *art. cit.*, p. 17.

¹⁰⁰ PRINCE Nathalie et THILTGES Sébastien, *Éco-graphies*, *op. cit.*, p. 24.

¹⁰¹ SUBERCHICOT Alain, *Littérature et environnement*, *op. cit.*, p. 16.

¹⁰² *Ibid.*, p. 251.

¹⁰³ *Ibid.*

¹⁰⁴ SCHOENTJES Pierre, *Ce qui a lieu*, *op. cit.*, p. 22.

par leur démarche davantage comparatiste qui induit nécessairement l'élargissement du corpus. Finalement, la dernière raison expliquant la difficulté de l'écocritique à trouver sa place chez nous s'explique par « l'inscription de l'écocritique dans la sphère des études culturelles qui s'acclimatent difficilement en France »¹⁰⁵, car la méthode américaine est jugée trop communautariste, naïvement engagée et trop présente dans la production de masse. Cette conception de la littérature a du mal à s'ancrer dans la sphère littéraire française. Schoentjes nuance ce reproche adressé à l'écocritique américaine et suggère de traduire cette différence de conception par deux termes distincts. Il propose, d'une part, le terme « éco-poétique » qui se rattache davantage à l'acception française et qui porte en lui le poids de la dimension littéraire et, d'autre part, le terme « écocritique » qui traduit la conception américaine¹⁰⁶ qui prône la nécessité d'engagement.

Il existe donc différentes manières d'envisager l'écocritique et cette diversité augmente à mesure que le nombre d'adeptes de la discipline s'accroît. Ainsi, d'une part, grâce au nombre croissant de chercheurs investis, d'autre part, grâce au nombre d'études, ouvrages publiés et colloques et séminaires organisés, le champ de recherche de l'écocritique s'institutionnalise. Aujourd'hui, en prenant en compte la différence de conception américaine et française explicitée ci-dessus, on peut affirmer que « l'écocritique a tendance à évoluer selon deux axes distincts (mais souvent liés entre eux) : un axe politique et un axe poétologique »¹⁰⁷. De ce fait, la conception américaine se rapproche de l'axe politique tandis que la conception française rejoint l'axe poétologique. Chaque conception possède des caractéristiques et enjeux propres.

Premièrement, l'axe politique « fait rentrer la littérature dans l'ère du soupçon écologique »¹⁰⁸. Il a une certaine visée politique puisque cette tendance défend l'idée que les modes d'évocation de la littérature réactualisent sans cesse le rapport de l'homme à la nature. De ce fait, les allusions habituelles de la nature, notamment émises à l'aide de la personnification ou de la pastorale, rappellent constamment la domination de l'homme sur son environnement car elles s'appuient sur le principe d'acculturation. Cette conception littéraire se construit sur des critères majoritairement thématiques qui ont été théorisés par Lawrence

¹⁰⁵ *Ibid.*

¹⁰⁶ *Ibid.*, p. 24.

¹⁰⁷ BLANC Nathalie et al., « Littérature & écologie », *art. cit.*, p. 18.

¹⁰⁸ *Ibid.*, p. 19.

Buell¹⁰⁹. Selon ce professeur universitaire, un texte doit répondre à quatre critères pour être qualifié d'« environnemental ». Tout d'abord, l'environnement naturel doit être évoqué comme un acteur et pas comme un décor dans ces textes. Ensuite, dans ce type de texte, les préoccupations environnementales ont autant de poids que celles des humains. Par ailleurs, le texte doit contenir une responsabilité environnementale. Enfin, il est nécessaire que la narration propose une conception de la nature en tant que processus et non en tant qu'état stable. En suivant cette démarche théorique, le texte littéraire est envisagé avant tout comme un document (culturel, politique et historique) et non plus comme une expression esthétique¹¹⁰. C'est pourquoi cette conception de l'écopoétique est considérée comme étant la moins littéraire, mais aussi comme la plus ouverte au dialogue pluridisciplinaire avec les domaines politiques ou scientifiques par exemple. Cependant, Alain Suberchicot nuance cette faiblesse littéraire reprochée à l'écocritique et propose une autre manière de voir cette identité thématique en affirmant que : « la faiblesse des littératures à motif environnemental en termes d'innovation formelle est grandement compensée par les choix thématiques qui y sont effectués »¹¹¹. Il ajoute, dans la conclusion de son ouvrage qui s'attelle à étudier comparativement un vaste corpus de littérature mondiale, que « dire qu'une littérature n'est pas motivée par le travail des formes ne veut pas dire pour autant qu'il y aurait là un manque de subtilité »¹¹², en démontrant que ce qui se range sous ce label de littérature environnementale consiste en une multitude de récits très différents, allant de la fiction à l'histoire naturelle.

Deuxièmement, à côté de cet axe politique, se trouve un autre axe, le poétique ou poétologique, qui s'intéresse à la manière dont « la littérature peut à son tour proposer un nouveau regard sur l'écologie »¹¹³. Pour ce faire, les textes vont se placer contre l'anthropocentrisme et proposer une vision plus globale de l'environnement, plus seulement utilitaire. La littérature se propose alors comme un espace d'exploration à cet imaginaire au point qu'elle s'érige en tant que contre-discours écologique. Pour ce faire, la littérature doit parvenir à évoquer la singularité de la nature sans pour autant se l'appropriier ou tenter de la contrôler. Cette nouvelle conception de la nature, inscrite dans le langage littéraire même, doit

¹⁰⁹ *Ibid.*

¹¹⁰ *Ibid.*, p. 20.

¹¹¹ SUBERCHICOT Alain, *Littérature et environnement*, op. cit., p. 249-250.

¹¹² *Ibid.*, p. 250.

¹¹³ BLANC Nathalie et al., « Littérature & écologie », art. cit., p. 20.

se construire en parallèle des théories scientifiques actuelles ; les approches scientifique et littéraire sont donc complémentaires. Cette vision de l'écocritique estime que l'écriture littéraire traduit la vision humaine de l'environnement et par conséquent, modifier le langage influencerait cette conception de la nature et ses imaginaires.

Pour mener à bien ce projet de langage écologique de l'axe poétologie, Jonathan Bate¹¹⁴ explique qu'il faut prêter à la nature son propre langage afin de représenter et reproduire les phénomènes naturels. De cette manière, « le texte littéraire se présenterait [...] comme une sorte d'écosystème linguistique »¹¹⁵. Dès lors, la langue littéraire peut rendre compte de la richesse de la nature grâce à ses structures linguistiques complexes (mètre, rythme, sonorité, etc.)¹¹⁶ et traduire de manière poétique « ce qui ne peut pas être dit dans d'autres formes de discours »¹¹⁷. Ainsi, il existerait « une sorte d'adéquation entre l'écriture littéraire et la nature »¹¹⁸. Il est cependant possible de reprocher à cette approche qu'il est compliqué d'en mesurer objectivement l'efficacité puisqu'il est difficile d'évaluer la « bonne » représentation de la nature¹¹⁹. Se concentrer sur la capacité mimétique de la littérature, évaluation basée sur des critères uniquement thématiques, ne permet pas de saisir sa capacité à réinventer constamment notre rapport à la nature. L'important n'est donc pas d'observer l'absence ou la présence de représentations « correctes » de la nature, mais plutôt d'analyser les représentations de l'homme et de l'environnement, ainsi que la manière dont la littérature s'en saisit. L'intérêt de l'écopoétique, dite « poétologique », réside donc dans l'observation du renouvellement de notre rapport à la nature à travers la langue et les formes au sein de la littérature. La littérature écologique représente ainsi davantage que la mise en place seule d'un thème commun ou d'un style révélateur puisqu'elle réinterroge constamment nos représentations de l'environnement.

Par conséquent, par son développement propre, l'esthétique littéraire environnementale pose différents enjeux¹²⁰. Dans un premier temps, il existe une ambiguïté entre l'engagement environnemental nécessaire de l'artiste et la tendance à l'impersonnalisation du domaine

¹¹⁴ *Ibid.*, p. 21.

¹¹⁵ *Ibid.*, p. 22.

¹¹⁶ *Ibid.*

¹¹⁷ *Ibid.*, p. 21.

¹¹⁸ *Ibid.*, p. 22.

¹¹⁹ *Ibid.*

¹²⁰ *Ibid.*, p. 23-24.

artistique. En effet, depuis le XX^e siècle, ce domaine connaît dans un premier temps une tendance à l'impersonnel, puis dans un deuxième temps une tendance à la démultiplication et à la démocratisation, synonymes de perte d'originalité. Pourtant, l'artiste reste une figure phare importante dans nos sociétés. L'auteur de textes écologiques doit donc parvenir à concilier deux pôles opposés. D'une part, il court le risque de manquer de singularité et de personnalité dans sa pratique, caractéristique inhérente à l'art contemporain, et d'autre part, il lui importe de s'inscrire dans une démarche engagée, unique, notamment en participant aux politiques environnementales et sociétales. Parallèlement à ce premier enjeu, l'artiste doit également tenter d'accorder à la nature un statut de sujet et non plus d'objet dans son œuvre, tendance ayant prédominé auparavant. De plus, un principe prépondérant consiste à reconnaître que la sensibilité doit être à la base de la transformation de notre conception de l'espace et de la nature. Grâce à cette faculté, la nature peut dès lors se placer en continuité de nos sociétés et pas en rupture, contrairement à ce qui peut être observé aujourd'hui. En effet, l'homme a une vision anthropocentrique de son environnement alors que, dans la quête d'un futur plus durable, il est indispensable que société et nature se mettent au diapason. Pour réconcilier l'humain à la nature, l'utilisation des émotions s'avère être une clef d'accès. Finalement, dans la même veine, un dernier enjeu consiste à doter la sensibilité d'un rôle social et politique. Pour cela, la tendance à évoquer les lieux et espaces comme de simples anecdotes doit nécessairement prendre fin, notamment afin d'accorder davantage de place à l'imagination et à la liberté de choix dans la conception de notre monde.

2. L'éco-graphie

2.1. Les fondements de l'éco-graphie

La littérature de jeunesse s'approprie le thème de l'écologie depuis une cinquantaine d'années. Ces différentes productions littéraires se regroupent sous le nom d'« éco-graphies pour la jeunesse » qui se définissent comme les « représentations de l'écologie et de l'inquiétude environnementale par le texte et par l'image, selon une esthétique et une poétique adaptées à un public particulier, un destinataire bien spécifique, en l'occurrence l'enfant ou l'adolescent »¹²¹. L'écolije représente le courant contemporain de l'écopittérature pour la jeunesse et regroupe donc les différentes éco-graphies. Les prochaines pages développeront

¹²¹ PRINCE Nathalie et THILTGES Sébastien, *Éco-graphies*, op. cit., p. 10.

l'émergence des éco-graphies, leurs caractéristiques et les enjeux résultant de l'introduction du thème écologique en littérature de jeunesse.

2.2. Développement de l'écolije

Dès les années 1970-80, le domaine éditorial germanophone porte de l'intérêt au thème de l'écologie en intégrant différentes entrées y faisant référence dans des encyclopédies dédiées à la jeunesse. Dans les années 1990, une vague d'écocritique autour de la littérature de jeunesse apparaît aux USA, parallèlement à l'émergence de l'écocritique en littérature générale¹²². La théorie littéraire intègre ainsi la préoccupation environnementale.

Le souci écologique revêt en importance autour des années 1970 et le thème de l'écologie devient ainsi peu à peu prépondérant dans nos sociétés. Ce thème va être de plus en plus travaillé par la littérature, si bien que des prix littéraires voient le jour pour récompenser des œuvres de jeunesse de ce genre, comme le *Friend of the Earth Book Earthworm Award*¹²³. L'actualité de ce thème explique que celui-ci ait également été récupéré par le marketing et la production « grand public » de littérature de jeunesse¹²⁴.

Si la préoccupation écologique est récente, la littérature de jeunesse met toutefois en avant le lien privilégié de l'enfant à la nature depuis bien plus longtemps¹²⁵. En effet, il y a en littérature de jeunesse un fondement inconscient d'une dichotomie entre la figure de l'adulte et de l'enfant qui s'illustre dans l'opposition entre la culture et la nature ; l'adulte institue la sortie de l'état de la nature tandis que l'enfant y demeure. Prince et Thilges expliquent qu'il y a « dans la littérature de jeunesse, une sorte d'équation inconsciente qui double les oppositions structurelles entre nature et culture par d'autres, qui sont liées à l'opposition entre l'enfant et l'adulte »¹²⁶. De cette manière, l'adulte est associé à la culture tandis que l'enfant s'approprie la nature comme un refuge. Peter Pan, en tant qu'enfant désirant rester éternellement jeune en raison de sa peur du monde des adultes, représente l'exemple parfait du lien spontané qui existe

¹²² *Ibid.*, p. 30.

¹²³ *Ibid.*, p. 20.

¹²⁴ *Ibid.*

¹²⁵ *Ibid.*, p. 9.

¹²⁶ *Ibid.*, p. 11.

entre la nature et l'enfant¹²⁷. Cette proximité enfant-nature est renforcée par son habit, composé de feuilles, ainsi que par le décor dans lequel il vit, « le Pays de Jamais », un îlot imaginaire où la nature agit en maître et où les sirènes, fées et animaux ont élu domicile.

2.3. Une littérature en rupture avec les préceptes de la littérature de jeunesse

Malgré l'ancrage profond du lien unissant la nature et l'enfant au sein de la littérature de jeunesse, il faut néanmoins souligner que la dénonciation de la catastrophe écologique actuelle entraîne « une profonde mutation de l'identité de cette littérature »¹²⁸ à différents niveaux.

L'écolije se construit tout d'abord comme une littérature de décadence¹²⁹. En effet, comme l'avance Jonas Hans dans *Le principe responsabilité*¹³⁰, notre société est aujourd'hui en proie à une autodestruction collective. À l'encontre d'une vision positive du progrès, d'un futur prometteur et d'un monde futur meilleur, le « principe de l'écologie tragique »¹³¹ instaure l'idée que l'avenir sera pire que le présent et que le progrès causera la perte de l'humanité. Loin du positivisme qui a pu fédérer nos sociétés dès le développement de l'industrialisation, l'écolije s'inscrit dans cette veine et peut dès lors être qualifiée de littérature de décadence.

Dans cette approche, on assigne aux enfants la mission de sauver le monde, d'être attentifs et responsables vis-à-vis de leur environnement puisque leurs parents n'ont pas su le faire. Cette attitude illustre ce que Nathalie Prince nomme « le complexe du boa »¹³². Ce concept fait allusion au *Petit Prince* de Saint-Exupéry dans lequel l'image d'un boa ayant ingurgité un éléphant apparaît clairement aux yeux des enfants tandis qu'elle n'évoque aux adultes rien d'autre qu'un chapeau. Par analogie, le concept du « complexe du boa » estime ainsi que la nature se détériore et que les adultes ont mis trop de temps à s'en rendre compte. Ce constat d'échec face au réchauffement climatique peut apparaître radical et alarmant, mais il se révèle réaliste, trouvant une explication dans le domaine strictement scientifique. En effet, le rapport

¹²⁷ *Ibid.*, p. 12.

¹²⁸ *Ibid.*, p. 14.

¹²⁹ *Ibid.*, p. 15.

¹³⁰ *Ibid.*, p. 14.

¹³¹ *Ibid.*

¹³² *Ibid.*

du GIEC de 2014 constate que « les années 1983 à 2012 constituent probablement la période de 30 ans la plus chaude qu’ait connue l’hémisphère Nord depuis 1400 ans »¹³³. Face à cette donnée inquiétante, le groupe de scientifiques explique que « sans mesures d’atténuation autres que celles qui existent aujourd’hui, et même si des mesures d’adaptation sont prises, le risque de conséquences graves, généralisées et irréversibles à l’échelle du globe sera élevé à très élevé à la fin du XXI^e siècle en raison du réchauffement »¹³⁴. La raison pour laquelle les chercheurs posent le constat d’un besoin immédiat de solution repose justement sur l’insuffisance des changements réalisés antérieurement. Cela ne veut pas pour autant dire qu’il n’y en a pas eu, mais ils n’ont pas permis de freiner le réchauffement climatique.

Le GIEC n’est cependant pas le seul organisme à affirmer la faiblesse des moyens mis en œuvre. Dans *Les limites à la croissance (dans un monde fini)*¹³⁵, le couple de scientifiques Meadows, aidé des spécialistes Randers et Behrens, a démontré le lien qui existait entre les évolutions économique, démographique et écologique¹³⁶. Selon eux, il n’était en effet pas possible d’assurer une croissance économique, démographique et écologique sans que l’une d’elles rencontre des limites. En liant ces trois paramètres et en utilisant le logiciel *World3*, les chercheurs ont élaboré différents scénarios futurs probables afin de mettre en garde l’humanité sur les limites des capacités de la Terre. Leur posture demeure cependant positive car la marge de manœuvre pour atteindre le seuil maximal semble large. Vingt ans plus tard, lors de la réédition de leur étude, ils se rendent compte que ce plafond de ressources a malheureusement été dépassé. Une inversion de la tendance reste néanmoins tout à fait possible et les dégâts occasionnés pourraient même être résorbés ; la conclusion s’avère donc inquiétante, mais pas alarmante. L’idée de croissance n’est par conséquent pas directement liée à un effondrement biologique puisque celui-ci n’a lieu que lorsque le seuil des ressources est dépassé ; la société peut donc se développer sans courir à sa perte, pour autant que l’utilisation des ressources existantes ne soit pas démesurée. C’est pourquoi l’espoir d’un changement durable subsiste.

¹³³ GIEC (GROUPE D’EXPERTS INTERGOUVERNEMENTAL SUR L’ÉVOLUTION DU CLIMAT, *Changements climatiques 2014. Rapport de synthèse*, [En ligne], <https://www.ipcc.ch/site/assets/uploads/2018/02/SYR_AR5_FINAL_full_fr.pdf>. (page consultée en avril 2021)

¹³⁴ *Ibid.*

¹³⁵ MEADOWS Donella H. et al., *Les limites à la croissance: dans un monde fini le rapport Meadows, 30 ans après*, Paris, Rue de l’échiquier, 2012, (Initial(e)s DD).

¹³⁶ L’évolution écologique regroupe les ressources utilisées et les émissions de polluants.

En 2004, une nouvelle version est éditée¹³⁷ et les résultats sont cette fois-ci plus alarmants. Le constat n'est cependant pas manichéen puisque les scientifiques affirment que des progrès ont été effectués :

De nombreux progrès ont été faits ces trente dernières années. Face à une empreinte écologique en constante augmentation, la communauté internationale a mis en œuvre de nouvelles technologies, les consommateurs ont modifié leurs habitudes d'achat, des institutions ont été créées et des accords multinationaux ont vu le jour¹³⁸.

Ils affirment également que les individus sont plus conscients de la problématique écologique aujourd'hui qu'en 1970. Il n'empêche que, face aux nouveaux scénarios probables, la communauté scientifique doit aussi avouer que le besoin de ressources des hommes « continue à augmenter malgré les avancées technologiques et institutionnelles »¹³⁹ et que « c'est d'autant plus grave que l'humanité est déjà en territoire non soutenable »¹⁴⁰. Les chercheurs en viennent ainsi à une mise en garde inquiétante :

C'est pourquoi nous sommes beaucoup plus pessimistes qu'en 1972 quant à l'avenir qui nous attend. Il est triste de constater que l'humanité a pour l'essentiel gâché les trente dernières années en se perdant dans de vains débats et en apportant des réponses sincères mais timides au défi écologique mondial. Nous n'avons plus trente ans à perdre : il va falloir procéder à de nombreux changements si nous voulons qu'au dépassement actuel ne succède pas un effondrement lors du XXI^e siècle.¹⁴¹

Pour éviter l'effondrement de notre société, ils mettent en avant la nécessité d'une « innovation sociétale profonde et proactive, fondée sur des changements technologiques, culturels et institutionnels, pour éviter que l'empreinte écologique de l'humanité ne dépasse la capacité de charge de la planète Terre »¹⁴². Les faits sont donc là : la problématique écologique éclate dans les années 1970, moment auquel une première prise de conscience opère. Néanmoins, les changements effectués ne sont pas suffisants, si bien que malgré les efforts fournis, le

¹³⁷ Celle-ci est traduite en français en 2012 en mentionnant que les données, observations et conclusions restent d'actualité.

¹³⁸ MEADOWS Donella H. et al., *Les limites à la croissance*, op. cit., p. 18.

¹³⁹ *Ibid.*, p. 20.

¹⁴⁰ *Ibid.*

¹⁴¹ *Ibid.*, p. 21.

¹⁴² *Ibid.*, p. 15.

réchauffement climatique continue de s'aggraver. Pour espérer éviter l'effondrement de notre société future, il est par conséquent nécessaire de changer radicalement notre vision de la société humaine.

Constater tout cet échec n'a pas pour dessein de culpabiliser la génération adulte, mais bien de tirer la sonnette d'alarme. D'ailleurs, quand l'écolije fait mention du « parent », elle fait état plus largement de la génération à laquelle il appartient puisque « les parents sont issus d'une tradition, d'une culture et de générations qui ont mené la nature à la possibilité de son affaiblissement »¹⁴³. L'essentiel est simplement de reconnaître que les mesures qui ont été adoptées auparavant ainsi que les efforts qui ont été fournis se sont révélés insuffisants et qu'il importe désormais de redoubler d'efforts.

Il revient ainsi aux enfants de dévoiler la réalité et l'ampleur de la catastrophe environnementale aux adultes puisqu'ils représentent la génération future. Cette mission apparait de prime abord inhérente à la littérature de jeunesse puisqu'un de ses objectifs est d'instruire les enfants et de répondre à différents enjeux pédagogiques. Or, comme annoncé précédemment, l'introduction de l'écologie en littérature de jeunesse modifie certains fondements de cette littérature puisque l'écolije « inverse absolument l'objet et le sujet de la leçon »¹⁴⁴, ce qui provoque une première rupture.

Ainsi, la première rupture concerne la fin du lien exemplaire entre l'adulte et l'enfant ayant toujours prévalu en littérature de jeunesse. En effet, son objectif est de former les enfants à devenir des adultes irréprochables en prenant leurs parents pour modèle. Or, dans ce cas-ci, on invite l'enfant à devenir un adulte responsable, mais il faut en même temps « qu'il ne devienne pas comme l'adulte qui jusque-là, a mené la nature, le monde, la terre, jusqu'à sa perte »¹⁴⁵. Une telle affirmation doit être lue non pas comme une condamnation, mais comme un constat ; les adultes n'ont pas su renverser la tendance du réchauffement climatique. À partir de cet état des lieux, l'enjeu n'est pas de juger ce comportement, mais bien d'adopter un nouveau mode de vie. C'est donc à l'enfant, par lui-même, de « réinventer et réenchanter le monde de demain »¹⁴⁶.

¹⁴³ PRINCE Nathalie et THILTGES Sébastien, *Éco-graphies*, op. cit., p. 15.

¹⁴⁴ *Ibid.*

¹⁴⁵ *Ibid.*

¹⁴⁶ *Ibid.*

La deuxième rupture qui caractérise l'écolije repose dans la proposition aux enfants de construire une relation non réciproque, à sens unique¹⁴⁷. En effet, jusqu'à maintenant, une relation éthique est une relation symétrique dans laquelle une personne s'engage envers un tiers et est assurée en contrepartie de disposer d'un interlocuteur engagé envers lui et à l'écoute. La difficulté de l'écolije réside dans le fait de demander aux enfants d'être engagés pour le futur et d'être les citoyens du monde de demain, sans en voir les répercussions immédiates puisque le destinataire n'est dans ce cas de figure que fictif et hypothétique.

Cette rupture est fortement liée à la troisième caractéristique de l'écolije. La littérature de jeunesse s'est construite conjointement à la conception de l'enfance¹⁴⁸. Or, actuellement, l'écolije modifie le destinataire et ne prend plus seulement en compte l'enfant présent, mais aussi ceux de demain de manière collective. Nathalie Prince explique ce principe :

On écrit pour les enfants d'aujourd'hui afin que ceux de demain puissent encore lire. On ne s'éduque pas pour que l'autre soit respecté, mais pour que l'autre de l'autre, ses enfants, et les enfants de ses enfants puissent vivre dignement¹⁴⁹.

Finalement, la dernière rupture élargit la considération des enfants comme des êtres fragiles et vulnérables puisque notre planète mérite désormais le même traitement. La Terre devient également un être fragile dont il faut prendre soin.

L'écolije ou l'éco-graphie ne vise donc pas simplement à intégrer les thèmes écologiques puisqu'elle cherche à redéfinir certains fondements de la littérature de jeunesse : elle introduit la fin du modèle parental, promeut l'engagement et la demande de compassion envers les enfants de demain et érige la planète comme un enfant dont il faut prendre soin.

2.4. La dimension littéraire de l'écolije

Il est évident que l'appropriation du thème de l'écologie fait partie intégrante de l'éco-graphie, mais il importe de ne pas la définir par cette unique caractéristique. Le fait d'observer une identité thématique forte dans cette littérature permet de la constituer comme un genre puisque, « définir un genre littéraire, c'est supposer qu'il y a une unité au sein d'une pluralité

¹⁴⁷ *Ibid.*, p. 16.

¹⁴⁸ Voir chapitre 1, point 2 : « L'évolution d'un champ profondément marqué par le sentiment d'enfance ».

¹⁴⁹ PRINCE Nathalie et THILTGES Sébastien, *Éco-graphies*, *op. cit.*, p. 16.

de textes »¹⁵⁰. L'écolije peut ainsi se constituer comme un sous-genre de la littérature de jeunesse par l'introduction de la préoccupation environnementale à l'intérieur d'une multiplicité de textes ; elle est un genre (écolije) dans un genre (littérature de jeunesse). Cependant, il est important de souligner que l'écolije ne se définit pas exclusivement par la présence du thème écologique au risque de tomber dans l'axe purement documentaire. En effet, il incombe de ne pas focaliser son attention uniquement sur la présence du thème de l'écologie au sens large, mais bien de remarquer que l'écolije est un sous-genre à part entière avec des richesses littéraires. De ce fait, l'étude de cette littérature permet d'observer une diversité de formes, de propositions créatives et de manières de faire passer le message écologique¹⁵¹. Cependant, si l'écolije traite de ce thème alarmiste de différentes manières et malgré le cri d'alarme qu'elle porte, il est important de tenir compte du stade de développement du destinataire et de sa sensibilité, à savoir ici les enfants et adolescents. De plus, l'enjeu des éco-graphies n'est pas de traiter de l'écologie par la narration pour diffuser un message plus facilement, mais de « donner du sens à un message dans le but de faire réfléchir le destinataire en l'impliquant émotionnellement et esthétiquement dans sa lecture »¹⁵². Cette manière d'envisager la littérature pour la jeunesse et la préoccupation environnementale permet de dépasser la différence qui existe entre les axes politique et poétique¹⁵³ en créant un espace qui conjugue les deux. En cela, l'écolije représente le défi pour la littérature de jeunesse de dépasser l'opposition entre plaisir et instruction. En effet, la sensibilisation à l'écologie se doit d'être littéraire et plaisante¹⁵⁴.

Le rôle de l'écolije ne se limite pas à ce que nous venons d'évoquer. L'invention d'histoires dans un contexte de crise a l'avantage de décrypter les discours dominants et d'en proposer les opposés¹⁵⁵. Ces contre-discours ne s'inscrivent pas directement dans le réel, mais dans les possibles du réel. De cette manière, l'écolije porterait en elle la clef pour contrer la crise de l'imagination que notre société traverse comme l'explique Lawrence Buell¹⁵⁶. Ce professeur de

¹⁵⁰ *Ibid.*, p. 177.

¹⁵¹ *Ibid.*, p. 21.

¹⁵² *Ibid.*, p. 19.

¹⁵³ *Ibid.*, p. 33.

¹⁵⁴ *Ibid.*

¹⁵⁵ *Ibid.*

¹⁵⁶ *Ibid.*

littérature avance l'idée que la crise environnementale que nous vivons n'est pas une crise de l'environnement physique sinon une crise totale, y compris culturelle et sociale. La littérature de jeunesse illustrerait ainsi cette crise générale et deviendrait le lieu d'investissement d'une sensibilisation globale. Outre cette construction de discours, la littérature de jeunesse, par le processus de fictionnalisation, permet aussi de représenter des changements probables à une échelle globale et dans un espace-temps futur¹⁵⁷.

En plus de ces enjeux culturels, « la mise en récit et la mise en fiction narrativisent la nature et l'unifient ainsi au monde du lecteur »¹⁵⁸. La fiction est également le lieu de la mise en relation des enjeux économiques, sociaux, politiques, psychologiques et naturels, ce qui lui permet de proposer une prise de recul et une vision globale nécessaire lors de l'appréhension de la crise environnementale¹⁵⁹. Finalement, l'avantage de la fiction est de servir de terrain interprétatif sans avancer des réflexions préconstruites. Elle est une invitation pour le lecteur à l'interprétation et l'autoréflexion. Il s'agit donc d'une démarche beaucoup plus profonde et intéressante que la simple sensibilisation, plus directe, que propose le documentaire¹⁶⁰.

Comme énoncé précédemment, l'écolije se définit en tant que sous-genre littéraire et pour se constituer comme tel, l'ensemble des textes concernés doit se construire autour d'un élément commun. Parallèlement à l'unité thématique de la préoccupation écologique, la description de l'enfant comme destinataire, premier concerné mais aussi acteur privilégié¹⁶¹, est la deuxième raison caractéristique qui permet de qualifier l'écolije de sous-genre littéraire. En effet, l'analyse de ces récits permet d'y constater la mise en place d'une temporalité nouvelle présentant un rapport à la nature déséquilibré dans le futur. L'écolije propose la construction mentale d'un potentiel futur catastrophique avec un déséquilibre climatique, proposition permise grâce à l'utilisation de la fiction qui distingue l'écriture écologique des représentations traditionnelles de la nature¹⁶². Le cadre de la nature n'est plus un cadre stable et intouchable, mais un processus dynamique au sein duquel l'enfant adopte un nouveau regard sur la nature.

¹⁵⁷ *Ibid.*, p. 34.

¹⁵⁸ *Ibid.*

¹⁵⁹ *Ibid.*

¹⁶⁰ *Ibid.*

¹⁶¹ *Ibid.*, p. 22.

¹⁶² *Ibid.*, p. 23.

Face à cette probabilité de déséquilibre, cette littérature invite à recréer du lien avec la nature, mais cette solution peut sembler paradoxale étant donné que l'enfant a encore tout à apprendre et que l'adulte est celui qui a brisé ce lien de communion avec l'environnement¹⁶³.

L'objectif de ce travail de recherche est d'étudier la manière dont se construit l'écologie dans l'album de jeunesse. Cette forme littéraire peine à définir des frontières fixes. Il sera intéressant d'observer, en s'attelant à la mise en fiction de la thématique écologique, que l'album va rencontrer une nouvelle limite qu'il ne va pas s'empêcher de dépasser : celle qui le sépare du documentaire.

3. L'album et le documentaire dans la veine de la littérature de jeunesse traitant de l'écologie

En effet, l'album et le documentaire en écologie ont en commun de traiter d'un domaine qui est étudié scientifiquement mais ils possèdent chacun leurs caractéristiques propres.

Tout d'abord, ces deux formes assument des fonctions différentes. D'une part, le documentaire endosse une fonction à la fois pédagogique, éducative et culturelle¹⁶⁴. Le document s'utilise ainsi souvent comme support à l'instruction scolaire. Il porte en lui les objectifs de la littérature de jeunesse à ses débuts : l'instruction. Il est longtemps apparu comme conservateur ou traitant de sujets récurrents, mais avec l'évolution de la société, « on voit ce secteur s'ouvrir à de nouvelles idées traditionnellement considérées comme inaccessibles aux enfants : philosophie, vivre ensemble, développement personnel »¹⁶⁵. Par son objectif d'instruction initial et son évolution tendant à s'ouvrir à toutes les thématiques, notamment celles qui sont contemporaines, il est logique que ce genre ait accueilli le thème de l'écologie dès les années 1990¹⁶⁶. Cette appropriation s'avère d'autant plus compréhensible qu'il est généralement admis que ce format instructif s'insère dans « un ensemble de livres qui ont pour objectifs de permettre à l'enfant de se repérer dans le monde d'aujourd'hui et de devenir un citoyen responsable »¹⁶⁷. D'autre part, l'album est davantage du côté de la narration et de la

¹⁶³ *Ibid.*, p. 24.

¹⁶⁴ PERROT Jean et al. (éd.), *Dictionnaire du livre de jeunesse*, op. cit., p. 291.

¹⁶⁵ KORACH Dominique et LE BAIL Soazig, *Éditer pour la jeunesse*, op. cit., p. 32.

¹⁶⁶ PERROT Jean et al. (éd.), *Dictionnaire du livre de jeunesse*, op. cit., p. 292.

¹⁶⁷ *Ibid.*, p. 293.

fiction et accorde à l'image un statut prépondérant. Malgré sa difficile définition, il est possible d'affirmer aujourd'hui qu'il est par excellence le lieu de création et de renouvellement artistique incessant. Sa mission première consiste davantage à plaire qu'à instruire.

Par contre, le recours à l'image est habituel dans ces deux supports : tandis que dans le documentaire, l'image illustre, dans l'album, elle participe au sens global de l'œuvre. L'image poursuit donc deux objectifs différents.

Pourtant, malgré cette opposition dans l'utilisation de l'image, la frontière reste poreuse entre l'album et le documentaire. En effet, les documentaires se veulent de plus en plus agréables à lire car il est plus efficace d'instruire par le plaisir¹⁶⁸. Le marché de l'édition propose ainsi des productions singulières, surnommées « fictions documentaires », qui tentent de mêler le plaisir à l'instruction.

De son côté, l'album conjugue fiction et volonté de sensibiliser/instruire le lecteur sur un sujet, ce qui est le cas de ceux qui traitent de l'écologie. Ce phénomène n'est pas récent puisque dès 1935 paraissent des albums qui mêlent fiction et documentaire chez Gallimard dans la collection « Albums du gai savoir »¹⁶⁹ que la maison d'édition décrit de la façon suivante : « sous une forme plaisante, abondamment illustrés, ces albums traiteront des sujets scientifiques et historiques »¹⁷⁰. La narration de ces « albums documentaires » mêle fiction et données scientifiques. De son côté, L'École des loisirs possède sa collection, nommée « Archimède », dans laquelle on retrouve par exemple *Suivons ce chat*, écrit par Masako Izawa et Mamoru Hiraide, dispensant des informations sur le mode de vie d'un chat que le lecteur peut suivre du regard à travers ses péripéties dans la ville.

Finalement, l'album documentaire ou la fiction documentaire tentent tous deux de concilier les pôles opposés que sont le documentaire et l'album qui répondent strictement à l'enjeu d'instruire ou de plaire. Par cette forme d'équilibre, la littérature de jeunesse parvient à procurer du plaisir aux yeux, ce qui permet de captiver le lecteur pour ensuite mieux le sensibiliser. L'enjeu est ainsi plus facilement atteint et, dans le cas de la préoccupation écologique, cette forme peut être une solution pour une sensibilisation active et profonde.

¹⁶⁸ KORACH Dominique et LE BAIL Soazig, *Éditer pour la jeunesse*, op. cit., p. 69.

¹⁶⁹ PERRIN Raymond, *Littérature de jeunesse et presse des jeunes au début du XXI^e siècle*, op. cit., p. 177.

¹⁷⁰ GALLIMARD, « Albums du Gai savoir », <http://www.gallimard.fr/Catalogue/GALLIMARD/Albums-du-Gai-Savoir> (page consultée durant le mois d'avril 2021).

Chapitre 3 : Méthodologie et constitution du corpus

1. Constitution du corpus

1.1. Critères de sélection

Pour travailler sur l'écologie dans l'album de jeunesse, il était essentiel d'établir un corpus de travail avec des limites claires. Baliser ce dernier permet en effet d'éviter le risque de se perdre dans la production actuelle. Ainsi, le corpus s'étend sur des publications s'étalant de 2016 à 2021. Initialement, l'objectif était de s'atteler à l'analyse d'albums édités sur les dix dernières années, à savoir 2011 à 2021, mais en composant ce corpus, je me suis rapidement rendu compte de la quantité impressionnante d'albums publiés. Afin de fournir un travail de meilleure qualité, opérer une recherche sur les cinq dernières années, à savoir 2016 à 2021, m'a semblé être la meilleure idée. Par souci logistique, il a été préférable d'arrêter la recherche de publications au mois de mars 2021, afin de ne pas devoir se montrer attentif aux nouvelles sorties d'albums, concomitantes à la rédaction de ce travail de recherche.

Pour constituer ce corpus et faire l'inventaire des albums traitant de l'écologie publiés entre 2016 et 2021, plusieurs ressources ont été utilisées. Tout d'abord, différentes maisons d'édition ont été contactées afin de discuter avec un représentant ou un responsable de catalogue. L'objectif était de s'informer directement auprès d'eux sur les albums traitant de la thématique écologique dans leur offre éditoriale. Seules L'École des Loisirs, Le Rouergue et Flammarion ont répondu positivement à ma demande. En raison du manque de diversité causé par le peu de réactivité de la part des maisons d'édition, j'ai complété ma recherche à l'aide des magazines *Incontournables 2016-2018*¹⁷¹ et *Incontournables 2018-2020*¹⁷², des brochures éditées par la Fédération Wallonie Bruxelles reprenant les meilleurs titres de littérature de jeunesse auprès de plus de 60 éditeurs. Pour chaque livre annoncé, un court résumé est proposé, ce qui m'a permis de sélectionner une multitude d'albums. Finalement, afin de compléter davantage le corpus, j'ai consulté Myriam Pluys, spécialiste jeunesse à la librairie *Graffiti* à Waterloo où j'ai effectué

¹⁷¹ DECUYPER Isabelle, *Incontournables 2016-2018. Une sélection de 270 livres de jeunesse dans la production 2016-2018 de 72 éditeurs de langue française*, Fédération Wallonie-Bruxelles Culture, Bruxelles, 2018.

¹⁷² DECUYPER Isabelle, *Incontournables. Une sélection de 238 livres de jeunesse dans la production 2018-2020 de 63 éditeurs de langue française*, Fédération Wallonie-Bruxelles Culture, Bruxelles, 2020.

mon stage. Elle a passé en revue avec moi son fonds d'albums ainsi que ses nouveautés, ce qui nous a permis de sélectionner plusieurs ouvrages supplémentaires.

À l'aide de ces différents moyens de sélection, je suis parvenue à établir un corpus de 31 albums dont voici les titres¹⁷³ :

1. ABADIA Ximo, *Le potager*, Genève, La Joie de Lire, 2017.
2. BARROUX Stephane-Yves, *Combien d'arbres ?* Paris, Kaléidoscope, 2018.
3. BOULOUBASIS Petros, *Même si tu n'es pas là pour le voir*, Paris, Minédition, 2020.
4. COUTY Julien, *Quel tableau !*, Arles, Rouergue, 2020.
5. DESMOND Jenni, *L'arbre d'Albert*, Paris, Kaléidoscope, 2016.
6. DEVERNAY Laetitia, *La danse de la mer*, Genève, La Joie de Lire, 2016.
7. ESCOFFIER Michaël, *La déclaration*, Paris, Kaléidoscope, 2018.
8. EVE Rosie, *Demain la forêt*, Paris, Saltimbanque, 2020.
9. FONTANEL Béatrice, *Je suis la méduse*, Montreuil, Les Fourmis Rouges, 2016.
10. GIUSTOZZI Francesco, *Changeons !*, Genève, La Joie de Lire, 2017.
11. GLORIA Hélène et GUINÉ Céline, *Le glacier qui refusait de fondre*, Belfort, La Marmite À Mots, 2020.
12. GRAVETT Emily, *Superflu*, Paris, Kaléidoscope, 2020.
13. GRAVETT Emily, *Le grand ménage*, Paris, École Des Loisirs, 2016.
14. HERBAUTS Anne, *En coup de vent*, Bruxelles, Casterman, 2019.
15. JEFFERS Oliver, *Le destin de Fausto*, Paris, Kaléidoscope, 2020.
16. JEFFERS Oliver, *Nous sommes là*, Paris, Kaléidoscope, 2018.
17. KALIOUJNY Pauline, *Promenons-nous dans les bois*, Paris, Éditions Thierry Magnier, 2017.

¹⁷³ Dans la suite de cette recherche, nous ne mentionnerons les albums que par leur titre, les références complètes ayant déjà été répertoriées.

18. KIEHL Stéphane, *Vert, une histoire dans la jungle*, Paris, De La Martinière Jeunesse, 2019.
19. LAFFITTE Valentine, *Aux quatre coins du monde*, Bruxelles, Versant Sud, 2020.
20. LEVY Didier, *Rosie Pink*, Paris, Sarbacane, 2018.
21. NORITAKE Yukiko, *Forêt des frères*, Paris, Actes Sud, 2020.
22. PRACHE Carine, *Le centre du monde*, Paris, Hélio, 2019.
23. PRUAL-REAVIS Roberto, *Respirus*, Paris, Gallimard, 2020.
24. RASCAL, *La forêt d'Alexandre*, À pas de loups, Bruxelles, 2017.
25. RIVOAL Marine, *À moi !*, Arles, Rouergue, 2018.
26. SERRES Cécile, *On va où ?*, Durtol, Cipango, 2019.
27. STANTON Joe Todd, *Le secret du rocher noir*, Paris, École Des Loisirs, 2019.
28. TALLEC Olivier, *Un peu beaucoup*, Paris, Pastel, 2020.
29. UNGERER Tomi, *Juste à temps !*, Paris, École Des Loisirs, 2019.
30. VAST Emilie, *La maison de l'ourse et tout ce qu'elle contient*, Nantes, Éditions MeMo, 2020.
31. WALKER Anna, *Florette*, Paris, Kaléidoscope, 2019.

1.2. Premier écrémage du corpus

Cette première sélection n'a pourtant pu être retenue comme définitive. En effet, à la lecture de ces différents albums, il s'est avéré nécessaire de mettre de côté plusieurs d'entre eux pour deux raisons différentes.

Premièrement, il nous a paru plus pertinent de ne garder qu'un livre par auteur afin d'illustrer la diversité du corpus. Or, certains avaient publié plusieurs albums entre 2016 et 2021 : Oliver Jeffers et Emily Gravett. Parmi les deux ouvrages de Jeffers, *Nous sommes là* a été retiré du corpus au profit de *Le destin de Fausto* car il jouait avec la frontière poreuse entre le documentaire et l'album. Concernant les livres de Gravett, *Le grand ménage* et *Superflu*, nous avons préféré conserver ce dernier pour des raisons pratiques : *Le grand ménage* étant à

l'époque de nos recherches en arrêt de commercialisation selon Electre¹⁷⁴ et donc plus difficile d'accès.

La seconde raison qui m'a obligée à retirer certains albums de la première sélection est d'ordre thématique : certains albums ne correspondaient effectivement pas à notre sujet, malgré des résumés donnés par les revues *Incontournables*. Ce fut le cas de *Même si tu n'es pas là pour le voir* et *L'Arbre d'Albert*. Ainsi, si le premier album traite bel et bien de la nature, celle-ci n'est cependant pas présentée comme un espace en danger dont il faut prendre soin, sinon comme un lieu rempli d'animaux et de phénomènes naturels à observer. Il invite le lecteur à s'y intéresser, mais il n'encourage pas à créer du lien avec la nature. Il est vrai qu'un lien peut être établi entre l'histoire de l'album et le thème écologique mais il n'est pas explicite. Face à ce doute, l'album n'a pas été retenu. Quant à *L'Arbre d'Albert*, décrit initialement par *Les Incontournables* comme une fable écologique, le message principal constituait plutôt en une exhortation à surpasser ses peurs et une illustration du pouvoir de l'amitié. En effet, l'ours Albert sort de son hibernation et retrouve son arbre préféré, mais il s'inquiète car ce dernier pleure. Il tente de comprendre ce qui le met dans cet état et essaie de trouver diverses solutions à son chagrin. Après de nombreuses tentatives, il s'adresse à son arbre pour lui demander la raison de sa tristesse et celui-ci lui répond qu'il a très peur. L'ours s'interroge longuement et, finalement, s'aperçoit qu'il s'agissait d'un oiseau qui avait élu domicile dans son arbre et qui ressentait de la peur à la vue du grand ours. L'objectif du message est donc loin d'être écologique. C'est pourquoi ces deux albums ont été détachés du corpus final.

1.3. Corpus final

Par conséquent, après une première lecture des albums, le corpus final se compose désormais des vingt-sept albums suivants :

1. ABADIA Ximo, *Le potager*, Genève, La Joie de Lire, 2017
2. BARROUX Stephane-Yves, *Combien d'arbres ?*, Paris, Kaléidoscope, 2018
3. COUTY Julien, *Quel tableau !*, Arles, Rouergue, 2020
4. DEVERNAY Laetitia, *La danse de la mer*, Genève, La Joie de Lire, 2016

¹⁷⁴ *Electre* est une plateforme utilisée par les libraires afin de connaître l'état de diffusion d'un livre.

5. ESCOFFIER Michaël, *La déclaration*, Paris, Kaléidoscope, 2018
6. EVE Rosie, *Demain la forêt*, Paris, Saltimbanque, 2020
7. FONTANEL Béatrice, *Je suis la méduse*, Montreuil, Les Fourmis Rouges, 2016
8. GIUSTOZZI Francesco, *Changeons !*, Genève, La Joie de Lire, 2017
9. GLORIA Hélène et GUINÉ Céline, *Le glacier qui refusait de fondre*, Belfort, La Marmite A Mots, 2020
10. GRAVETT Emily, *Superflu*, Paris, Kaléidoscope, 2020
11. HERBAUTS Anne, *En coup de vent*, Bruxelles, Casterman, 2019
12. JEFFERS Oliver, *Le destin de Fausto*, Paris, Kaléidoscope, 2020
13. JEFFERS Oliver, *Nous sommes là*, Paris, Kaléidoscope, 2018
14. KALIOUJNY Pauline, *Promenons-nous dans les bois*, Paris, Éditions Thierry Magnier, 2017
15. KIEHL Stéphane, *Vert, une histoire dans la jungle*, Paris, De La Martinière Jeunesse, 2019
16. LAFFITTE Valentine, *Aux quatre coins du monde*, Bruxelles, Versant Sud, 2020
17. LEVY Didier, *Rosie Pink*, Paris, Sarbacane, 2018
18. NORITAKE Yukiko, *Forêt des frères*, Paris, Actes Sud, 2020
19. PRACHE Carine, *Le centre du monde*, Paris, Hélium, 2019
20. PRUAL-REAVIS Roberto, *Respirus*, Paris, Gallimard, 2020
21. RASCAL, *La forêt d'Alexandre, À pas de loups*, Bruxelles, 2017
22. RIVOAL Marine, *À moi !*, Arles, Rouergue, 2018
23. SERRES Cécile, *On va où ?*, Durtol, Cipango, 2019
24. STANTON Joe Todd, *Le secret du rocher noir*, Paris, École Des Loisirs, 2019
25. TALLEC Olivier, *Un peu beaucoup*, Paris, Pastel, 2020
26. UNGERER Tomi, *Juste à temps !*, Paris, École Des Loisirs, 2019

27. VAST Emilie, *La maison de l'ourse et tout ce qu'elle contient*, Nantes, Éditions MeMo, 2020

28. WALKER Anna, *Florette*, Paris, Kaléidoscope, 2019

1.4. Considérations sur le corpus établi

À ce stade du travail, quelques remarques s'imposent. Tout d'abord, par la méthodologie stricte utilisée pour l'élaboration de ce corpus, celui-ci est représentatif de la production littéraire et éditoriale de la période allant de 2016 à 2021 malgré son inévitable incomplétude. En effet, les brochures *Incontournables* opérant de leur côté une première sélection, ce qui y est présenté ne peut donc être complet et certains albums ont pu échapper à l'attention de Myriam Pluys, la libraire qui a aidé à l'établissement du corpus. En prenant en compte ces deux paramètres, il est impossible de dire avec certitude que le corpus est complet.

En revanche, nous opposons à cette potentielle incomplétude la rigueur et le souci de cohérence que nous avons manifestés continuellement dans la sélection des albums ; le corpus a donc le mérite d'être représentatif. En observant l'entièreté des ouvrages, il en ressort une variété et une richesse tant au niveau des formats, du graphisme, des relations entre le texte et l'image, que des motifs écologiques¹⁷⁵. Le corpus rend ainsi compte parfaitement de la créativité et la capacité artistique sans limites de l'album contemporain tout en recouvrant la production large et restreinte de l'édition jeunesse. Lui reprocher le manque de représentativité ou le caractériser comme biaisé n'est donc pas valable.

La représentativité du corpus est aussi garantie par la diversité des éditeurs. Cette diversité pourrait être cependant discutée à cause de la surreprésentation de la maison d'édition de l'École des Loisirs dont Kaléidoscope et Pastel font partie. Néanmoins, il importe d'avouer le poids de cet éditeur dans la production jeunesse, car, « parmi les éditeurs qui produisent le plus d'albums et surtout obtiennent les meilleurs succès se distinguent d'abord, L'École des Loisirs qui diffuse en outre Pastel, Kaléidoscope et Archimède »¹⁷⁶.

Malgré la diversité qui caractérise les albums du corpus, ceux-ci ont comme point commun de travailler sur la même thématique, comme cela a déjà été énoncé : celle de la préoccupation

¹⁷⁵ La richesse des motifs écologiques présents dans les albums du corpus est présentée par après.

¹⁷⁶ PERRIN Raymond, *Littérature de jeunesse et presse des jeunes au début du XXIe siècle*, op. cit., p. 202.

écologique. À la lecture des albums, force a été de constater que les livres envisagent la thématique écologique sous tous ses aspects. En effet, d'une part, les livres mettent en scène des thèmes attendus tels que le tri des déchets, la fonte des glaces ou l'extinction de certaines espèces d'animaux. D'autre part, ils proposent également des visions larges de la transition écologique, par exemple recréer du lien avec la nature, faire sa part dans le monde, économiser les ressources, considérer l'homme comme un élément parmi d'autres dans l'environnement, sensibiliser au risque de la mainmise de l'homme sur le monde, etc. Ils répondent ainsi à la conception de la transition écologique au sens large qui appelle chaque citoyen à renverser le paradigme de notre société pour traiter le problème écologique à sa source, plutôt que de remédier aux conséquences de cette urgence climatique. L'homme a brisé le lien qui l'unissait à la nature et s'est imposé comme maître de son environnement. Cette attitude se nomme « anthropocentrisme », concept philosophique qui renvoie à une « doctrine ou attitude philosophique qui considère l'homme comme le centre de référence de l'univers »¹⁷⁷. Dès lors que l'homme s'est considéré comme au sommet de la pyramide sociétale et environnementale, notamment avec l'industrialisation, et non plus comme un élément parmi d'autres dans l'écosystème naturel, l'harmonie a été rompue. La catastrophe écologique et toutes ses conséquences en cascade sont le résultat de la fin de cette union. Ces albums abordent donc la préoccupation écologique en sensibilisant aux enjeux fondamentaux et en traitant la cause plutôt que les conséquences. Jeter ses papiers dans la poubelle, rouler en voiture électrique ou prendre une douche plutôt qu'un bain sont des actions qui ne vont pas sauver notre planète s'il s'agit des seuls efforts fournis par la population. Il faut envisager la solution au réchauffement climatique avec une vision large en interrogeant notre façon de vivre, comme l'expliquent plusieurs chercheurs scientifiques¹⁷⁸ :

[...] les efforts de décarbonisation ne suffisent pas à eux seuls à atteindre les objectifs fixés par l'accord de Paris ; par conséquent, le recours à une autre approche de réduction des émissions est inévitable. Si le concept de géo-ingénierie du forçage radiatif en ce qui concerne la gestion du bilan radiatif de la Terre est intéressant, il ne constitue pas une solution à long terme, car il ne résout pas la cause profonde du problème¹⁷⁹.

¹⁷⁷ *ANTHROPOCENTRISME : Définition de ANTHROPOCENTRISME*, [En ligne], <<https://www.cnrtl.fr/definition/anthropocentrisme>>, (Consulté en avril 2021).

¹⁷⁸ L'extrait de cet article en anglais été traduit par nos soins.

¹⁷⁹ FAWZY Samer et al., « Strategies for mitigation of climate change: a review », dans *Environmental Chemistry Letters*, vol. 18, n° 6, novembre 2020, p. 2090.

2. Établissement d'une grille d'analyse

Après avoir établi le corpus final, nous avons composé une grille d'analyse afin de procéder à l'observation systématique des albums, dans le but de développer une étude transversale des sémantismes écologiques. Pour ce faire, une « carte d'identité » pour chacun des albums a été élaborée ; celle-ci a permis de se focaliser sur différents aspects de chaque album.

Tout d'abord, un résumé a été rédigé pour chaque album afin de mieux le situer au sein de notre imposant corpus. Ces résumés sont déposés en annexe de ce travail de recherche¹⁸⁰ pour mieux en comprendre le propos avancé.

Après ce résumé, l'attention s'est portée sur l'analyse de la préoccupation écologique, sur le niveau narratif dans lequel elle se construisait (le décor, les personnages ou l'action) et sur la manière dont elle s'établissait.

Par la suite, toujours en ce qui concerne la préoccupation environnementale, l'intérêt a été de déterminer les thèmes énoncés au niveau du récit pour en étudier la diversité tout en observant la clarté et la construction du message écologique. Dans la même idée, les motifs ont été mis en exergue ; ils se distinguent des thèmes, car ils ont la particularité d'être des éléments récurrents, concrets et circonscrits¹⁸¹.

La grille d'analyse est complétée ensuite par une analyse des personnages, leur rôle, leur apparence et les valeurs qu'ils incarnent et défendent.

Le dénouement a constitué un autre critère d'analyse. En effet, observer si les fins sonnaient toujours comme un « happy end » ou non, si la situation initiale avait changé, si une prise de conscience s'opérait chez les personnages, si une morale explicite était présente, participait à notre sens à la portée écologique de l'album.

Le graphisme a lui aussi formé un point d'analyse incontournable de ce travail avec une attention particulière portée sur le type de graphisme (réaliste, métaphorique, poétique, etc.) et sur la symbolique des couleurs.

¹⁸⁰ Voir annexe 1.

¹⁸¹ PRINCE Nathalie et THILTGES Sébastien, *Éco-graphies*, op. cit., p. 118-119.

Finalement, afin de rendre compte de la particularité de la forme littéraire analysée, à savoir l'album, un point essentiel de l'analyse a été consacré à la relation entre l'image et le texte, pour tenter de comprendre leur manière de coexister et leurs fonctions respectives dans la construction du sens global de l'album.

Cette façon de procéder systématique a permis de n'omettre aucune information importante pour notre recherche, mais aussi de ne pas se laisser emporter par des analyses sans objectifs et hors de propos. Les résultats ont ensuite été comparés afin de faire surgir des tendances, mais aussi des contre-tendances ou nuances afin de pouvoir mieux cerner la manière dont la narration écologique se construit dans les albums de jeunesse tout en tentant d'expliquer ces différents procédés narratifs.

Chapitre 4 : Analyse de corpus

1. Introduction

Après avoir examiné avec minutie l'ensemble des albums, nous avons adopté une démarche comparative dans le but de mettre en relation les différentes observations recueillies. De ce fait, un élément sous-jacent est apparu au sein du corpus et semblait lier les différents albums. Il est vrai que la thématique écologique est parcourue par chaque livre mais notre analyse ne s'est pas uniquement focalisée sur cette caractéristique. D'une part, cette identité thématique ne constitue pas le seul élément spécifique à l'ensemble du corpus et d'autre part, reconnaître uniquement cette identité rejoint les critiques émises à l'encontre de l'écocritique.¹⁸² En effet, comme cela a été expliqué auparavant, plusieurs théoriciens ont reproché à l'écocritique son manque de considération littéraire car son approche se focalisait majoritairement sur l'identité thématique. Identifier et analyser l'identité thématique du corpus ne devait donc pas représenter l'unique objectif de ce travail de recherche.

L'approche littéraire vis-à-vis du corpus a permis de se rendre compte que les albums qui le constituent illustrent une caractéristique fondamentale de l'écolije : la rupture avec les fondements de la littérature de jeunesse. En effet, comme cela a déjà été avancé et explicité précédemment¹⁸³, en intégrant la préoccupation environnementale, l'écolije bouleverse certaines caractéristiques profondes de la littérature de jeunesse. Dans ce genre littéraire, les enfants se voient assigner la mission de changer le monde pour le sauver. Pour ce faire, ces derniers sont incités à devenir des citoyens responsables et engagés envers le monde de demain. Cette injonction à devenir responsable était déjà fortement présente dans la littérature de jeunesse puisqu'historiquement, la littérature transmettait des préceptes aux enfants pour devenir des adultes exemplaires. Dans le cas qui nous intéresse, elle prend une nouvelle voie puisque le modèle à suivre est contraire au modèle actuel préétabli par les parents. Étant donné que ces derniers ont, entre autres, participé au réchauffement climatique, l'enjeu est d'adopter un nouveau modèle de conduite différent du leur ; là réside une inversion profonde de paradigme.

¹⁸² Voir chapitre 2, point 1.3 : « ... et développement de l'écocritique ».

¹⁸³ Voir chapitre 2, point 2.3 : « Une littérature en rupture avec les préceptes de la littérature de jeunesse ».

Par ailleurs, s'approprier cette nouvelle mission se révèle fastidieux pour les enfants sachant que le nouveau modèle à suivre est à inventer de toutes pièces. En outre, étant donné l'absence d'un standard de conduite, les règles et modalités de ce dernier sont aussi infinies qu'indéfinies et donnent l'occasion aux enfants d'établir leur propre modèle. Par conséquent, en recevant ce rôle, ils acquièrent des responsabilités et un pouvoir de décision énorme, pouvoir qu'ils ne détenaient pas auparavant puisque le modèle de référence était connu et maîtrisé par les figures parentales et autres médiateurs du domaine de l'enfance. De la même manière, cette responsabilisation demande aux enfants d'œuvrer pour un monde futur, potentiel et hypothétique qu'ils ne connaîtront peut-être jamais puisque régler le réchauffement climatique ne manifestera ses effets de façon tangible que sur le long terme. L'engagement des enfants se révèle de ce fait profond et abstrait.

Ces différents préceptes de l'écolije qui, d'une part, renversent la hiérarchie préétablie de la littérature de jeunesse où l'adulte domine en quelque sorte l'enfant, et d'autre part, dévouent la mission aux enfants de devenir les protecteurs de l'environnement, figurent dans le corpus d'albums que nous avons constitué. Cependant, leur présence excède le cadre thématique. En effet, l'écolije ne se résume pas à une transposition narrative des thèmes de l'écologie. Tout comme l'écocritique dans laquelle elle s'inscrit, l'écolije est ainsi une littérature. De ce fait, elle donne un écho littéraire à la préoccupation écologique. L'analyse que nous développerons dans ce chapitre s'attellera donc à rendre compte de la manière dont l'écolije se manifeste dans le corpus d'albums afin de mieux comprendre comment la narration écologique se construit cette forme pour la jeunesse aujourd'hui, le corpus étudié étant représentatif de l'offre littéraire actuelle¹⁸⁴.

¹⁸⁴ Voir chapitre 3, point 1.4 : « Considérations sur le corpus établi ».

2. Développement : approche littéraire de l'écolije dans les albums de jeunesse

2.1. Le renversement de la hiérarchie entre l'adulte dominant et l'enfant dominé

2.1.1. La confrontation entre l'adulte et l'enfant

La conséquence majeure de l'introduction de la préoccupation environnementale dans la littérature de jeunesse réside dans le renversement de la relation hiérarchique entre l'enfant et l'adulte au sein des histoires, bousculant nos imaginaires littéraires¹⁸⁵. En effet, précédemment maintenu dans une relation asymétrique où l'adulte dominait et inculquait à la génération future le comportement à adopter, l'enfant reçoit désormais la permission de construire son propre modèle de conduite. Par ailleurs, ce dernier se construit en rupture de l'adulte qui l'a élevé puisque celui-ci n'a pas su relever la mission de léguer à la génération future un monde durable. En raison de cet échec, l'écolije délivre une vision dépréciée de l'adulte. Cette conséquence de l'introduction du thème écologique en littérature de jeunesse est illustrée dans le corpus d'albums car les protagonistes adultes y sont caractérisés de manière négative. L'adulte y est présenté à travers des personnalités colériques et égocentriques, comme le personnage de Fausto dans *Le destin de Fausto* qui s'énervé et veut « montrer qui est le patron » dès qu'on lui refuse quelque chose¹⁸⁶. De la même manière, le père de Rosie dans *Rosie Pink* s'empporte dès que sa fille s'introduit dans son jardin¹⁸⁷. Un autre défaut des adultes est qu'ils sont cruels puisqu'ils font souffrir le rocher avec leur ancre et leur filet de pêche dans *Le secret du rocher noir*¹⁸⁸. Ils apparaissent aussi toujours plus obnubilés par l'argent et par le temps comme cela se remarque dans *La déclaration* et *En coup de vent* dans lequel le lapin, en référence à l'ami pressé d'*Alice au pays des merveilles* de Lewis Carroll, ne fait que courir durant toute la journée. Ces défauts génèrent auprès des enfants une image péjorative de leurs aînés. De telles descriptions démontrent qu'un jugement négatif est posé sur la figure d'adulte, laquelle apparaît comme détestable.

¹⁸⁵ Voir chapitre 2, point 2.3 : « une littérature en rupture avec les préceptes de la littérature de jeunesse ».

¹⁸⁶ Voir annexe 2 : « Fausto qui montre qui est le patron » dans *Le destin de Fausto*.

¹⁸⁷ Voir annexe 3 : « La personnalité colérique du père » dans *Rosie Pink*.

¹⁸⁸ Voir annexe 4 : « Le rocher blessé » dans *Le secret du rocher noir*.

Dans le même ordre d'idée, l'adulte, et l'Homme auquel il renvoie, adopte régulièrement le rôle de prédateur. Il incarne la figure du bûcheron qui coupe les arbres de la forêt dans *Promenons-nous dans les bois* ou celle du responsable de la déforestation dans *Demain la forêt* et *Vert, une histoire dans la jungle*. Il représente également l'homme adulte qui pratique la pêche intensive et qui détruit les océans dans *La danse de la mer, Changeons !* et *Aux quatre coins du monde*, mais aussi dans *Le secret du rocher noir* dans lequel les pêcheurs ont des chalutiers dont la grandeur les rend redoutables. Dans *La déclaration*, l'homme adulte persécute les animaux enchaînés, tout comme dans *Je suis la méduse* qui présente le père de la fillette pêchant la méduse pour la laisser agoniser dans le sable. Par conséquent, en plus d'être dévalorisé, l'adulte assume le rôle de prédateur de la nature dans la littérature de jeunesse.

Son comportement et ses habitudes sont eux aussi tournés en ridicule, notamment sa fâcheuse manie à entasser des objets comme dans *Superflu* et *La maison de l'ourse et tout ce qu'elle contient*. Dans ces deux albums, les animaux utilisent en effet les multiples objets abandonnés par les personnages humains ; cette obsession à accumuler des objets est traitée avec humour. Le caractère pressé de nos générations est lui aussi moqué par le personnage du lapin. Il a toujours tendance à courir partout sans jamais s'arrêter pour prendre le temps de profiter et il est également tourné au ridicule dans *En coup de vent*. Dans la même idée, *La déclaration*, mais aussi *Respirus*, mettent en scène des adultes qui marchent sans observer le monde alentour, hypnotisés par leur GSM, pointant dès lors l'absurdité de cette façon de déambuler. Son caractère, les actions qu'il engendre ainsi que le ridicule qui caractérise ses habitudes de vie dévalorisent inmanquablement l'image de l'adulte.

Responsabilisés différemment face à la crise climatique, l'adulte et l'enfant vont évoluer dans des mondes opposés. Tandis que l'adulte reste dans un monde industrialisé qui nuit à l'environnement futur, l'enfant change de paradigme et se rapproche de la nature. L'adulte qui est associé à la culture, au savoir et de ce fait, à la ville et à l'industrialisation, s'oppose à l'enfant qui est spontané, naïf, pur et en cela plus proche de la nature. Cette opposition rejoint le « complexe du boa »¹⁸⁹ mis en scène notamment dans *Le Petit Prince* de Saint-Exupéry où l'adulte voit un chapeau tandis que l'enfant s'offusque de cette description, lui qui admire un boa ayant englouti un éléphant. Il en est de même pour le réchauffement climatique ; les adultes ont porté des œillères face au monde en péril et il revient aux enfants de se montrer perspicaces

¹⁸⁹ PRINCE Nathalie et THILTGES Sébastien, *Éco-graphies*, op. cit., p. 14.

face aux enjeux contemporains. Ils sont ainsi pourvus d'une lucidité que les adultes n'ont pas eu la chance d'avoir ou n'ont pas voulu développer. L'enfant et l'adulte incarnent donc deux conceptions différentes de leur environnement qui se construisent sur le principe de l'antithèse dans les albums étudiés.

En effet, il est intéressant d'étudier cette opposition entre la nature et la culture, qui illustre l'opposition adulte/enfant, dans de nombreux espaces narratifs du corpus. La première manifestation de cette observation qui réside dans le conflit entre l'industrialisation et la nature se retrouve à l'intérieur de l'album *Changeons !*, dans lequel la plateforme pétrolière prend initialement beaucoup de place. La nature la remplace progressivement et prend davantage de place, ce qui se perçoit notamment à travers l'envahissement des pages de l'album par la couleur verte, en opposition au rouge et au noir qui coloraient les usines pétrolières¹⁹⁰. La présence de la mer, métonymie de la nature, est également le décor dans lequel se déroule *La danse de la mer*, album au sein duquel la mer prend vie grâce aux personnages des sirènes, lesquelles assiègent les gros bateaux de pêche, symboles de l'industrie de la pêche et de l'industrialisation. La même opposition est présente dans *Aux quatre coins du monde* où les animaux évoluent dans leur milieu naturel situé en regard des industries humaines sur la page de l'album¹⁹¹, mais aussi dans *Demain la forêt* où la palmeraie et l'usine d'huile de palme qui y est rattachée morcellent l'immense jungle¹⁹².

Un autre contraste fréquent est celui de la ville face à la nature. Dans *Florette* par exemple, Maé, la jeune protagoniste de l'histoire, est triste d'emménager dans une ville toute grise et cherche un coin de nature, dans un parc ou un jardin. Elle trouve finalement son bonheur dans une pépinière, qu'elle pense être une forêt, et rapporte une bouture dans son appartement afin de créer son propre jardin. De la même manière, dans *Superflu*, la ville et ses déchets s'opposent au grand parc municipal dans lequel vivent de nombreux animaux. Dans *Vert, une histoire dans la jungle*, *Promenons-nous dans les bois* ou dans *Forêt des frères*, il y a également une opposition similaire d'espaces puisque la jungle/forêt fait face, puis laisse place, au village construit par les hommes ou aux zones ravagées par la déforestation. La même idée revient dans *La maison de l'ourse et tout ce qu'elle contient* avec la forêt, habitat de l'ourse, sa famille et

¹⁹⁰ Voir annexe 5 : « La nature qui s'insère dans l'industrialisation » dans *Changeons !*

¹⁹¹ Voir annexe 6 : « L'industrialisation » dans *Aux quatre coins du monde*.

¹⁹² Voir annexe 7 : « L'industrie de l'huile de palme qui divise la forêt » dans *Demain la forêt*.

ses amis contre le monde des humains qui est figuré par la maison à l'orée du bois qu'observe Ourse¹⁹³. Dans *Le potager*, il y a une opposition non pas directement entre la nature et la ville, mais plutôt entre la ville et la campagne agricole¹⁹⁴, indéniablement plus proche de la nature. *Le glacier qui refusait de fondre* quant à lui met en présence les glaciers, éléments de la nature, face au village des hommes en contrebas¹⁹⁵. Dans l'ensemble de ces histoires, l'enfant se place du côté de la nature. Ainsi, la manière dont l'adulte envisage le monde va à l'encontre de celle de l'enfant qui souhaite un monde plus proche de la nature. Cette opposition figure dans les décors des albums et elle constitue un motif récurrent au sein du corpus.

De manière moins claire, mais tout de même signifiante, l'enfant s'oppose aussi directement à l'adulte dans les albums ; deux visions du monde se font ainsi face par la confrontation directe entre les personnages. L'enfant, du côté de la nature, s'érige en défenseur de celle-ci et pour cette raison, il n'hésite pas à tenir tête aux adultes et à s'insurger contre eux malgré sa petite taille et le peu de considération que son « adversaire » lui accorde. Ainsi, dans *Rosie Pink*, la jeune fille crée son jardin secret dans sa chambre à l'abri du regard de son père qui ne cautionne pas cette démarche. Alexandre, dans *La forêt d'Alexandre*, en dépit des moqueries dont son projet est la cible, s'obstine à planter des arbres¹⁹⁶. Il importe toutefois de souligner que dans ce cas précis, Alexandre est un protagoniste sans âge, mais il participe à l'idée d'un humain qui s'efforce de faire sa part dans le monde en plantant des arbres, nourrissant le rêve de voir surgir une forêt, malgré les avis dissidents. Érine, curieuse dans l'âme, veut aussi découvrir ce qui se cache derrière le secret du rocher noir dans l'album éponyme, malgré les avertissements de sa mère. Sa persévérance paie puisqu'elle découvrira un écosystème fabuleux autour de cette étrange créature qu'est le rocher. Dans *Demain la forêt*, ce n'est pas l'interdiction des adultes que Mimpie brave, mais leurs railleries lorsqu'elle conçoit l'idée de construire un chemin pour relier les deux forêts afin de réunir sa famille. À nouveau, son projet triomphera puisque l'éléphanteau réussira à faire émerger le chemin tropical reliant les deux forêts¹⁹⁷.

¹⁹³ Voir annexe 8 : « L'observation du monde des humains par l'Ourse » dans *La maison de l'ourse et tout ce qu'elle contient*.

¹⁹⁴ Voir annexe 9 : « La césure entre le monde urbain et rural » dans *Le potager*.

¹⁹⁵ Voir annexe 10 : « Les glaciers face au village » dans *Le glacier qui refusait de fondre*.

¹⁹⁶ Voir annexe 11 : « Les voix moqueuses du projet d'Alexandre » dans *La forêt d'Alexandre*.

¹⁹⁷ Voir annexe 12 : « La victoire de Mimpie » dans *Demain la forêt*.

Ainsi, la nature et la culture se confrontent soit par le contraste entre deux espaces, soit dans le système des personnages à travers l'affrontement entre l'enfant, symbolisant traditionnellement la nature, et l'adulte, lié davantage à la culture et ce qui y est attaché (industrialisation, urbanisation, etc.), dualité déjà évoquée précédemment.

L'enfant, malgré son jeune âge, n'hésite pas à persévérer face à l'adulte et évolue dans un monde aux antipodes de ses aînés, parce qu'il développe un lien spécial avec son environnement qui lui permet de contrer le changement climatique. Cette idée de relation privilégiée revient régulièrement au sein du corpus à travers l'empathie ressentie par les enfants à l'égard des animaux. Dans *On va où*, album sans texte qui retrace le parcours d'un enfant migrant et d'un ours polaire couché sur un morceau de glace s'éloignant de la banquise, le regard des deux réfugiés se croise¹⁹⁸ et une alchimie opère entre ces deux êtres vivants. De la même manière, dans *Le secret du rocher noir*, Érine se lie d'amitié avec le rocher vivant et éprouve beaucoup de bienveillance envers lui. Un lien identique unit la méduse et l'enfant de *Je suis la méduse* qui se reconnaissent des années après que la fillette ait remis à l'eau le mollusque pour le sauver de l'agonie. Dans *Vert, une histoire dans la jungle*, la protagoniste tombe nez à nez avec le tigre dont tout le village parlait, mais que personne n'avait pu voir de ses propres yeux. Elle ressent tout le malheur qu'il vit par leur échange de regards et elle change de point de vue sur le danger que l'animal représente. Dans *Florette* et dans *Rosie Pink*, les deux jeunes filles sont tristes car elles ont quitté la nature : Maé a déménagé en ville et Rosie ne connaît plus que les roseraies cultivées par son père de manière extrêmement rigide. Les deux jeunes filles ne sont pleinement heureuses que lorsque la végétation revient dans leur vie et elles prennent par conséquent conscience de ce que la nature a à leur offrir. Le bébé du protagoniste adulte dans *Le glacier qui refusait de fondre* s'empresse de toucher le glacier dès qu'il le peut¹⁹⁹, témoignant du lien précoce, instinctif que le lie au roc de glace. Finalement, dans *Promenons-nous dans les bois*, un véritable duo inattendu se crée entre le chaperon rouge et le loup qui unissent leurs forces pour s'attaquer aux bûcherons. Dans tous ces exemples, le personnage de l'enfant tisse un lien privilégié avec la nature, que ce soit avec la faune ou la flore.

¹⁹⁸ Voir annexe 13 : « La rencontre entre l'enfant et l'ours » dans *On va où ?*.

¹⁹⁹ Voir annexe 14 : « La découverte du glacier par l'enfant » dans *Le glacier qui refusait de fondre*.

Ce lien privilégié est directement relié à l'idée que l'enfant est l'initiateur du changement dans ces albums. Il est celui qui prend conscience d'un problème et qui tente de le résoudre comme le prouvent les personnages de Rosie dans *Rosie Pink* et Maé dans *Florette*, lesquelles introduisent la nature dans leur chambre. Tandis que Maé crée son jardin au sein de son appartement, Rosie va amener le jardin spontané et vivace qu'elle faisait pousser dans sa chambre à l'extérieur et transformer la roseraie de son père. Dans *Vert, une histoire dans la jungle* et *Le secret du rocher noir*, l'enfant protagoniste et Érine se rendent compte de la sensibilité de la nature grâce au regard du tigre pour l'un et grâce à la rencontre avec le rocher noir pour l'autre, de telle sorte qu'elles réagissent en conséquence. Dans *Vert, une histoire dans la jungle*, le narrateur invite à porter un regard nouveau sur la réalité en incluant davantage les animaux et en prenant conscience de l'empreinte de l'homme sur la nature tandis qu'Érine s'indigne contre les adultes qui veulent attaquer le rocher noir, s'efforçant de leur faire découvrir la vérité : le rocher ne représente pas un danger. Cette persévérance portera ses fruits puisque le rocher noir deviendra finalement sa nouvelle habitation. *Je suis la méduse* comporte parmi ses personnages une jeune fille qui sauvera la méduse de l'agonie, laquelle lui en sera toujours reconnaissante. De ce fait, le lien précoce entre la fillette et l'animal marin est le moyen de changer le cours de l'histoire. Pareillement, il y a une alliance entre le chaperon rouge et le loup dans *Promenons-nous dans les bois* car ces deux personnages considérés historiquement et culturellement comme ennemis se retrouvent dans cet album sous la forme d'un terrible duo œuvrant à la sauvegarde de l'environnement.

À côté de ces enfants initiateurs du changement, au sein du corpus étudié, il y a également plusieurs animaux qui tiennent eux aussi à apporter leur pierre à l'édifice. Si cette figure de l'animal peut sembler bien différente de l'enfant, le rapprochement peut pourtant facilement être intelligible. Dans *Demain la forêt*, Mimpie l'éléphant prend l'initiative de l'aménagement du chemin végétal interforêt. Bien que ce soit un animal, il est précisé qu'il s'agit d'un éléphanteau et donc de l'équivalent de l'enfant dans le règne animal. Dans *La déclaration*, les animaux, en se concertant, parviennent à renverser l'ordre établi entre les humains et eux. Ils ne sont pas des enfants, mais ils sont présentés comme les victimes du monde. Cette caractéristique les rapproche dès lors de la posture de l'enfant, car cette génération est elle aussi victime des agissements de l'homme. Animaux et enfants sont ainsi liés et, en raison de leur statut de victime, ils veulent changer le cours des choses.

Cette volonté de changer de paradigme fait écho au renversement de relation entre l'enfant et l'adulte. Auparavant, le discours dominant était proféré par la figure de l'adulte mais ce discours a été mis en déroute dès lors que la nouvelle génération a compris que l'adulte avait « failli » à sa mission, comme l'expliquent Nathalie Prince et Sébastien Thilges²⁰⁰. Constatant cet échec, un nouveau discours est apparu pour s'opposer au discours dominant de l'adulte. De cette manière, l'enfant, par son lien précoce avec la nature, s'est comme instinctivement approprié cette pensée minoritaire. Actuellement, l'enfant, tout comme l'animal, est victime du réchauffement climatique. Ils sont donc dans le même camp et tentent de renverser l'ancien discours pour changer de paradigme. Cet espoir d'un monde meilleur triomphe dans le discours de la nature porté par l'enfant qui va primer sur le reste. Ainsi dans *Changeons !*, la nature reprend ses droits et accapare tout l'espace, modifiant la perception de l'espace, envahissant ce dernier de vert²⁰¹. Dans *Le secret du rocher noir*, cela a déjà été évoqué, le rocher qui incarne la nature devient l'habitat d'Érine²⁰² et la même chose se produit dans *Florette* lorsque Maé rapporte la nature dans sa chambre et finit par recréer un jardin urbain ; les deux jeunes filles vivent en harmonie avec la nature. Dans *Rosie Pink*, Rosie réussit à convaincre son père de la beauté de la nature lorsque celle-ci est spontanée. Dans un autre registre, dans *Combien d'arbres ?*, le discours de la fourmi met tous les animaux d'accord sur la définition de la forêt. Tous les êtres de la forêt mettent de côté leur égo et s'accordent sur le fait que l'important n'est pas de savoir le nombre d'arbres nécessaire pour constituer une forêt, mais plutôt la nécessité de les planter et de reboiser notre monde. Dans ces albums, il y a une réelle mise en avant de la nature, conséquence directe de la confrontation entre le monde des adultes et celui des enfants.

Le rapport de force et le dénouement en faveur de la nature mettent avant la manière dont les enfants réfléchissent et agissent. Ils sont définis comme des êtres dont les qualités sont la spontanéité, la persévérance et la naïveté qui contrastent avec les défauts de l'adulte agissant le plus souvent en suivant sa raison. Si l'utilisation de la raison n'est pas d'emblée caractérisée comme négative, les comportements d'adultes dans le corpus d'albums, qui agissent donc selon leur raison, sont dépréciés. Par conséquent, l'utilisation de la raison et le caractère de l'adulte se rejoignent et par métonymie, la raison est envisagée de manière négative. Ainsi, deux figures s'opposent, chacune caractérisée de manière propre. D'une part, l'enfant, naïf, bienveillant,

²⁰⁰ Voir chapitre 2, point 2.3 : « Une littérature en rupture avec les préceptes de la littérature de jeunesse »

²⁰¹ Voir annexe 15 : « La nature reprend ses droits » dans *Changeons !*.

²⁰² Voir annexe 16 : « Le rocher noir comme maison » dans *Le secret du rocher noir*.

sauveur de la nature et de l'autre l'adulte, colérique, agissant avec raison mais acteur du réchauffement climatique. La victoire de la nature, notamment grâce aux actions menées par les enfants, leur confère une certaine puissance et invite à envisager leur comportement comme clef du changement. Ces différentes observations permettent de rendre compte d'une fracture entre le monde de l'enfant et celui de l'adulte.

2.1.2. *La mise en avant des enfants et de leur monde*

La perte de confiance en l'adulte et l'action de l'enfant en réaction au discours dominant préétabli occupent une place de plus en plus importante dans l'album de jeunesse, comme cela vient d'être expliqué. Avec la remise en question du paradigme existant où l'adulte était associé à la culture, l'industrialisation et l'urbanisation, l'univers des enfants se présente comme l'alternative pour sauver le monde.

À ce propos, il est d'ailleurs intéressant de constater l'importance accordée aux émotions dans l'espace narratif des albums. Celles-ci se placent à contre-courant de la raison qui sonne jusqu'alors comme le maître-mot des adultes. De ce fait, le triomphe des enfants permet l'accès à un monde où les émotions s'expriment librement et où la sensibilité prend une place importante. Les histoires des albums du corpus accordent ainsi un point d'honneur aux valeurs de l'amour et de l'amitié. Les liens privilégiés entre les enfants et la nature (faune et flore) sont un exemple de cette amitié. À la fin de *La maison de l'ourse et tout ce qu'elle contient*, Ourse se rend bien compte que l'amour de sa famille est la seule chose dont elle a besoin pour être heureuse²⁰³. Meg et Ash dans *Superflu* en viennent à la même conclusion étant donné qu'ils se débarrassent de la quantité astronomique d'objets inutiles pour se concentrer sur leurs oisillons qui sont venus agrandir leur famille. Ces deux albums consacrent les valeurs de la famille et de l'amour. De la même manière, *Le destin de Fausto* remet en cause la définition du verbe « aimer » lorsque Fausto affirme envers et contre tout à l'océan qu'il l'aime, ce que ce dernier réfute, estimant que l'homme lui ment au vu de ses agissements. Si Fausto a l'impression d'aimer l'immense étendue d'eau, il se trompe car ce qu'il aime véritablement, c'est posséder cet élément constitutif de la nature²⁰⁴. Au sein de cette histoire se construit ainsi une réflexion, d'une part, sur la différence entre l'amour et la possession, et d'autre part, sur

²⁰³ Voir annexe 17 : « L'importance de l'amour » dans *La maison de l'ourse et tout ce qu'elle contient*.

²⁰⁴ Voir annexe 18 : « Le débat sur la différence entre aimer et posséder » dans *Le destin de Fausto*.

l'ambivalence que peuvent générer ces deux notions. L'océan, emblème de la nature et donc lié spontanément à l'enfant puisque ce dernier entretient une relation forte avec la nature, fait comprendre à Fausto la définition du véritable amour.

Parallèlement à l'importance accordée au sentiment d'amour, les personnages enfantins se définissent en premier lieu par des traits de caractère liés aux émotions. Ils sont ainsi spontanés, naïfs et heureux, exprimant ouvertement ce qu'ils ressentent et ce dont ils ont envie. De ce fait, leur naturel leur permet de mener des projets afin de construire un monde meilleur. Comme expliqué précédemment, les enfants n'hésitent pas à aller à l'encontre de leurs parents ou à occulter les découragements de ces derniers, puisqu'ils se laissent guider par leurs rêves, leurs envies et par ce qui leur semble juste. À la différence des adultes, ils sont à l'écoute de leurs ressentis et agissent en fonction de ceux-ci et non pas en suivant le chemin dicté par la raison. Au sein du corpus, la place accordée aux émotions est par conséquent énorme puisqu'elles sont le moteur nécessaire à la recherche de solutions au réchauffement climatique. Cette nécessité de recourir à notre sensibilité comme solution au problème environnemental est d'ailleurs théorisée par Jonathan Bate dont le propos a été explicité précédemment²⁰⁵.

Dans l'univers enfantin du corpus, la nature occupe une place importante puisqu'elle les apaise, participe à leur équilibre et leur procure énormément de bonheur et de plénitude. Dans *Florette*, Maé cherche à tout prix le contact avec la nature partout en ville et ne retrouve le sourire que lorsqu'elle crée son jardin personnel²⁰⁶. Dans *le secret du rocher noir*, le « happy end » ne se profile que lorsqu'Érine parvient à éloigner les bateaux de pêche du rocher et à convaincre les adultes de la gentillesse du gros caillou. Il y a ainsi un lien indéniable entre la nature et le bonheur dans le monde enfantin.

À côté de cette part immense accordée aux émotions, la puissance du monde des enfants se traduit également par la force colossale de la nature. Cette nature est effectivement omniprésente dans les albums à différents niveaux : décors, personnages et actions. En raison du lien précoce entre les enfants et la nature, la pleine puissance de cette dernière la gratifie et cette mise en avant de la nature produit parallèlement une valorisation du monde enfantin. La force des éléments est un motif réellement récurrent dans le corpus d'albums. Cela passe notamment par l'omniprésence de la forêt, laquelle monopolise tout particulièrement les décors

²⁰⁵ Voir chapitre 2, point 2.3 : « ... et développement de l'écocritique ».

²⁰⁶ Voir annexe 19 : « L'impact de la nature sur le bonheur de Maé » dans *Florette*.

des albums. Elle se retrouve en effet dans *Aux quatre coins du monde*, *Superflu*, *On va où ?*, *Vert, une histoire dans la jungle*, *Combien d'arbres ?*, *Forêt des frères*, *La maison de l'ourse et tout ce qu'elle contient*, *Promenons-nous dans les bois*, *La forêt d'Alexandre*, *Demain la forêt* et *Un peu beaucoup*. Sa récurrence est donc quantitativement importante au sein du corpus. À côté de cette forêt, l'élément aquatique, représenté par la mer, la banquise ou l'océan, prédomine. L'eau est ainsi présente de manière significative dans *Aux quatre coins du monde*, *On va où ?*, *Changeons !*, *Le secret du rocher noir*, *Le destin de Fausto*, *Respirus*, *Le glacier qui refusait de fondre*, *Je suis la méduse*, *La danse de la mer* et *À moi !*. Par conséquent, la représentation extrêmement fréquente de l'eau la rend significative. Néanmoins, sa présence est parfois anecdotique dans le sens où elle ne participe pas pleinement à l'enjeu écologique. Par exemple, dans *La déclaration*, la piscine ou le décor de la mer avec les pêcheurs constituent parfois le lieu de l'action, mais ils n'ont pas de rôle actif. De la même manière, dans *Le centre du monde* dans lequel le lac qui est utilisé comme miroir par le soleil et la lune n'a qu'une fonction de miroir. À contrario de la forêt et de l'eau figurée sous différents aspects (banquise, océan, mer), la ville s'illustre par son absence dans le corpus d'albums. Elle n'est en effet le décor prépondérant que de *Florette*, *En coup de vent*, *Quel tableau !* et *Juste à temps !*. Qui plus est, le dernier titre cité, dont l'interprétation sera présentée plus tard, constitue le seul album dystopique. De manière quantitative, il y a donc une place plus importante accordée à la nature qu'à l'industrialisation, relayant à nouveau l'idée de valorisation du monde des enfants, intrinsèquement lié à la nature.

Par ailleurs, toujours concernant l'élément aquatique, une force est attribuée à ce constituant essentiel de nos écosystèmes. Dans *Le destin de Fausto* par exemple, l'océan met fin à la vie de l'homme colérique. Il acquiert le même rôle dans *La danse de la mer* où, prenant l'apparence de gigantesques sirènes, il engloutit les bateaux de pêche. Dans un tout autre registre, les glaciers millénaires dans *Le glacier qui refusait de fondre* impressionnent par leur taille et menacent le village²⁰⁷. Ces différents exemples montrent la puissance conférée à ces éléments de la nature.

Le monde des enfants l'emporte donc sur celui des adultes et toutes les caractéristiques attribuées aux enfants triomphent dans l'espace narratif. Dans ces albums, non seulement une part non négligeable est accordée aux émotions, mais aussi à la spontanéité et à la volonté

²⁰⁷ Voir annexe 10 : « Les glaciers face au village » dans *Le glacier qui refusait de fondre*.

incarnées par les enfants. La place de l'environnement et des écosystèmes est très importante, quantitativement notamment, à travers l'omniprésence de la forêt et de l'eau, à la différence de la ville presque inexistante, mais également qualitativement puisqu'à plusieurs reprises, l'eau ou l'élément aquatique s'avèrent redoutables vis-à-vis des hommes. L'enfant et la nature envahissent ainsi l'album.

2.1.3. Coexistence du texte et de l'image en réponse à la nouvelle relation entre l'enfant et l'adulte

Comme expliqué précédemment, en inversant le rapport entre l'enfant et le parent, l'adulte qui servait de modèle aux générations futures perd cette fonction séculaire. Le travail d'analyse mené a démontré la manière dont ce changement de modèle met en avant le discours de l'enfant et de la nature, devenant dominant vis-à-vis de l'ancien discours de l'adulte qui s'apparente davantage à la culture ou à l'industrialisation.

De la même manière que la culture est attachée à l'adulte et formait le discours dominant, le texte dans l'album de jeunesse a longtemps occupé une place prioritaire. De fait, ce champ littéraire étant sous le contrôle des adultes, l'arbitraire de ce qui est écrit peut être compris comme un exemple de la mainmise des adultes dans la littérature de jeunesse. Jusqu'il y a peu, le texte était considéré comme véridique, neutre et s'envisageait comme seul médium légitime et valable. À contrario, l'image était mal connotée et du même coup dépréciée. Par conséquent, l'album de jeunesse n'a pendant longtemps pu vivre que dans l'ombre du livre illustré où une part belle était accordée au texte. L'image ne servait alors qu'à illustrer, mais elle manquait d'autonomie et n'était pas reconnue artistiquement. L'étude diachronique de l'album montre que « dans la première moitié du XIX^e siècle, c'est le livre illustré qui domine »²⁰⁸, support au sein duquel le texte envahit l'espace tandis que l'image est peu présente. Le changement de tendance a lieu bien plus tard avec le livre *Macao et Cosmage* en 1919 qui amorce la modification de la hiérarchie entre le texte et l'image et qui amorce le tournant vers l'album moderne²⁰⁹. Cette mise en avant de l'image marque la fin du règne du texte en tant qu'instance principale au sein de l'album de jeunesse. Il s'agit là d'un exemple de renversement de discours dominant. De la même manière, la transformation des rapports entre, d'une part,

²⁰⁸ VAN DER LINDEN Sophie, *Lire l'album*, op. cit., p. 12.

²⁰⁹ *Ibid.*, p. 15.

l'adulte et l'enfant, et d'autre part, la nature et la culture, constituent également des modifications entre discours minoritaire et dominant. Ces différents rapports entre image/texte, nature/culture et enfant/adulte peuvent être rapprochés puisque dans ces différentes situations, un élément au départ faible, minoritaire, illégitime (l'image, la nature et l'enfant) renverse la tendance et gagne en importance. Ces différents changements peuvent ainsi se faire écho.

Dans le corpus étudié, la valorisation de l'image sur le texte se présente de différentes façons et cette utilisation de l'image illustre bien le renversement du rapport hiérarchique entre discours dominant et dominé qui peut être observé dans les relations l'enfant et le parent dans l'écolije. Dans le corpus, il a été intéressant d'étudier la place de l'image dans l'album pour rendre compte de la spécificité de cette forme et remarquer que l'utilisation du support de l'album participe à l'impact de l'écolije sur les codes de la littérature de jeunesse. En cela, le jeu sur l'image se veut littéraire et permet de constater que l'écolije n'est pas uniquement caractérisée par l'introduction du thème de l'écologie dans les publications pour la jeunesse. L'utilisation de la littérature à différents niveaux permet d'affirmer l'existence d'enjeux littéraires dans l'écolije.

2.1.3.1. Escalier théorique sur la différenciation entre le narrateur visuel et textuel

L'écolije se construit de plusieurs manières pour rendre compte du changement de rapport entre l'enfant et l'adulte. Parmi les techniques utilisées figure en première ligne le jeu entre le narrateur textuel et verbal au sein de l'album de jeunesse. Ce format se distingue par son utilisation simultanée du texte et de l'image, une particularité du genre théorisée par Isabelle Nières-Chevrel dans un article intitulé « Narrateur visuel et narrateur verbal dans l'album pour enfants »²¹⁰. Cette théoricienne de la littérature de jeunesse y explique la différence de ces deux instances, leurs caractéristiques ainsi que les conséquences de leur utilisation. Pour éclaircir ce propos et faciliter l'accès à la suite de ce travail, il nous semble opportun d'expliquer l'enjeu de l'interaction de ces deux types de narrateurs.

Ainsi, dans cet article, Nières-Chevrel avance tout d'abord que la distinction entre l'auteur et le narrateur²¹¹ s'est opérée aux alentours des années 1970, afin « de mettre fin à la

²¹⁰ NIERES-CHEVREL Isabelle, « Narrateur visuel et narrateur verbal dans l'album pour enfants », n° 214, 2003, (La revue des livres pour enfants), p. 69-81.

²¹¹ Le narrateur concerne ici le narrateur textuel car la différenciation entre narrateur textuel et visuel s'effectuera plus tardivement, comme nous le verrons ci-dessous.

confusion trop fréquente entre la personne réelle de l'écrivain et les personnages que celui-ci met en scène dans ses textes »²¹². Dans un premier cas de figure, le narrateur peut être externe ; il n'est alors pas un personnage diégétique et ne fait pas l'objet d'une individualisation puisqu'il raconte à la troisième personne l'histoire dont il ne fait pas partie. Dans un deuxième cas de figure, le narrateur peut être interne. Il peut alors soit être un personnage qui relate sa propre aventure et la manière dont il la vit, soit un personnage secondaire de la fiction qui partage les pérégrinations du héros. Dans les deux cas, le narrateur interne est témoin de ce qu'il rapporte, mais dans le premier cas, il s'énonce à la première personne tandis que dans l'autre, la narration se déroule à la troisième personne.

De la même manière que le narrateur interne et externe ont été distingués, narrateur visuel et illustrateur ont fait l'objet d'une différenciation au sein de l'album. Dans le cas du narrateur visuel, mis à part quelques essais infructueux, il apparaît presque impossible d'avoir un narrateur visuel interne à la première personne²¹³. Dans la majorité des albums, le narrateur s'énonce à la troisième personne. Il est souvent extérieur au récit, mais il peut également faire partie intégrante de l'histoire tout en demeurant hors du champ visuel. Pour ce faire, le narrateur visuel se confond avec un des personnages en se « glissant » dans les yeux d'un de ces derniers. Grâce à ces multiples possibilités de jeu entre narrateurs visuel et verbal, de multiples interactions peuvent être créées au sein de l'album puisque ce genre conjugue les deux types de narrateurs.

Narrateurs verbal et textuel fonctionnent selon des modalités spécifiques. Concernant la temporalité, l'image s'ancre toujours dans un espace-temps présent, immédiat. L'image est comme l'affirme Nières-Chevrel, un « être-là »²¹⁴. Par contre, elle a la capacité de figurer l'imaginaire, l'hypothétique et même l'impossible. Ce présent intemporel se conjugue avec la multitemporalité du texte, qui se construit soit sur le mode du récit, majoritairement au présent (les événements ont déjà eu lieu), soit sur le mode du discours. Dans le cas du récit, le passé est toujours envisagé par rapport à l'énonciation au présent qui est le point d'équilibre. Le présent de l'énonciation se confond alors avec celui de l'image, ce qui permet aux deux instances de concorder et de travailler ensemble.

²¹² NIERES-CHEVREL Isabelle, « Narrateur visuel et narrateur verbal dans l'album pour enfants », *art. cit.*, p. 69.

²¹³ *Ibid.*, p. 71.

²¹⁴ *Ibid.*, p. 75.

Au niveau des personnages, chaque instance porte un regard subjectif et apporte des informations nouvelles. Le narrateur textuel peut s'immiscer dans l'esprit des personnages de l'album et dans celui des personnages de fiction de manière générale. Dans ce cas de figure, l'auteur prend le parti d'imposer des pensées précises aux protagonistes. L'image quant à elle ne possède pas cette capacité, sauf en de rares exceptions. Toutefois, le narrateur visuel peut tenter de rentrer dans l'intimité des protagonistes, notamment en utilisant des couleurs symboliques ou en illustrant le monde imaginaire des personnages (en lien avec la capacité de l'image à figurer le non-réel).

Enfin, l'information est distribuée spécifiquement selon que l'on a affaire au narrateur verbal ou visuel. D'ailleurs, la collaboration entre les deux narrateurs permet généralement une élucidation réciproque. Le narrateur visuel s'efforce de produire une illusion de réalité alors que le narrateur verbal s'emploie à raconter, mettre en avant les relations causales et temporelles et caractérise les personnages en assurant leurs relations ainsi que leurs dénominations. Ainsi, tandis que « le narrateur verbal précise l'information visuelle, le narrateur visuel complexifie l'information verbale »²¹⁵. Par exemple, dans *l'Histoire de Babar*, une des planches figure un groupe d'éléphanteaux en train de jouer, information relayée par le narrateur visuel. Le narrateur textuel quant à lui décrit Babar comme un éléphanteau en train de jouer dans le sable avec le coquillage. Grâce à la mise en relation des différentes informations, le lecteur peut comprendre que Babar n'est autre que l'éléphanteau en train de jouer. Ce repérage du lecteur lui permet de remarquer l'apparence physique du personnage à travers l'image, médium du narrateur visuel. Chacune des instances rapporte des éléments et leur mise en relation permet de faire surgir le sens global. La narration visuelle livre des informations comme l'apparence physique et l'espace narratif, mais elle dévoile ces caractéristiques sans les verbaliser. Elle « montre », met en scène, mais ne « dit » pas ; c'est au lecteur d'interpréter et de mettre en lien l'ensemble des éléments dont il dispose afin d'en faire surgir le sens global. Grâce aux caractéristiques et aux capacités individuelles du narrateur verbal et visuel, de multiples configurations voient le jour, ce qui donne lieu à des jeux qui créent le sens de l'histoire, révélant la richesse créatrice de l'album. Le texte et l'image participent ensemble à la création de sens selon des schémas de relations variables qui donnent lieu à divers types de fonctionnements.

²¹⁵ *Ibid.*, p. 77.

Ces différentes relations qui peuvent unir le texte et l'image sont expliquées par Sophie Van der Linden dans son ouvrage *Lire l'album*²¹⁶. Selon elle, texte et image peuvent entretenir trois types de relations. Premièrement, ils peuvent être en redondance : les informations se superposent l'une l'autre et se répètent. Le texte et l'image renvoient au même récit et au même sens global même si, bien évidemment, une superposition complète n'est pas possible. Dans ce type de configuration, l'instance principale est tout à fait autonome au niveau du sens et peut fonctionner seule sur l'essentiel sans l'autre instance, minoritaire. Deuxièmement, le texte et l'image peuvent construire conjointement le sens global. Alors, « le sens n'est contenu ni dans l'image ni dans le texte : il émerge de leur mise en relation »²¹⁷ et ils sont en collaboration. Le lecteur doit davantage s'investir dans ce genre d'album car il est nécessaire d'interpréter simultanément chaque médium afin de comprendre l'histoire. Troisièmement, le texte et l'image peuvent se conjuguer sous la forme de disjonction. Ce rapport entre les deux instances se caractérise par un manque de convergence, voire parfois une contradiction totale. Ce procédé est plus rare et se présente généralement dans des passages d'albums plutôt que sur l'album complet.

Ces trois dénominations permettent de catégoriser les rapports qu'entretiennent texte et image. Il importe non seulement de rappeler que ces conceptions théoriques ne sont pas strictes, mais aussi qu'un album peut connaître différentes formes d'entremêlements au cours de sa narration.

Néanmoins, si ces catégorisations permettent de comprendre la façon dont surgit le sens, il est également intéressant de théoriser les fonctions que chaque instance remplit vis-à-vis de l'autre. Dans cette optique, le texte aussi bien que l'image assument des fonctions spécifiques, pouvant varier au cours de la lecture de l'album. Selon les fonctions assumées par chacune, une des instances prime toujours sur l'autre mais cette primauté peut évoluer. La domination est expliquée notamment par l'espace occupé respectivement par chaque instance ou par leur articulation narrative. Dans l'album, il y a donc une instance prioritaire et une secondaire.

Ainsi, chaque instance peut assumer de multiples fonctions. Tout d'abord, l'instance secondaire revêt une fonction de répétition lorsqu'elle vient répéter l'information portée par l'instance primaire dans un autre langage. Une deuxième fonction fréquente est celle de

²¹⁶ VAN DER LINDEN Sophie, *Lire l'album*, op. cit., p. 120-126.

²¹⁷ *Ibid.*, p. 121.

sélection où le texte/l'image vient sélectionner une partie du message de l'autre instance. La fonction de révélation est quant à elle pertinente lorsque « l'une des deux instances peut véritablement donner sens à l'autre »²¹⁸. L'apport de l'instance secondaire est alors primordial pour permettre au sens de surgir de l'instance prioritaire qui apparaît peu compréhensible. Cette fonction se différencie de la complétive qui opère lorsque le deuxième médium vient compléter le principal afin de générer un sens global. Les deux médiums se rejoignent et participent au sens global commun, mais il n'y a pas la notion d'incompréhension de la part d'une des deux instances : les informations portées par chaque instance sont claires, sans ambiguïté. Cette fonction complétive se distingue également de celle de contrepoint, laquelle a lieu en présence d'un décalage entre les deux instances. Dans ce cas de figure, la deuxième instance vient contredire les attentes générées par l'instance prioritaire en omettant un élément central ou en affirmant le contraire. Finalement, la dernière fonction est celle d'amplification : une des instances vient accorder de l'importance au propos avancé par l'autre sans la contredire ni la répéter. Par contre, ces différentes fonctions ne sont pas des catégories hermétiques : les instances peuvent exercer différentes fonctions simultanément et celles-ci varient à mesure que la lecture s'enchaîne.

L'observation du corpus a permis de se rendre compte que l'interaction du texte et de l'image, notamment par la combinaison des deux narrateurs et le jeu opéré entre eux, met en lumière le renversement des rapports entre l'enfant et l'adulte.

2.1.3.2. La valorisation de l'image dans le corpus étudié

De prime abord, l'étude du corpus a été menée avec l'hypothèse que l'interaction entre le texte et l'image donne pour résultat de la redondance. Cette supposition semblait légitime pour deux raisons. D'une part, l'album s'adresse à un jeune public qu'il faut prendre par la main et aider puisque l'album représente pour l'enfant une des premières expériences de fiction. La redondance permet donc d'assurer la compréhension du récit grâce à la répétition. D'autre part, la redondance à l'avantage d'appuyer des informations. Or, dans le cadre d'une sensibilisation à l'écologie, la redite du message permet de mettre l'accent sur ce dernier et d'en assurer la transmission. En raison du destinataire et de l'objectif pédagogique de l'album, nous pensions observer une tendance à la redondance. Pourtant, malgré la présence de nombreuses planches

²¹⁸ *Ibid.*, p. 123.

fonctionnant comme des « pléonasmes » à l'intérieur desquelles texte et image se répètent, beaucoup d'albums présentent des coexistences entre texte et image plus complexes. Le constat de ne pas savoir relever le principe de redondance dans la majorité des doubles planches peut être compris comme relevant de la volonté de ne pas culpabiliser. En effet, la répétition pourrait représenter une insistance lourde et provoquer par la même occasion de la culpabilisation, rompant alors l'objectif pédagogique. Il est donc important que l'album plaise autant qu'il instruisse. Or, le fait d'insister sur l'enjeu écologique pourrait faire basculer l'album du côté de l'instruction en omettant la dimension du plaisir.

Davantage qu'un rapport unique de répétition, dans plusieurs albums du corpus étudié, l'image et le texte présentent régulièrement un entremêlement intéressant soit collaboratif, soit ponctué de nuances ou de dissidences riches de sens. Les narrateurs textuel et visuel se confrontent : ce sont deux discours qui se font face et qui parfois s'accordent ou se nuancent l'un l'autre sur les propos avancés. L'image recevra une importance cruciale dans certains albums, venant nuancer les informations portées par le texte ou de faire surgir la vérité par son objectivité. Ce rôle endossé est en accord avec la mise en avant du monde de l'enfance et de son discours anciennement minoritaire sur la nature. À l'image du renversement des rapports de force opéré entre la nature et la culture, le statut conféré à l'image au sein du corpus la valorise et la rend légitime.

La façon dont le texte et l'image coexistent illustre ce statut de l'image. Tout d'abord, il faut rappeler que la redondance caractérise une partie non négligeable des planches des albums du corpus, mais il est normal de retrouver ce rapport dans cette forme littéraire. L'album *Superflu* offre ainsi un bel exemple d'album qui fonctionne majoritairement sur le principe de la redondance²¹⁹. En effet, l'image et le texte répètent les mêmes informations de l'histoire et peuvent se lire et se comprendre indépendamment l'un de l'autre. Sur la double planche jointe en annexe, le texte explique ce que les pies ramènent dans leur nid afin d'accueillir au mieux leur progéniture et affirme que malgré le nombre d'affaires rapportées, ce n'est tout de même pas assez. L'image montre les objets en question transportés vers le nid. Certes, l'image offre des informations visuelles supplémentaires à différents niveaux. Elle dévoile tout d'abord le physique des personnages principaux, Meg et Ash, mais les oiseaux sont définis comme des pies également par le texte à la première planche²²⁰. Elle rend également compte de la couleur

²¹⁹ Voir annexe 20 : « Construction du nid comme exemple de redondance » dans *Superflu*.

²²⁰ Voir annexe 21 : « Le texte définit le physique de Meg et Ash » dans *Superflu*.

des objets. Quant au texte, il dévoile la pensée des animaux, « mais ce n'est pas assez », mais ces informations ne constituent pas l'essentiel du récit. Il est habituel que l'image prenne ces fonctions, comme l'explique Isabelle Nières-Chevrel²²¹ et il est normal de ne pas pouvoir avoir complètement un cas de redondance puisque le texte et l'image détiennent chacun leurs capacités. Seule une partie des informations est donc en redondance. Dans ce type de relation, le texte et l'image fonctionnent de manière autonome, il est donc difficile de caractériser les instances de majoritaire ou minoritaire en s'attachant uniquement à définir quelle instance porte davantage l'information. Néanmoins, puisque l'image est autonome et qu'elle occupe la majorité de l'espace, on peut affirmer qu'elle représente l'instance majoritaire. En effet, Nières-Chevrel expliquait ci-dessus que l'espace occupé permettait de qualifier une instance de majoritaire ou de minoritaire.

Un autre exemple de redondance figure dans l'album *Le secret du rocher noir* au sein duquel l'image et le texte se répètent. Dans la planche proposée en annexe de ce travail, il y a une redondance presque complète entre le texte et l'image d'un point de vue narratif²²². En effet, il est possible de lire qu'« Érine voulut expliquer comment le rocher noir l'avait sauvée. Mais personne ne l'écouta », tandis que l'image montre la jeune fille au milieu d'adultes. Une bulle de pensées figure ce qu'elle pense du rocher noir : un rocher noir, souriant et à l'allure sympathique. Les adultes quant à eux sont représentés avec des visages inquiets et leurs pensées, figurées par des dessins dans une bulle également, dévoilent leur vision du rocher : un être agressif et inquiétant. Les informations portées par le texte et l'image se répètent donc fortement.

Ce principe de redondance a également lieu dans *Demain la forêt* à tel point que le lecteur pourrait parfois se passer du texte car ce dernier décrit ce qui se passe sur l'image. En effet, dans cette planche²²³, le texte explicite ce qui est d'emblée compréhensible grâce à l'image : les animaux travaillent ensemble à la préparation de la terre. Le texte remplit une fonction de répétition vis-à-vis de l'image qui occupe la majorité de l'espace et qui peut de ce fait être qualifiée d'instance majoritaire.

²²¹ Voir chapitre 4, point 2.1.3.1 : « Escalier théorique sur la différenciation entre le narrateur visuel et textuel ».

²²² Voir annexe 22 : « Érine explique ce qu'elle a vu aux adultes et s'enfuit pour sauver le rocher » dans *Le secret du rocher noir*.

²²³ Voir annexe 23 : « Exemple de redondance » dans *Demain la forêt*.

Le même phénomène peut être observé dans *Je suis la méduse*²²⁴. Dans la planche proposée, le texte renvoie aux pensées du mollusque qui se situe hors du champ de vision de la page. L'animal raconte ce qu'il voit depuis la mer mais on ne l'aperçoit pas. Le lecteur, par l'image, a accès à ce que le narrateur visuel observe et puisque le texte énonce ce que l'animal aquatique regarde, une inévitable répétition s'opère. Grâce au narrateur visuel, le lecteur peut observer la scène en adoptant une vision globale. La méduse s'excuse, « Elle montre son poignet à son papa. Je lui ai fait, sans le vouloir, une petite marque sur la peau, comme un bracelet », tandis que l'image montre la petite fille près de son père s'inquiétant de sa blessure à l'avant-bras, mise en évidence par une couleur fluorescente. L'essentiel du contenu informatif est donc porté simultanément par l'image et par le texte. Il est vrai que la planche montre une plage bondée, au bord d'immeubles, information qui n'est en aucun cas portée par le texte, mais ces informations ne sont pas primordiales pour comprendre le récit.

À travers ces différents exemples, nous pouvons affirmer que certains albums fonctionnent sur le principe de redondance, ce qui constituait notre hypothèse de départ. Néanmoins, ce constat de redondance doit être nuancé puisque plusieurs planches offrent des jeux entre et image et texte plus complexes.

En effet, il existe également des cas de tensions dans lesquels l'image et l'écrit co-construisent le sens du texte. Dans ce cas de figure, le texte et l'image évoluent conjointement pour faire émerger le sens global. Ils participent, chacun à leur manière, à faire surgir une signification commune et il est important de souligner le caractère commun de ce projet car dans d'autres cas, que nous aborderons ensuite, les narrateurs co-construisent le sens global de l'album, mais ne vont pas vers un sens commun ; ils en proposent chacun une interprétation différente. Plusieurs planches d'albums du corpus sont élaborées sur le principe de collaboration classique non redondante. *Combien d'arbres ?*²²⁵ dont une double planche, représentative du fonctionnement de l'ensemble de l'album, est disponible en annexe de cet exposé, répond à ce phénomène de collaboration. L'image permet de définir le cadre spatial, à savoir la forêt, et de connaître l'identité de l'énonciateur textuel tout en laissant percevoir au lecteur une petite voix cachée dans un buisson tentant de se faire entendre. De son côté, le texte

²²⁴ Voir annexe 24 : « Exemple de redondance » dans *Je suis la méduse*.

²²⁵ Voir annexe 25 : « Exemple de collaboration » dans *Combien d'arbres ?*.

transcrit les dialogues des personnages. Les deux instances ne sont donc pas autonomes puisqu'il est nécessaire pour chacune d'entre elles d'être complétée par l'autre.

Si dans *Combien d'arbres ?*, la collaboration texte/image permet à la fois d'identifier les locuteurs et de se les représenter, dans *Le destin de Fausto*, la collaboration est tout aussi nécessaire, quoiqu'à un autre niveau. En effet, l'entremêlement du texte et de l'image y est nécessaire pour faire surgir le sens global du récit. Dans la suite de doubles planches proposées en annexe²²⁶, le texte et l'image sont interdépendants et travaillent à la construction du récit. Lorsque l'océan défie Fausto en le convaincant de marcher sur l'eau, le lecteur ne comprendrait pas que l'homme tombe à pic dans l'eau sans l'image, de même que sans le texte, le lecteur ignorerait que Fausto est incapable de nager et que cette chute va donc causer sa perte. Les deux instances supportent successivement une partie du sens. Le rythme est soutenu par l'alternance d'instance principale : texte et image apportent respectivement du sens de manière personnelle et la compilation des informations portées successivement par le texte ou l'image permet au récit d'être intelligible et cohérent. Cet exemple illustre donc parfaitement la construction conjointe par le visuel et l'écrit.

Un phénomène similaire se produit également dans l'album *La déclaration* au sein duquel l'histoire n'est comprise dans son intégralité qu'à condition que le texte et l'image collaborent à certains moments. Sans l'ajout d'informations de l'une ou l'autre instance, le récit deviendrait bancal ou incomplet. Dans une des planches proposées²²⁷, le texte, qui apparaît dans cet album majoritairement comme l'instance prioritaire, annonce qu'il y a « de nombreux dérèglements ». Toutefois, l'image donne à voir les dérèglements dont il s'agit : l'immersion d'un nageur dans l'aquarium d'un zoo. Cet ajout d'information à travers l'image crée de l'humour dans le récit. Dans la même idée, sur une autre double planche²²⁸, l'image explicite le texte. Il est vrai que dans cette planche, il est difficile de définir si la déclaration des droits des animaux se définit comme un texte ou une image. Cependant, par la disposition sur la page de droite en vis-à-vis du texte qui se situe sur la page de gauche, on peut considérer la page de droite, la déclaration des droits des animaux, comme une illustration, un document et pas comme un texte. À nouveau, l'image vient compléter le texte en l'explicitant. Ils ne sont pas

²²⁶ Voir annexe 26 : « Fausto qui tombe à pic dans l'eau » dans *Le destin de Fausto*.

²²⁷ Voir annexe 27 : « Les dérèglements expliqués par l'image » dans *La déclaration*.

²²⁸ Voir annexe 28 : « La déclaration des droits des animaux » dans *La déclaration*.

redondants car l'image apporte une plus-value à l'information livrée par le texte et ne fait pas que la répéter. Dans une autre planche²²⁹, l'humour naît de la mise en relation du texte et de l'image. En effet, le texte énonce l'idée que certains animaux « ont pris de mauvaises habitudes » et l'image crée un décalage humoristique en dévoilant le chat ronronnant sur le radiateur. L'image survient dans l'interrogation proposée par le texte pour apporter une touche d'humour et, en cela, les deux instances sont collaboratives. Finalement, comme dernier exemple probant de cet album, il faut citer les deux dernières doubles planches²³⁰ qui fonctionnent en tant qu'unité puisqu'à nouveau, le rire résulte de la superposition du texte et de l'image. Plus précisément, devant la première double planche, le lecteur observe un ours et ses petits et comprend par l'image que l'histoire narrée précédemment était en vérité enchâssée dans une autre. L'animal demande à ses oursons la morale qu'il faut tirer de cette histoire et ceux-ci répondent, avec empressement, « que tout être vivant a le droit d'aller et venir librement ! », réponse à laquelle le parent les interroge à propos de ce qu'il ne faut pas oublier de faire avant d'aller se coucher. La page se tourne alors, interrompant le canal visuel par lequel l'information est portée avant la chute finale. Le texte dit seulement qu'il faut « relâcher les humains qu'on a attrapés aujourd'hui ! » et le lecteur assiste, surpris, à une scène d'humains enfermés dans une cage que les oursons s'attellent à délivrer. Finalement, cette chute est provoquée par l'image puisqu'elle identifie les animaux ; il n'est en aucun cas fait mention dans le texte qu'il s'agit d'une famille d'ours lisant une histoire du soir. Les illustrations permettent d'apporter ces informations de sorte que la mise en relation de l'image et du texte rend la situation inattendue, surprenante et invite le lecteur à rire. Le texte seul, « relâcher les humains qu'on a attrapés aujourd'hui ! », provoquerait une rupture dans le récit et le lecteur pourrait se demander pourquoi il faut relâcher les humains. Dans cet exemple, l'image, par sa présence, éclaire donc la narration tout en générant de l'humour. *La déclaration* d'Escoffier est donc à de nombreux égards un exemple de collaboration riche entre le texte et l'image dans lequel l'image vient éclairer le texte, l'explicitier et provoquer du rire.

Dans un autre registre de collaboration, *La forêt d'Alexandre*, dont deux planches ont été déposées en annexe²³¹, peut être mentionné. Cette double planche est représentative de l'ensemble de l'album car le texte est toujours accompagné d'une image très poétique. Avec

²²⁹ Voir annexe 29 : « Explication des mauvaises habitudes prises par les animaux » dans *La déclaration*.

²³⁰ Voir annexe 30 : « La chute finale » dans *La déclaration*.

²³¹ Voir annexe 31 : « Collaboration poétique » dans *La forêt d'Alexandre*.

ces planches, le texte est autonome, contrairement à l'image. Il est en effet possible de comprendre l'ensemble de cet album en lisant le texte à voix haute, sans pour autant montrer les images. L'image n'est pas totalement en redondance avec le texte puisqu'elle ne se caractérise pas par du réalisme, comme nous pouvons le voir dans la planche jointe en annexe. Elle figure et suggère à l'aide de dessins imaginaires mais ne fonctionne pas comme un miroir du réel. Cette capacité de l'image la fait basculer du côté de la poésie plutôt que de la réalité. De ce fait, l'image collabore avec le texte quant à la portée poétique et philosophique de l'album. Grâce à la poésie et à l'imaginaire contenus dans l'image, l'album s'apparente à un conte dont il faut tirer les enseignements.

Dans *Le potager*, la collaboration permet de construire le sens à un autre niveau encore. En effet, le texte peut se lire presque seul, mais l'image ajoute deux informations importantes : les émotions et le temps qui passe. La double planche sans texte met en avant la joie immense de Paulo²³² lorsque les plantes commencent à sortir de terre et le texte ne traduit rien à ce propos. La notion de temps est également véhiculée par l'image grâce au soleil et à la lune immenses²³³ qui ponctuent les journées. L'importance de l'image et des informations qu'elle porte dans ces cas précis est d'autant plus grande que ce sont des doubles planches sans texte. L'absence de texte devient révélatrice car elle laisse toute la place à l'illustration. De plus, l'image assure une fonction initialement destinée au texte puisqu'elle met en avant les relations temporelles, ce qui est théoriquement assumé par le texte comme l'a expliqué Nières-Chevrel ci-dessus. De cette manière, les capacités de l'image se multiplient.

Grâce à ces différents exemples, il est intéressant de constater que l'apport de chaque instance dans un rapport de collaboration varie. L'information ajoutée peut être purement spatiotemporelle ou identificatrice des personnages, mais elle peut aussi susciter le rire, expliciter un élément ou conférer à l'album une dimension poétique. La collaboration remplit donc divers objectifs et chaque instance trouve sa place spécifique dans l'album. Dans ce rapport de collaboration, puisque chaque instance transmet des informations uniques, chaque instance est valorisée.

À plusieurs reprises dans l'album, l'image ira jusqu'à dépasser cette fonction de complémentarité ou de mise en lumière du texte. En effet, dans plusieurs cas, l'image propose

²³² Voir annexe 32 : « Cris de joie montrés par l'image » dans *Le potager*.

²³³ Voir annexe 33 : « Idée du temps qui passe » dans *Le potager*.

de nuancer ou de contrecarrer ce qui est avancé par le texte. Le narrateur visuel et le narrateur textuel proposent deux récits différents. Dans les exemples précédents, le texte et l'image travaillaient conjointement en vue de la création du récit ; dans ce cas-ci, ils se nuancent, voire se contredisent du fait des interprétations différentes dont ils peuvent être l'objet.

L'album *Florette* est un album dans lequel le narrateur verbal et le narrateur textuel construisent des récits différents. Dans celui-ci, l'histoire peut très bien être comprise uniquement par l'image ; elle est donc autonome. À contrario, le texte ne fonctionne pas seul car il interroge, phénomène qui peut être observé dans les planches apposées en annexe²³⁴. Si le lecteur ne se réfère qu'au texte, par exemple « il n'y a qu'un félin grognon » ou « ...mais le pommier s'écroule et les pâquerettes disparaissent », il s'interrogera sur le sens de ces phrases. L'image éclaire alors ces interrogations. Le « félin grognon » représente finalement une statue de lion dans le parc tandis que le pommier et les pâquerettes qui s'écroulent ne sont autres que des dessins coloriés par Maé sur des caisses de déménagement. Dans ces deux exemples, il y a une confrontation de deux interprétations différentes de la réalité. En effet, le narrateur textuel est externe puisqu'il s'énonce à la troisième personne, mais a accès aux pensées de Maé. Plus que la simple immixtion dans la tête de Maé, le narrateur textuel met en avant l'interprétation du monde selon la jeune fille, qui lui apparaît cohérent. La fillette, grâce à son imagination, développe un monde personnel. La statue du lion est, pour elle, un « félin grognon » et elle recrée un monde fleuri grâce à ses dessins sur les caisses de déménagement. Le texte rend compte de ce monde cohérent et teinté d'enchantement construit par la protagoniste. En parallèle à cela, l'image illustre la réalité, afin que le lecteur puisse comprendre entièrement l'information portée par le texte. Cette révélation est permise en raison des qualités intrinsèques de l'image : elle montre sans intervenir et tente donc d'être objective. Elle présente la réalité telle qu'elle est, sans l'intervention des pensées de Maé, contrairement au narrateur textuel qui renvoie à la réalité interprétée par Maé. Il importe cependant de souligner que, malgré la prétention de l'image à être objective, ce médium ne peut par définition pas l'être tout à fait puisqu'il fait également des choix en montrant ce qu'il veut. Par exemple, montrer ou occulter une partie du champ visuel découle d'un choix. Le lecteur doit donc rester vigilant quant à l'objectivité de l'image. Cette construction spécifique entre les narrateurs s'observe également lorsque Maé découvre ce qu'elle pense être une « forêt » dans laquelle elle ne parvient pas à pénétrer, information portée par le texte, alors qu'il s'agit d'une pépinière dont la porte est

²³⁴ Voir annexe 34 : « Différence de perception à propos du félin grognon » dans *Florette*.

close, élément que le lecteur comprend grâce à l'image²³⁵. À travers cet exemple, l'interprétation du monde selon Maé et le réel, dont témoigne l'image, peuvent être comparés.

Le même schéma s'observe dans l'album *Respirus*, même si l'image n'est pas complètement objective comme elle pouvait l'être dans *Florette*. Dans ce nouvel album, le narrateur textuel est à la troisième personne du singulier ; il est donc externe, mais ne présente pas une vision objective des événements vécus. Il donne à voir la manière dont Respirus perçoit le monde, à l'instar de Florette. Ce constat peut être retiré notamment grâce aux mots utilisés²³⁶ par le personnage principal qui témoigne de sa vision du monde. Le texte ne fait pas mention de « voitures », de « buildings » ou « d'antennes » mais de « bolides pétaradants », « d'univers tout en angles droits » et d'une « foisonnante forêt métallique ». Les mots ne sont jamais laissés au hasard, l'utilisation de termes plutôt que d'autres est révélatrice. Leur emploi particulier par le narrateur textuel, détenant un lien privilégié avec Respirus puisqu'il traduit ses pensées, se comprend comme la perspective de l'animal sur notre monde. En effet, celui-ci découvre la réalité des hommes et tente de trouver des mots pour décrire ces nouvelles sensations. Cette démarche met en exergue la caractéristique arbitraire des signifiants et confirme l'idée selon laquelle le narrateur textuel rend compte de la perception du monde de Respirus. Le narrateur visuel quant à lui traduit les observations du protagoniste avec une vision globale puisqu'il est externe. En regardant la double planche, le lecteur suit Respirus et ce que ce dernier voit face à lui car le narrateur visuel est derrière ou à côté du protagoniste. En montrant ce qui est désigné par le texte, il permet au lecteur de faire le lien entre les mots utilisés par l'animal et la réalité qu'il désigne : l'image assume une fonction révélatrice mais pas seulement. Ce qu'elle montre apparaît comme subjectif car le narrateur visuel met en avant une réalité impressionnante et en mouvement, mais cette vision désigne la manière dont Respirus perçoit le monde qui l'entoure. Aujourd'hui, nous ne sommes plus surpris par la hauteur des gratte-ciels ou le bruit et la vitesse des voitures, mais ce sentiment de normalité s'explique par notre habitude à être immergés dans le monde contemporain devenu le nôtre. Pour quelqu'un d'extérieur à cette réalité, la société humaine industrielle peut apparaître comme très brutale. En envisageant l'image sous cet angle, elle peut être considérée comme objective en soi ; il s'agit du regard du lecteur sur le monde humain. La confrontation entre les émotions ressenties par Respirus face à la découverte du monde humain et l'habitude du lecteur à observer cette réalité provoque un choc émotionnel et

²³⁵ Voir annexe 35 : « La forêt selon Maé » dans *Florette*.

²³⁶ Voir annexe 36 : « Perception du monde des hommes » dans *Respirus*.

une gêne qui à leur tour engendrent une prise de conscience de l'existence d'un problème. Le regard extérieur de Respirus met en lumière le caractère arbitraire de nos sociétés, ce qui crée une porte d'entrée vers une conscientisation aux enjeux climatiques.

Dans *Vert, une histoire dans la jungle*, l'image permet également d'éclairer le texte. Dans ce livre, l'image communique son message en nuancant, voire en contredisant l'information textuelle. Pour bien comprendre la manière dont l'image occupe cette fonction et la façon dont elle évolue, notre analyse s'est portée sur deux planches. Dans la première planche²³⁷, la narratrice textuelle justifie la durée de leur périple et explique l'état d'esprit des voyageurs en arrivant. Il s'occupe ensuite de raconter leur installation : la construction d'une cabane et la recherche de nourriture, en l'occurrence des fruits présents en abondance. Notons que la narratrice textuelle est interne à la fiction puisqu'il s'agit d'un personnage de l'histoire qui raconte son aventure à postériori. Les événements qu'il relate peuvent être biaisés puisqu'il s'érige en seul témoin de ce qu'il s'est passé.

Face à cette narratrice textuelle, le narrateur visuel²³⁸, extradiégétique, rend compte de la situation de loin, sans intervenir ; il porte un regard omniscient. En ce qui concerne le récit d'un point de vue de l'image, il y a à l'avant-plan une quantité importante de souches d'arbres. Sur la droite, le lecteur observe ce qui semblerait être une rivière ou un marécage, annoncés par l'eau. Différents fruits poussent aux arbres de manière abondante et sont mis en avant grâce à des couleurs. À l'arrière-plan, l'espace est occupé par la cabane construite et par un adulte masculin ainsi que trois enfants se dirigeant vers leur logement, une immense grappe de bananes à la main. La perception de la réalité varie d'un narrateur à l'autre. Ainsi, même s'il y a une certaine redondance (une partie du sens est commune) entre le texte et l'image, notamment l'explication de l'installation, l'image vient contextualiser, élucider et complexifier l'information contenue dans le texte. En effet, si la narratrice verbale avouait avoir abattu « quelques arbres », le narrateur visuel dévoile une forêt touchée par la déforestation. Les fruits, selon la narratrice, « étaient là, comme s'ils ne pouvaient pas pousser ailleurs » et leurs couleurs révèlent et confirment leur présence. Toutefois, cette focalisation par l'image semble surtout mettre en garde quant à leur quantité limitée et présage déjà le monopole que l'homme

²³⁷ Voir annexe 37 : « L'arrivée sur le camp » dans *Vert, une histoire dans la jungle*.

²³⁸ Le narrateur visuel est au masculin, contrairement à la narratrice textuelle, car il est impossible de déterminer son genre puisque ce narrateur est externe à la fiction. Au contraire, la narratrice textuelle est au féminin car il s'agit des propos relatés par la protagoniste.

va exercer. L'image rend compte de la disparition progressive du vert, tandis que le texte tait cette information.

L'illustration et le texte confrontent deux interprétations de la réalité. D'une part, la narratrice verbale, immergée dans la réalité, relate l'évènement « vécu » avec lequel elle peine à prendre du recul. Elle est d'ailleurs présente dans l'image. D'autre part, le narrateur visuel propose une autre lecture de cette réalité en offrant une prise de distance avec un point de vue externe. Le fait d'avoir un narrateur visuel externe, lequel rend compte de l'action telle qu'il la voit avec un œil externe, confère à l'image une capacité d'objectivité. Au contraire, la narratrice verbale transmet avec des mots subjectifs et arbitraires son vécu. Finalement, le lecteur doit interpréter en confrontant les informations fournies par le narrateur visuel et la narratrice verbale.

Le même constat peut être dressé pour une autre planche du même album²³⁹. Au sein de cette planche, l'une des dernières du livre, la narratrice textuelle interne fait à nouveau face au narrateur visuel externe, prenant du recul vis-à-vis de la situation. Concernant l'image, un potager se dresse sur la gauche, espace principalement vert, dont les légumes sont dessinés avec de nets contours, l'espace agricole est encerclé par des barrières en bois et des tomates sont mises en évidence par la couleur rouge. Leur présence alimente la réflexion du lecteur : « pourquoi y a-t-il des tomates au milieu de la forêt ? ». À l'arrière, le lecteur peut apercevoir plusieurs cabanes tandis que sur la droite de la page, il y a un homme en train de courir derrière trois singes, armé d'un bâton. Ceux-ci retournent vers la forêt, ou du moins ce qu'il semble en rester. La rivière, antérieurement entourée d'arbres dans l'album, se retrouve à nouveau dans cette double planche et marque la limite entre la zone des hommes et la forêt. L'espace de la double page, auparavant envisagé en tant qu'unité, semble désormais se scinder en deux parties, symboles de deux mondes (hommes et nature) réunis jadis par la forêt, désormais absente.

Au niveau du texte, le lecteur apprend que la forêt sauvage (terme déprécié alors que c'est ce que la famille du narrateur cherchait initialement) s'est transformée en de « charmants jardins ». Le texte explique également que les singes sont chassés car ils viennent se servir dans leurs arbres fruitiers. Il y a ensuite une réflexion sur l'expulsion des singes, eux qui occupaient jadis la forêt, mais aussi sur le fait que les espèces sont en train d'être chassées.

²³⁹ Voir annexe 38 : « Le potager et l'exclusion des singes » dans *Vert, une histoire dans la jungle*.

En confrontant ces informations, il est tout d'abord possible d'affirmer qu'il y a un rapport de redondance sur une partie du sens apporté respectivement par l'image et le texte. Néanmoins, l'image dévoile plus d'informations et nuance les propos de la narratrice textuelle. L'image présente une forêt dévastée, une nature maîtrisée (vs « charmants jardins »), délimitée par des barrières, des tomates qui ont pris la place de la forêt luxuriante et la violence d'un homme qui chasse des singes, lesquels courent se réfugier dans la forêt. Entre le potager et le chasseur, il n'y a rien. Ce manque symbolise la déforestation et occupe énormément de place, ce que la narratrice verbale ne commente pas. D'ailleurs, cette absence d'arbres est d'autant plus forte que dans la planche analysée précédemment, la forêt apparaissait comme luxuriante malgré les premiers signes de déforestation.

Cependant, à l'inverse de la double planche précédente, celle qui nous intéresse différencie moins nettement les informations communiquées par le texte et celles fournies par l'image. Cette atténuation de différence entre la réalité et la situation vécue par la narratrice peut s'expliquer par une réflexion sur l'activité humaine de la part de la narratrice. Il faut mentionner que, puisqu'il s'agit d'une histoire rapportée à postériori, cette prise de conscience a pu surgir au moment de raconter sa propre expérience. Au fur et à mesure que progresse l'album, la prise de conscience de la narratrice verbale s'accroît, réduisant l'écart entre son vécu et la réalité des faits. Cette prise de conscience augmente proportionnellement à la disparition de la forêt. La narratrice devient de plus en plus critique vis-à-vis de qu'elle raconte et prend du recul sur ce qu'elle a vécu, tout comme le narrateur visuel qui adopte une posture externe à la situation observée. L'image dans l'album *Vert, une histoire dans la jungle* porte donc un regard différent de celui du texte et permet de nuancer le propos avancé par la narratrice textuelle, voire de la contredire. La manière dont se construisent la narratrice textuelle et le narrateur visuel explique cette divergence d'interprétation.

Vert, une histoire dans la jungle présente une différence d'interprétation entre le narrateur verbal et textuel. Celle-ci ne fait cependant que diminuer à mesure que la prise de conscience de la narratrice augmente. L'écart interprétatif est beaucoup plus important dans *Promenons-nous dans les bois* où il y a une rupture entre le narrateur verbal et textuel. En effet, le texte rappelle la célèbre comptine « Promenons-nous dans les bois ». La chanson est récitée par un chaperon rouge moderne figurant sur l'image ; la narratrice textuelle est donc interne²⁴⁰.

²⁴⁰ La narratrice textuelle est ici caractérisée par le féminin puisque le petit chaperon rouge est traditionnellement une fille.

L'image dévoile le chaperon rouge se promenant et chantant à tue-tête dans les bois²⁴¹. À mesure que l'histoire avance, la fillette se montre de plus en plus inquiète devant une forêt où de nombreux arbres ont été coupés. Le texte mène le lecteur sur une fausse piste : celle de la comptine et de l'histoire traditionnelle du grand méchant loup. Or, la chute de cette histoire dévie de celle du conte originel puisqu'elle consiste en l'alliance inattendue pour le lecteur entre le loup et le chaperon rouge dans le but de chasser les bûcherons ayant ravagé la forêt. Le texte a donc dirigé le lecteur vers une mauvaise piste tandis que l'image assurait la bonne voie interprétative : l'essentiel de l'information résidait dans celle-ci. En effet, le lecteur peut observer dans l'image l'inquiétude du chaperon rouge face aux multiples troncs coupés dans la forêt. Le seul point de rencontre qui peut être observé entre les deux narrateurs est le fait que la comptine augure l'arrivée du loup²⁴². Les deux instances ont donc une relation « brisée » car elles fonctionnent sur le principe de disjonction.

Ces différentes planches, extraites de *Vert, une histoire dans la jungle* et *Promenons-nous dans les bois*, illustrent la mise en tension de l'image et du texte comme deux voies interprétatives distinctes.

Cette capacité de l'image à nuancer s'explique par son objectivité inhérente. Comme l'explique Nières-Chevrel, l'image « montre » :

Une de ses grandes vertus est justement de ne pas verbaliser son information, mais seulement de mettre en scène des éléments que le lecteur pourra interpréter comme des indices permettant de construire du sens²⁴³.

Sa capacité à montrer de manière objective confère à l'image une qualité de vérité. Sophie Van Der Linden affirme que « dans le cas d'une contradiction, c'est toujours l'image qui semble porter la vérité »²⁴⁴. De fait, avoir un narrateur visuel externe induit l'absence d'intervention d'un personnage pour rendre compte de la scène. Au contraire, un narrateur textuel ne peut pas toujours revendiquer une quelconque objectivité. En effet, d'une part, le narrateur textuel à la première personne induit d'avoir un personnage prenant parti et d'autre part, dans le cas où le narrateur textuel est à la troisième personne, il est externe à la fiction tout en ayant parfois accès

²⁴¹ Voir annexe 39 : « Le chaperon qui chante dans le bois » dans *Promenons-nous dans les bois*.

²⁴² Voir annexe 40 : « L'arrivée du loup » dans *Promenons-nous dans les bois*.

²⁴³ NIERES-CHEVREL Isabelle, « Narrateur visuel et narrateur verbal dans l'album pour enfants », *art. cit.*, p. 78.

²⁴⁴ VAN DER LINDEN Sophie, *Lire l'album*, *op. cit.*, p. 125.

aux émotions des personnages. Il n'est dès lors pas possible de le considérer comme totalement neutre puisqu'il détient de nombreuses informations. Dans les exemples analysés, l'image assumait une fonction importante. Soit, elle pouvait compléter l'information, notamment dans *Le potager* et *Le festin de Fausto*, soit, elle permettait au lecteur de comprendre entièrement l'histoire lorsque le texte suscitait des interrogations, par exemple dans *La déclaration* ou *Florette*. Elle pouvait également nuancer le contenu informatif en proposant une autre focalisation ou contredire ce que formulait le texte comme dans *Vert, une histoire dans la jungle*, *Promenons-nous dans les bois*, ou encore *Respirus*.

Ces analyses permettent ainsi de formuler deux remarques importantes. Premièrement, il est intéressant de voir à quel point l'accent est mis sur le jeu et sur la diversité des formes. Les formats et styles graphiques sont en effet très variés, comme cela peut s'observer grâce aux annexes. À travers cette force créatrice, l'album se révèle être un support agréable et plaisant à lire. Ainsi, le sérieux de l'information textuelle est contrebalancé par la dimension artistique visuelle.

Deuxièmement, observer la place que prend chaque instance et surtout la place accordée à l'image est primordial dans l'étude du renversement hiérarchique entre discours dominant et secondaire. En effet, le statut de l'image dans ses différentes coexistences avec le texte la valorise malgré un corpus hétérogène puisque certains albums présentent des cas d'interactions plus complexes que d'autres. Tout d'abord, dans le cas où elle entre en redondance avec le texte, l'image se veut autonome. En plus d'être autonome, l'image est l'instance majoritaire car elle occupe la majorité de la place dans les planches. Cette autonomie ainsi que cette occupation spatiale confèrent à l'image une place importante. Ensuite, les albums construits sur la logique d'un rapport de collaboration révèlent le caractère indispensable de l'image puisqu'elle détient certaines informations inédites, tandis que ceux reposant sur le principe de nuance accordent à l'image un puissant pouvoir informatif et une valeur de vérité. Suite à cette valorisation fonctionnelle, le lecteur est invité à accorder plus de confiance à l'image et celle-ci gagne en importance. L'image ayant été pensée longuement comme secondaire par rapport au texte, il est tentant de la rapprocher de la préoccupation écologique : les deux ont longtemps été considérées comme des éléments marginaux. La mise en évidence de l'image et de ses capacités peut être rattachée au grand principe de l'écologie qui renverse la hiérarchie entre les discours. Il y a donc d'un côté l'écologie, la nature, l'enfant et l'image, et de l'autre côté l'industrialisation, la culture, l'adulte et le texte. Cette mise en relation de l'image et de l'enfant peut s'appuyer

sur des prédispositions cognitives de celui-ci puisqu'il a facilement et rapidement accès à l'image tandis que son accès au texte est plus tardif, au moment où il apprend à lire. L'image se met ainsi au niveau de l'enfant.

Néanmoins, le pouvoir de vérité de l'image et son importance dans le processus de compréhension de l'album ne sont pas les seules raisons qui fondent sa position nouvellement dominante à ce médium. En effet, l'image revendique également une grande autonomie dans le corpus. Tout d'abord, dans des cas de redondance, puisqu'image et texte se répètent, l'image contient déjà la quasi-totalité des informations : elle est donc autonome. Il est possible de lire les albums où il y a de la redondance en regardant uniquement l'image, l'histoire est totalement compréhensible. Ce phénomène s'observe dans des albums analysés précédemment, mais également dans *Quel Tableau !*²⁴⁵ ou *Forêt des frères*²⁴⁶, dont certaines planches sont jointes en annexe. Dans ces albums, le récit peut être parfaitement compris sans nécessairement lire le texte. Pour cette raison, l'image peut être qualifiée d'autonome.

Les albums sans texte du corpus, à savoir *Changeons !*²⁴⁷, *En coup de vent*²⁴⁸ et *La danse de la mer*²⁴⁹ et *On va où ?*²⁵⁰, mettent également en avant l'autonomie de l'image. Au nombre de quatre, ils représentent donc plus de 10 % de l'ensemble du corpus, ce qui est non négligeable. Dans ce type d'album, l'image est la seule instance porteuse de l'information : elle prend donc toute son importance en révélant sa capacité à raconter et à être indépendante. L'image s'est ici complètement défaite du texte et supporte tout le poids narratif : l'absence de texte n'empêche cependant pas le sens du récit d'être clair et lisible.

En plus d'être autonome, l'image est aussi riche de sens. Elle n'illustre pas seulement mais signifie : le graphisme est dès lors porteur de sens. Les expressions des personnages sont fortement marquées dans les illustrations, par exemple les expressions diverses sur le visage de

²⁴⁵ Voir annexe 41 : « Exemple d'autonomie de l'image » dans *Quel tableau !*.

²⁴⁶ Voir annexe 42 : « Exemple d'autonomie de l'image » dans *Forêt des frères*.

²⁴⁷ Voir annexe 5 et 15.

²⁴⁸ Voir annexe 43 : « Exemple d'autonomie de l'image » dans *En coup de vent*.

²⁴⁹ Voir annexe 44 : « Exemple d'autonomie de l'image » dans *La danse de la mer*.

²⁵⁰ Voir annexe 13.

Maé²⁵¹ dans *Florette*, ou encore celles des animaux²⁵² dans *Aux quatre coins du monde*, le désarroi sur le visage des ours²⁵³ dans *La maison de l'ourse*, la peur qui submerge le chaperon rouge²⁵⁴ dans *Promenons-nous dans les bois* ou la détresse et l'inquiétude de l'écureuil²⁵⁵ dans *Un peu beaucoup*. Les émotions se lisent sur les visages des personnages et font sens.

Dans le même ordre d'idées, l'image sert à amplifier une pensée. Ainsi, dans *Le potager*, l'apparition de multiples récipients et d'arrosoirs dans l'esprit de Paulo²⁵⁶ rend compte de l'obsession du personnage à trouver de l'eau. La colère de Fausto est de la même manière accentuée par les dessins au-dessus de sa tête²⁵⁷, indiquant le caractère démesuré de sa colère dans *Le destin de Fausto*.

Dans *Vert, une histoire dans la jungle*²⁵⁸, l'image où domine la couleur verte représente la luxuriance de la forêt et cette couleur diminue à mesure que se propage la déforestation, sa disparition reproduisant alors celle de la forêt. L'image vient donc à nouveau amplifier une information. Dans *Juste à temps !*, le dessin est sombre, ce qui donne une ambiance apocalyptique appropriée au récit dystopique²⁵⁹. Le noir prédomine également dans l'album *Changeons !* où le noir et le rouge caractérisent l'industrialisation, assignant aux bâtiments un caractère négatif, violent et mal intentionné²⁶⁰. Devant ces bâtiments pesants, la nature aux couleurs plus douces et énergiques, jaune et vert, s'immisce pour faire disparaître le noir et le rouge. Les couleurs choisies accordent au monde végétal du positif et de la clarté, contrairement à la couleur noire renvoyant à l'obscurité. Cette noirceur se retrouve aussi dans *Promenons-nous dans les bois* et attribue à la forêt un climat pesant et oppressant²⁶¹.

²⁵¹ Voir annexe 19.

²⁵² Voir annexe 45 : « Expressions du visage des animaux » dans *Aux quatre coins du monde*.

²⁵³ Voir annexe 46 : « Désarroi sur le visage des ours » dans *La maison de l'ourse*.

²⁵⁴ Voir annexe 47 : « La peur du petit chaperon rouge » dans *Promenons-nous dans les bois*.

²⁵⁵ Voir annexe 48 : « L'inquiétude de l'écureuil » dans *Un peu beaucoup*.

²⁵⁶ Voir annexe 49 : « L'angoisse de Paulo vis-à-vis de la sécheresse » dans *Le potager*.

²⁵⁷ Voir annexe 3.

²⁵⁸ Voir annexes 37 et 38.

²⁵⁹ Voir annexe 50 : « La noirceur comme participant à l'ambiance dystopique » dans *Juste à temps !*.

²⁶⁰ Voir annexe 5.

²⁶¹ Voir annexe 38 et 47.

Le graphisme supporte ainsi de multiples informations. Davantage qu'une simple illustration qui duplique le contenu informatif du texte, l'image participe à l'ambiance du récit et à l'émergence d'un sens supplémentaire. Cette utilisation de l'image, par ses couleurs, ses détails ou encore sa dimension poétique, lui confère une réelle capacité sémantique.

Ces différentes analyses permettent d'observer la capacité des albums du corpus à accorder de l'importance à l'instance iconique. En effet, le narrateur visuel et plus généralement l'image assument de multiples fonctions. À plusieurs égards, l'image est indispensable pour comprendre le sens de l'histoire lorsqu'elle entre en collaboration avec le texte et, dans le cas où elle entretient un rapport de redondance avec ce dernier, elle s'autonomise, pouvant dès lors se passer du texte sans altérer le sens de la lecture. L'acmé de cette autonomie survient lorsque, dans des albums sans texte, l'image porte à elle seule l'entièreté de la narration et développe une histoire fluide et compréhensible. En plus d'être autonome, grâce à sa capacité à être objective, le médium iconique acquiert au sein de l'histoire une valeur de vérité puisque les informations qu'il diffuse s'avèrent parfois différentes, voire opposées aux informations textuelles. Elle « montre », plante le décor et répond ainsi à sa fonction première : celle de figurer tout en proposant des subtilités, des détails, des couleurs, porteurs de symboles participant à l'élaboration du sens global de l'album.

L'image a longuement été dépréciée, notamment jusqu'à la naissance de l'album contemporain où, pour la première fois, les illustrations ont pris davantage de place que le texte, précédemment dominant spatialement. Notre corpus d'albums met en avant l'image qui devient le médium dominant. Un lien peut être établi entre cette inversion de paradigme et l'écolije puisque cette dernière bouscule la hiérarchie établie entre l'enfant et l'adulte. En effet, l'adulte qui apparaissait comme un modèle de conduite est remplacé par l'enfant qui devient l'initiateur de son propre destin et du modèle qu'il veut construire. L'image et l'enfant partagent la caractéristique commune d'avoir fait bouger l'ordre établi et d'être passés d'un rôle secondaire à un rôle crucial et nécessaire. Dans notre corpus d'albums traitant du thème de l'écologie, la puissance accordée à l'image peut être envisagée en tant que reflet du renversement de la hiérarchie entre l'enfant et l'adulte.

2.2. Responsabilisation de l'enfant...

La finalité de ces albums de jeunesse consiste à faire prendre conscience à l'enfant d'une urgence climatique. À travers cette conscientisation, le lecteur pourra être chargé d'une nouvelle mission : « sauver » le monde de demain en devenant un citoyen responsable et engagé. Afin de mener à bien ce projet pédagogique et sociétal, différents procédés sont exploités, d'une part, pour tenir compte des caractéristiques du destinataire visé, et d'autre part, pour l'immerger dans l'histoire et ainsi capter son attention.

2.2.1. *La figure de l'enfant capable d'entendre la réalité*

Avant d'observer les dispositifs narratifs mis en place afin d'assurer la responsabilisation de l'enfant, il est important de noter l'importance accordée à l'enfant dans ce projet citoyen. En effet, l'auteur et les acteurs qui gravitent autour de l'enfant lui donnent à lire des livres « adaptés » à son âge. En lui proposant des albums traitant de la catastrophe écologique, ceux-ci estiment donc qu'il est capable d'entendre cette réalité ; les adultes l'estiment donc beaucoup. Cette considération dépasse ce qui est habituel puisque les adultes confient aux enfants la mission de freiner le réchauffement climatique, comme l'expliquent Prince et Thilges²⁶². S'il est possible d'interpréter cet acte comme une déresponsabilisation des adultes, il s'avère aussi être une preuve de confiance envers la génération future, responsable de créer un nouveau modèle de conduite. Aux yeux des adultes, l'enfant est donc capable d'entendre le sérieux du message écologique et d'agir en conséquence.

2.2.2. *La nécessaire prise en compte du destinataire*

Néanmoins, malgré ce sentiment de confiance et de foi en l'enfant et en ses capacités, il importe de le saisir dans son fonctionnement propre. Bien qu'on le considère comme apte à faire changer les choses, il reste jeune et n'est donc pas capable de tout entendre. L'apocalypse demeure loin des albums de jeunesse, sauf dans le rare cas de *Juste à temps !* d'Ungerer, seul récit apocalyptique de notre corpus. Dans ce dernier, le héros, Vasco, tente de survivre dans le monde abandonné par les humains, lesquels se sont réfugiés sur la Lune, car la Terre n'était plus habitable. Certes, certains albums du corpus dépeignent des images inquiétantes, comme

²⁶² Voir chapitre 2, point 2.1 : « Les fondements de l'éco-graphie ».

celles d'*Aux quatre coins du monde* ou *Le centre du monde* dans lesquelles se dresse une représentation pessimiste de l'industrialisation. Néanmoins, au sein de ces albums, tout reste encore possible alors que dans *Juste à temps !*, le pire s'est produit. L'absence de dénouement fataliste différencie profondément l'album de jeunesse du roman adolescent dans lequel les approches apocalyptiques dominent, ce que démontrent Prince et Thiltges dans leur étude : « contrairement aux romans jeunesse, les albums n'optent jamais pour la dystopie, ce qui peut se comprendre pour cette tranche d'âge du lectorat visé »²⁶³. Cette différence entre les deux genres témoigne donc bien d'une prise en compte du destinataire, de son âge et de ce qu'il est capable d'entendre.

L'absence du recours à la dystopie représente l'un des moyens mis en œuvre pour atténuer la violence du message écologique. Le constat de départ est en effet effrayant : l'habitat dans lequel nous vivons risque de courir à sa perte et, avec lui, nous pourrions voir l'humanité être anéantie. Dans le même temps, cette réalité pèse sur la conscience des hommes puisque leurs activités représentent la cause de ce dérèglement, ce qui peut créer des angoisses ou décourager. Ce thème inquiétant est pourtant atténué dans les albums étudiés et pour cause, le destinataire n'est probablement pas prêt à affronter ce tableau tragique ! L'humour et la poésie allègent ainsi la rudesse du message. L'humour est en effet présent, malgré la réalité tragique de l'histoire, dans *Un peu beaucoup*, grâce à la chute finale où l'écureuil devient la proie des enfants : l'animal qui ne parvenait pas à calmer ses envies a mangé ou brûlé l'entièreté de son arbre, devenant vulnérable. L'inattendu de cette situation ainsi que l'expression de l'animal créent de l'humour²⁶⁴. La poésie dans *La forêt d'Alexandre*, suscitée par la douceur des images, confère à l'album de la légèreté malgré l'urgence du message²⁶⁵, tout comme les collages dans *Aux quatre coins du monde* atténuent l'horreur de la disparition des animaux²⁶⁶.

Finalement, en plus de ces procédés qui amenuisent la difficulté du message, la volonté de culpabiliser est absente du corpus étudié. En effet, comme nous l'analyserons plus profondément par après, l'écologie n'est pas toujours présente de manière explicite dans les récits du corpus. D'une part, certaines histoires délivrent des messages écologiques très larges.

²⁶³ PRINCE Nathalie et THILTGES Sébastien, *Éco-graphies*, op. cit., p. 105.

²⁶⁴ Voir annexe 51 : « La chute finale » dans *Un peu beaucoup*.

²⁶⁵ Voir annexe 31.

²⁶⁶ Voir annexe 52 : « Technique du collage comme douceur » dans *Aux quatre coins du monde*

Ces histoires fonctionnent comme des miroirs au travers desquels le lecteur réfléchit, (s')observe et tire des leçons. D'autre part, plusieurs albums présentent des récits plus spécifiques et explicitement portés sur l'écologie. Dans ce dernier cas, l'idée de « cause à effet » entre l'activité de l'homme et le changement climatique est présente, mais l'essentiel de l'histoire se focalise sur la possibilité de changer les choses plutôt que sur une volonté de culpabiliser en cherchant le coupable. Par exemple, *Aux quatre coins du monde*²⁶⁷ et *Le centre du monde*²⁶⁸ répondent à ce type d'histoire. Les enfants qui lisent ces albums ne sont pas responsables du changement climatique actuel et les culpabiliser ne serait pas constructif dans un processus de sensibilisation. L'équilibre fragile entre la responsabilisation et la culpabilité est difficile à maintenir. Par conséquent, le risque est de tomber rapidement dans la culpabilisation qui n'aide en rien les générations futures car elles risquent de rejeter les discours écologiques. Ferend Fodor prend le temps d'expliquer ce danger dans son article « Les jeunes face au changement climatique dans l'imaginaire romanesque » :

[...] la question de la culpabilisation doit être posée : faut-il, au nom des générations futures, d'une éthique du futur chère à Hans Jonas, mettre en cause les comportements en matière de consommation (notamment énergétique), de transports et plus globalement les modes de vie actuels ? Si la réponse est affirmative, les modalités de cette remise en cause doivent faire l'objet d'une réflexion pour éviter un retour de balancier de la part des citoyens suite à un matraquage de discours culpabilisant²⁶⁹.

Comme l'explique Fodor, le fait que les albums s'adressent à un jeune public explique l'absence de culpabilisation, car, l'enfant est encore trop dépendant des adultes que pour pouvoir agir seul ; le culpabiliser ne ferait que briser son envie d'être un adulte responsable dans le futur.

Disposer d'un lectorat jeune influence donc la manière dont les albums se construisent à différents niveaux. Ainsi, le recours à l'humour, à la poésie, en définitive à une certaine forme de douceur qui atténue la brutalité du propos, de même que l'absence de prisme apocalyptique facilitent le dessein responsabilisant de l'album sans susciter la culpabilité du jeune lecteur. Le destinataire est donc bien pris en compte dans sa spécificité, en tant qu'enfant, prêt à entendre

²⁶⁷ Voir annexe 53 : « Fin ouverte » dans *Aux quatre coins du monde*.

²⁶⁸ Voir annexe 54 : « Fin ouverte » dans *Le centre du monde*.

²⁶⁹ FODOR Ferenc, « Les jeunes face au changement climatique dans l'imaginaire romanesque », *art. cit.*, p. 91.

la réalité du dérèglement climatique, mais peut-être encore trop jeune que pour porter toute la charge de la révolution écologique.

2.2.3. L'identification et l'implication dans le but de responsabiliser le lecteur

Afin de mener à bien la mission de responsabilisation, il est nécessaire d'impliquer le lecteur. En effet, si celui-ci se sent concerné par ce qui se déroule au sein du livre, il voudra agir. Pour qu'il s'investisse émotionnellement dans l'histoire, la narration met en place différents dispositifs.

Tout d'abord, le narrateur textuel permet d'impliquer davantage le lecteur dans certains cas de figure. Premièrement, dans le cas d'un narrateur textuel interne en « nous », le pronom à la première personne du pluriel englobe le lecteur dans l'histoire. Ce procédé est présent dans la première planche d'*Aux quatre coins du monde*²⁷⁰ dans laquelle le narrateur textuel se construit en « nous ». Intégré dans la narration, le lecteur se sent plus impliqué et peut dès lors s'engager davantage. Deuxièmement, dans le cas où le narrateur textuel est externe et a accès aux émotions des personnages, le lecteur se sent valorisé et privilégié car il a lui aussi accès à ces informations, posture qui le poussera à s'investir. Ainsi, le narrateur textuel de *Florette* rend compte des émotions de la jeune fille et de sa manière de percevoir la réalité. Cette configuration narrative se retrouve également dans *Le potager* dans lequel l'obsession pour l'eau de Paulo est comprise grâce à « l'accès privilégié » du narrateur textuel et visuel²⁷¹ aux pensées du personnage : le lecteur s'immisce dans les réflexions du personnage. Le narrateur textuel dispose aussi du ressenti de Respirus vis-à-vis de son immersion dans le monde des hommes dans l'album éponyme²⁷². Ainsi, grâce à ces différentes constructions narratives, le lecteur reçoit l'accès aux pensées du personnage, accès qui permet de créer un lien d'intimité entre le lecteur et le narrateur. Par cette valorisation, l'enfant-lecteur est amené à accorder davantage sa confiance en ce narrateur tout en s'investissant émotionnellement dans le récit.

À côté du rôle joué par le narrateur textuel dans l'implication du lecteur, les protagonistes auxquels l'enfant peut s'identifier participent également au projet de

²⁷⁰ Voir annexe 55 : « Narrateur textuel à la 1PP » dans *aux quatre coins du monde*.

²⁷¹ Voir annexe 49.

²⁷² Voir annexe 36.

sensibilisation. Deux types de personnages sont récurrents dans les albums analysés, d'ailleurs régulièrement présents dans la littérature de jeunesse : l'enfant et l'animal. Tout d'abord, le personnage de l'enfant est présent à plusieurs reprises dans les albums de notre corpus, récurrence qui a pu être observée lors de l'analyse de la dualité entre l'adulte et l'enfant. Ce dernier est moteur de changement et a toutes les clefs en main pour infléchir le cours des événements. Citons entre autres : Maé dans *Florette*, Rosie dans *Rosie Pink*, la jeune fille dans *Je suis la méduse*, le petit chaperon dans *Promenons-nous dans les bois* ou encore Érine dans *Le secret du rocher noir*. Dans ces exemples, le protagoniste principal s'avère chaque fois être un enfant. Cette conception du jeune en tant que héros rejoint l'idée de Nathalie Prince qui définit l'enfant de la fiction de jeunesse comme un personnage contemplant passivement la situation face à laquelle il se trouve avant de passer à l'action²⁷³ ; c'est exactement ce qui a lieu dans les différents exemples cités ci-dessus. Pour la théoricienne de la littérature de jeunesse, l'enfant est un acteur qui « s'apparente à un personnage idéal dans la mesure où il est capable d'idées imprévisibles : il va d'emblée faire des choses improbables. [...] L'enfant est capable de tout »²⁷⁴. Grâce à cette caractérisation, l'enfant est héroïsé.

Le lecteur, à travers le rapprochement facile à opérer entre lui et l'enfant-héros, s'identifie au personnage principal et crée des liens entre la fiction et la réalité. Ce procédé d'identification est expliqué par Vincent Jouve dans *L'effet-personnage dans le roman*²⁷⁵, étude dans laquelle le spécialiste analyse le lien particulier qui se noue entre le lecteur et le personnage de fiction. Selon lui, la lecture peut donner lieu à trois types de régimes : intellectuelle, affective et pulsionnelle. Chacun de ces régimes évoque une conception particulière du personnage. L'identification de l'enfant-lecteur à l'enfant-personnage appartient au régime de lecture affective. Dans cette forme de lecture, le personnage est envisagé en tant que personne réelle et la diminution de l'écart entre la figure romanesque et le lecteur engendre l'identification. Pour permettre celle-ci, le personnage doit détenir les mêmes codes culturels que l'enfant-lecteur (code culturel), disposer d'une place qui concerne l'enfant-lecteur au niveau narratif (code narratif) et dégager un sentiment de sympathie, car le lecteur est plus enclin à s'attacher à un personnage agréable (code affectif). Ainsi, recourir à des personnages principaux enfantins (narratif) dont les actions et les caractères se révèlent profondément bienveillants (affectif) dans

²⁷³ PRINCE Nathalie, *La littérature de jeunesse*, op. cit., p. 95.

²⁷⁴ *Ibid.*

²⁷⁵ JOUVE Vincent, *L'effet-personnage dans le roman*, 5e tirage, Paris, PUF, 2014, (Écriture).

les albums permet une identification au héros de la part du lecteur. Grâce à celle-ci, l'enfant vit de multiples événements dont il peut tirer des leçons.

Cette théorie sur l'effet-personnage permet de comprendre que choisir des personnages enfantins dans les albums du corpus encourage une identification de la part du lecteur. Le destinataire de cette identification rejoint les fondements de l'écolie puisque l'enjeu est de sensibiliser avant tout les générations futures étant donné que c'est désormais la mission des enfants de freiner le réchauffement climatique.

À travers le corpus d'albums, le héros-enfant est profondément vertueux, courageux et il réussit tout ce qu'il entreprend. Dans cette volonté de sensibiliser, l'identification représente donc un enjeu important puisqu'il enjoint l'enfant à devenir le héros de son propre monde. L'optimisme véhiculé par la figure juvénile le poussera en ce sens et le rassurera. Chelebourg et Marcoin expliquent cet enjeu qu'est la réflexion initiée par la figure de l'enfant au sein de la fiction dans laquelle il prend fréquemment une fonction d'exemplarité :

La poétique de l'enfance peut [...] devenir du même coup un excellent moyen de dénoncer une réalité sociopolitique. La vie de l'enfant-personnage prend alors valeur d'exemple. Sa mise en scène s'avère d'une redoutable efficacité dans le domaine de la polémique sociétale. [...] Dans une perspective de diffusion cette fois, la prédisposition de l'écriture de l'enfance à intéresser un public jeune la rend susceptible d'exercer une influence sur ceux-là mêmes qui construiront l'avenir²⁷⁶.

La mise en scène d'un enfant-héros dans l'album n'est donc pas un acte anodin ; il facilite l'identification par mimétisme et dès lors, permet une sensibilisation plus efficace. De cette manière, le personnage, au niveau intratextuel, participe à la construction personnelle de l'enfant dans le monde réel, à un niveau extratextuel²⁷⁷.

Pourtant, plusieurs albums dans le corpus ne font pas appel à la figure d'enfant-héros. Le recours à l'animal en tant que personnage est également fréquent. Dans les albums étudiés, si ce dernier appartient à de nombreuses espèces (singe, chat, éléphant, écureuil, oiseau, tortue, ours, poisson, méduse, etc.), il s'avère toujours plus ou moins anthropomorphisé. En effet, dans *Aux quatre coins du monde*, les animaux s'emparent de caractéristiques humaines uniquement

²⁷⁶ CHELEBOURG Christian et MARCOIN Francis, *La littérature de jeunesse*, Paris, Armand Colin, 2017, (Collection 128), p. 101.

²⁷⁷ JOUVE Vincent, *L'effet-personnage dans le roman*, op. cit., p. 199.

parce qu'ils prennent la parole, tandis que dans *La déclaration*, ils vont jusqu'à communiquer avec les hommes pour rédiger une déclaration des droits des animaux. Les manières dont les ils sont anthropomorphisés varient donc selon les albums. Au premier abord, une telle pratique pourrait semer le doute quant à la possibilité d'identification. En outre, avec la longue tradition des bestiaires²⁷⁸ qui les précède, les animaux apparaîtraient davantage en tant que concentrés de symbolique et de valeurs²⁷⁹. Ainsi, le lion courageux, le renard fourbe ou la belette curieuse sont des exemples de personnages récurrents dans les bestiaires. Néanmoins, Nathalie Prince explique que le personnage de l'animal personnifié représente « l'universalité enfantine »²⁸⁰, caractérisé par les grands traits de l'enfance mais n'assumant aucun schéma social ou ethnique. De cette manière, l'animal ressemble plus à l'enfant que l'enfant lui-même dans le récit de fiction car il échappe au « procès social »²⁸¹, ne faisant pas l'objet de polémique. En envisageant l'animal personnifié en tant que figure universelle enfantine, un lien d'identification entre l'enfant et l'animal peut être établi, comme le souligne Nathalie Prince :

Ainsi, le rôle du personnage consiste à créer une identification immédiate et sans failles avec l'enfant afin de créer une intimité qui à son tour crée de l'émotion. Pour autant, on le devine, l'animal ne saurait être le seul miroir du lecteur enfantin. L'animal, c'est donc l'autre et le même, l'autre de l'enfant et son même, sorte de miroir mystérieux et étrange au service d'une identification complexe²⁸².

La responsabilisation dans ces albums opère au niveau textuel grâce à l'utilisation d'un narrateur interne ou externe jouant sur la posture du lecteur face au récit, mais aussi grâce aux types de personnages, à savoir l'enfant et l'animal, qui lient le lecteur au protagoniste exemplaire.

²⁷⁸ Les bestiaires renvoient à des recueils de fables ou morales, écrites au Moyen-Âge, dont les personnages principaux sont des animaux.

²⁷⁹ PRINCE Nathalie, *La littérature de jeunesse*, op. cit., p. 93.

²⁸⁰ *Ibid.*, p. 94.

²⁸¹ *Ibid.*, p. 95.

²⁸² *Ibid.*

2.2.4. L'empathie pour assurer la sensibilisation

Le recours à la mise en scène d'animaux a cependant une conséquence autre que l'identification. En effet, les animaux et la nature de manière générale sont présentés comme des victimes du réchauffement climatique : les protagonistes de *Aux Quatre coins du monde* témoignent de leurs conditions de vie précaires, *On va où ?* met en scène un ours polaire dont le morceau de banquise dérive et Mimpie dans *Demain la forêt* est triste d'être séparée d'une partie de sa famille des suites de la déforestation. Dresser un tableau négatif des conditions dans lesquelles vivent aujourd'hui les animaux et insister sur le danger qu'ils encourent suscite chez le lecteur des émotions comme la peine ou l'empathie envers ces victimes. Nathalie Prince explique cette manière de conscientiser le lecteur utilisée dans les éco-graphies²⁸³ et souligne l'avantage de la fiction sur le documentaire dans le processus de prise de conscience :

Si l'écofiction cherche à s'extraire du cadre limitant du documentaire, c'est pour mieux répondre à l'impérieuse nécessité d'exprimer l'angoisse d'un monde humain inquiet des résultats de son action sur son environnement, afin que le jeune lecteur, citoyen de la planète, réagisse. C'est aussi bien sûr, pour transmettre des valeurs. Faire le choix de la fictionnalisation en vue de cette transmission, c'est faire le choix de l'émotion et actionner principalement le levier de la peur²⁸⁴.

Dans cette veine, la figure de l'animal facilite l'apparition d'émotions. D'ailleurs, Prince et Thilges repèrent ce procédé dans l'écolije et affirment que « les mésaventures de l'espèce animale sont bien souvent, dans la littérature pour enfants, un prétexte narratif destiné à créer de l'émotion et à éveiller de l'empathie »²⁸⁵. En revanche, dans leur étude d'albums, ces chercheurs n'ont pas repéré de figures animales en souffrance. Toutefois, l'origine géographique de leur corpus (Espagne) pourrait expliquer cette différence puisque la littérature de jeunesse ne répond pas à des caractéristiques universelles.

En éprouvant de l'empathie, le lecteur s'attache aux personnages. Ainsi, le lecteur veut changer les choses, notamment dans l'espoir de sauver les animaux qu'il a vus souffrir : les victimes sont les porte-paroles du combat écologie. Utiliser l'animal en tant que victime est un

²⁸³ Pour rappel, les éco-graphies se définissent comme les représentations textuelle et visuelle de l'écologie dans les ouvrages destinés à la jeunesse,

²⁸⁴ PRINCE Nathalie et THILTGES Sébastien, *Éco-graphies*, op. cit., p. 94.

²⁸⁵ *Ibid.*, p. 101.

procédé stratégique pour faire surgir les émotions chez les lecteurs, état permettant de maintenir son attention dans le but de le sensibiliser.

2.2.5. *L'enjeu didactique de la littérature de jeunesse appuyé par le paratexte*

Finalement, dans cette quête de responsabilisation des enfants vis-à-vis du changement climatique, il est intéressant d'observer les dispositifs mis en place autour de l'histoire. En effet, la fiction de l'album permet de ne pas considérer ces ouvrages comme des documentaires. La difficulté de ces récits réside dans le caractère indirect du message écologique : les solutions concrètes sont rares. Cette absence de conseils révèle cependant différents avantages, lesquels seront explicités plus loin dans notre argumentation.

Néanmoins, à plusieurs reprises dans le corpus, la fiction est prolongée par du paratexte, lequel vient compléter l'histoire afin de proposer des pistes de réflexion, prodiguer des conseils ou renseigner le lecteur sur le dérèglement climatique. Ainsi, dans *Demain la forêt*²⁸⁶, *Superflu*²⁸⁷ et *Le glacier qui refusait de fondre*²⁸⁸, les paratextes appuient le message réflexif et participent à la dimension pédagogique de ces albums. Leur présence témoigne d'une conception globale de l'album de jeunesse, envisagé en tant qu'unité plutôt qu'uniquement en tant que narration, puisque le projet narratif continue au-delà de l'histoire. Cette idée de projet global trouve également écho dans la mention d'un label écologique²⁸⁹ concernant la gestion du papier ou des encres, présent dans l'encart informatif de certains albums²⁹⁰.

À travers ces différents procédés tels que l'identification, l'implication émotionnelle de l'enfant, le recours à l'empathie et le complément informatif du paratexte, l'objectif de l'album de jeunesse consistant à responsabiliser l'enfant est davantage assuré. Cette sensibilisation est cependant envisagée en prenant en considération le profil de l'enfant et les particularités qui lui

²⁸⁶ Voir annexe 56 : « Paratexte » dans *Demain la forêt*.

²⁸⁷ Voir annexe 57 : « Paratexte » dans *Superflu*.

²⁸⁸ Voir annexe 58 : « Paratexte » dans *Le glacier qui refusait de fondre*.

²⁸⁹ Voir annexe 59 : « Photos du label de la gestion écologique du papier et des encres » dans *Un peu beaucoup, Demain la forêt, La maison de l'ourse et tout ce qu'elle contient* et *Forêt des frères*.

²⁹⁰ Le fait de procéder à l'impression des albums en Belgique/Europe plutôt qu'en Chine ou ailleurs, là où le coût de production serait moins cher, témoigne également d'une démarche écologique.

sont attribuées, de sorte qu'il puisse être capable d'entendre la réalité des faits sans être brusqué ou effrayé.

2.3. ... et quête de solutions pour un nouveau monde

L'objectif est de sensibiliser les enfants aux enjeux écologiques dans le but de les former à devenir des citoyens responsables dans le monde de demain. Comme cela a déjà été expliqué auparavant, le modèle de conduite pour devenir un adulte compétent est aujourd'hui à réinventer puisque la manière dont se sont comportés les hommes n'a pas permis de résoudre le problème climatique.

2.3.1. *La narration comme espace interprétatif large*

En observant les albums du corpus, nous nous sommes rendu compte de la diversité des pistes de solutions avancées et de l'absence de propositions prédéfinies, hormis celles contenues dans le paratexte. Ce constat peut être mis en lien avec l'idée de la nécessité pour l'enfant de développer personnellement un nouveau modèle de conduite.

En tentant d'évaluer le degré de clarté du message écologique dans le corpus d'albums, entendu ici comme la facilité ou non à faire le lien entre l'histoire et l'enjeu écologique, il a finalement fallu se rendre compte qu'il était davantage pertinent d'étudier la manière dont celui-ci se construisait plutôt que d'évaluer sa clarté. La manière dont le message se construit dans l'album se divise ainsi en quatre catégories.

La première manière dont se construit la problématique écologique est une narration dans laquelle le problème écologique est clairement explicité et fait l'objet de recherche de solutions à travers les actions des personnages. Dans certains cas, le réchauffement climatique n'est pas formulé, mais une des causes de ce réchauffement est condamnée : la fonte des glaces, la disparition d'espèces animales, la pollution, la déforestation, etc. Cette modalité est la manière la plus directe d'éveiller l'enfant aux enjeux écologiques car le travail interprétatif est peut-être plus simple. Plusieurs albums du corpus s'inscrivent dans cette modalité, tels que *Le glacier qui refusait de fondre*, *La déclaration*, *Aux quatre coins du monde*, *Changeons !*, *Quel*

*tableau !, Vert, une histoire dans la jungle, On va où ?, Juste à temps !²⁹¹, À moi !²⁹², Demain la forêt, Le potager²⁹³. S'ajoutent à cette liste *La danse de la mer, Promenons-nous dans les bois, Forêt des frères*, album qui traite assez explicitement de l'écologie même s'il ne fait que confronter deux modes de vie, et *Le centre du monde*. Dans chacun de ces albums, d'une part, il y a une mise en garde directe sur le réchauffement climatique ou sur une de ses conséquences et d'autre part, l'intrigue expose la problématique écologique, soit en trouvant des solutions, soit en fonctionnant tel un miroir, invitant à la réflexion.*

La deuxième catégorie définie regroupe les différents albums mettant en scène des animaux adoptant un comportement d'humain. En effet, les animaux intrigués par les manières de vivre des humains s'immiscent dans leur monde et adoptent leurs habitudes. La réflexion surgit chez le lecteur de la comparaison entre notre manière d'agir en tant qu'humains et la façon dont les animaux intègrent ces comportements. Les animaux anthropomorphisés jouent ainsi un rôle de miroir afin de faire réfléchir le lecteur. Ils portent ainsi un regard extérieur sur notre réalité humaine. Dans cette catégorie figurent *Respirus, Superflu* et *La maison de l'ourse et tout ce qu'elle contient*. Dans ces trois albums, des animaux, attirés par le monde des hommes, prennent des habitudes humaines ou s'immiscent dans leur monde : le corps de Respirus évolue pour lui permettre de sortir de l'eau et découvrir le monde humain, Meg et Ash veulent amasser des objets afin que leurs oisillons ne manquent de rien, tandis qu'Ourse reçoit une maison construite par sa famille et ses amis. La réflexion se met ainsi en place grâce à l'humour ou à l'effroi causés par la confrontation entre les deux mondes.

Cette opposition entre deux mondes ne figure pas dans la troisième catégorie qui se caractérise par l'utilisation de la métaphore pour susciter la réflexion. Dans ce type d'albums, les récits se déroulent dans un monde « fermé », monde plausible mais sans lien explicite avec le nôtre. Les personnages ont des comportements dont il faut prendre exemple ou, au contraire, qu'il faut éviter. Néanmoins, le réchauffement climatique n'est pas évoqué puisque l'idée du monde en péril n'est pas présente. À travers le procédé de la métaphore, le lecteur peut faire des liens entre ces comportements et l'écologie et tirer des enseignements. Ces manières de penser dépréciées se retrouvent dans l'album *Le destin de Fausto* dans lequel Fausto incarne

²⁹¹ Dans cet album, le lecteur découvre les conséquences possibles du réchauffement climatique.

²⁹² Cet album se retrouve dans deux catégories par sa double voix narrative.

²⁹³ Cet album se retrouve également dans deux catégories.

l'égoïsme et l'homme qui veut accaparer les ressources. *Combien d'arbres ?*, album dans lequel un débat pousse les différents animaux à exposer leur avis, oubliant l'essence initiale du débat, et *En coup de vent* illustrant, grâce au lapin d'Alice, la rapidité effrénée de nos modes de vie répondent également à cette logique de réflexion par la métaphore. Dans la même catégorie se trouvent aussi *Un peu beaucoup*, dans lequel l'écureuil abuse des ressources ou encore *À moi !* qui dénonce la manie de l'ours polaire de vouloir être le plus fort et de se focaliser sur lui-même, au point de ne pas remarquer la banquise qui fond sous ses pieds. Ces albums dépeignent un comportement négatif dont il ne faut pas prendre exemple. Dans cette même catégorie, certains albums encouragent au contraire des façons de penser ou d'agir, comme *La Forêt d'Alexandre* qui exalte la persévérance et le reboisement ou *Rosie Pink* qui invite à repenser notre empreinte dans le monde, notamment notre agriculture. Dans tous ces albums, le réchauffement climatique n'est pas directement cité ou exposé, mais les conseils dispensés par les récits peuvent être entendus comme des pistes pour lutter contre la catastrophe climatique. Les albums fonctionnent à la manière de fables.

Ces deux dernières catégories se rejoignent quelque peu puisque ce sont des mises en scène de comportements à adopter ou au contraire, à réprimer. Elles s'opposent cependant en ceci que, la troisième catégorie propose une réflexion plus globale que le lecteur doit comprendre comme une morale pouvant être mise en lien avec l'écologie, tandis que dans la deuxième, le rapport à l'écologie est plus explicite. De plus, dans la deuxième catégorie, le monde des hommes et celui des animaux ouvrent leurs frontières pour que les animaux puissent s'y immiscer tandis que dans la troisième catégorie, il n'y a pas d'échanges entre les deux mondes.

La dernière catégorie regroupe les albums qui mettent en avant l'importance de prendre soin de la nature. Ils ne traitent donc pas explicitement de l'écologie, mais recréer du lien avec la faune et la flore pourra permettre aux humains de sortir de l'anthropocentrisme et *de facto*, renverser la tendance. De ce fait, ces albums peuvent être qualifiés d'écologiques. Ceux qui amènent le lecteur à prendre soin de la nature environnante sont *Le secret du rocher noir*, *Le potager*²⁹⁴, *Je suis la méduse*, *Rosie Pink*²⁹⁵ et *Florette*.

²⁹⁴ Cet album est également classé dans la première catégorie.

²⁹⁵ Cet album est également classé dans la troisième catégorie.

Il importe cependant de souligner que ces catégories ne sont pas figées car, comme souvent dans les classifications, les frontières sont poreuses. Le but d'un tel classement est de rendre compte des différentes manières selon lesquelles est véhiculé le message écologique. Ainsi, certains albums intègrent deux catégories comme *Le potager* ou *À moi !*, double appartenance déjà évoquée précédemment. D'autres albums s'inscrivent globalement dans une catégorie spécifique, mais quelques caractéristiques mineures poussent à les rattacher à une autre. Par exemple, dans *Florette*, le décor de la ville est sombre et envahit les bâtiments. Cette mise en place peut être interprétée comme une dévalorisation de l'industrialisation et de ce fait, l'album peut également être attaché à la première catégorie. Pourtant, cet aspect de l'album semble moins important puisque l'objectif principal est de montrer l'influence de la nature sur l'humeur de Maé. *Le secret du rocher noir* appartient également à deux catégories puisqu'une des doubles planches montre la souffrance ressentie par le rocher des suites de la pêche. Cette planche répond à la logique de la première catégorie. L'album appartient néanmoins à la dernière catégorie car l'essentiel de l'histoire repose sur le lien créé entre Érine et le rocher. Ces deux exemples illustrent la possibilité pour un album de satisfaire à plusieurs logiques de sensibilisation ; appartenir majoritairement à une catégorie n'empêche pas l'album de répondre à certaines caractéristiques d'une autre catégorie.

Observer la manière dont se construit la problématique écologique permet d'établir un nouveau constat. À travers la diversité d'approches du souci environnemental, les albums proposent un espace interprétatif large. En effet, mis à part celles avancées par les informations du paratexte, il n'y a pas de solutions pragmatiques données au lecteur.

Nous avons constaté que le récit avait l'avantage de créer un espace interprétatif très large. En effet, les solutions ne sont pas données telles quelles ; il faut interpréter la fiction pour en retirer ses propres enseignements. De ce fait, cela nécessite une réflexion plus intense et plus longue mais cette manière de faire garantit une plus grande implication personnelle. Cet avantage de la fiction, déjà évoqué²⁹⁶, est théorisé par Prince et Thilges :

L'invention d'histoires et la lecture peuvent garantir une nécessaire prise de conscience, car elles ne fournissent pas des solutions toutes faites, mais nécessitent un travail interprétatif qui

²⁹⁶ Voir chapitre 4, point 2.2.4 : « L'empathie pour assurer la sensibilisation ».

encourage la créativité, la réflexion, et développent une sensibilité. [...] La fiction doit elle aussi être conçue comme un processus et non comme une simple illustration ou un véhicule du savoir²⁹⁷.

Grâce à la fiction, il est possible de dépasser la sensibilisation pragmatique à l'écologie en proposant une approche plus large, intuitive, personnelle et consciente. Effectivement, l'idée est de donner aux enfants des clefs leur permettant de créer et d'organiser leur idéologie personnelle. En cela, la manière de conscientiser de l'album diffère du documentaire puisque ce dernier aborde des solutions concrètes par une approche plus scientifique, démarque qui se retrouve dans les paratextes de certains albums du corpus. Par conséquent, l'album engendre une réflexion plus intime et personnelle en agissant comme une « porte d'entrée » à la discussion.

2.3.2. Un « happy end » positif, nuancé et plein d'espoir

Le dénouement des albums du corpus se caractérise par une profonde positivité. En effet, le récit aboutit toujours à une solution, un « happy end », par exemple dans *Florette* puisque Maé parvient à ramener la nature au sein de sa maison, mais également dans *Juste à temps !*, album dystopique, puisque l'histoire se clôt sur la découverte du refuge dans un gâteau géant par Vasco.

Marie-Aude Murail, auteure connue pour la jeunesse, affirme que l'ancrage dans la positivité est une des caractéristiques majeures de la littérature de jeunesse. Selon elle, « les livres de jeunesse me donnent à profusion ce que les livres des grands cèdent si chichement : l'optimisme »²⁹⁸. Dans le corpus étudié, cette positivité est parfois poussée à l'extrême, par exemple dans *Le glacier qui refusait de fondre* dans lequel, à la fin de l'histoire, les montagnes de glace s'arrêtent de fondre alors que les hommes n'ont pas changé leur comportement :

Les glaciers sont l'équilibre de notre vallée, de notre village, de notre famille. Même si l'air se réchauffe, les géants refusent de fondre. Ils résistent. Pour nous. Avec nous. Alors ils seront là encore longtemps lorsque tes enfants auront à leur tour des enfants.

Tout l'enjeu réside alors dans la recherche d'équilibre entre le projet de sensibilisation et l'optimisme inhérent aux albums car le dénouement utopique risque d'occulter l'état des

²⁹⁷ PRINCE Nathalie et THILTGES Sébastien, *Éco-graphies*, op. cit., p. 34.

²⁹⁸ *Ibid.*, p. 171-172.

lieux alarmant sur lequel l'album tente d'attirer l'attention. Cependant, cette propension à considérer les choses positivement permet de croire en l'avenir. De ce fait, la culpabilité est absente des albums du corpus, absence à comprendre dans la lignée de la positivité. La posture positive permet au lecteur de garder l'espoir d'un changement et est nécessaire pour ne pas le décourager.

Dans le même ordre d'idées, au sein des histoires du corpus, les actions entamées aboutissent. Ce dénouement est constructif car il légitime et récompense les actions menées. De ce fait, la justesse de leur cause est validée par le succès de leur combat. À contrario, certains meurent ou échouent, comme Fausto qui se noie dans la mer, entérinant l'idée que ses intentions n'étaient pas louables.

Néanmoins, les comportements préjudiciables ne sont pas présentés comme inébranlables, au contraire, le changement se profile toujours dans ces albums, illustrant l'idée que le désastre écologique peut être évité. Le père de Rosie corrige ainsi sa manière de cultiver ses roses dans *Rosie Pink*, les éléphants aident finalement Mimpie dans son projet de création d'un chemin interforêt dans *Demain la forêt*, la maman d'Érine déménage sur le rocher dans *Le secret du rocher noir* et Ourse se rend compte que l'important pour elle est d'être près de sa famille et non d'habiter une belle maison dans *La maison de l'ourse et tout ce qu'elle contient*. La Lune et le Soleil dans *Le centre du monde* espèrent que les humains se rendront compte des conséquences de leurs actes²⁹⁹ et les animaux dans *Aux quatre coins du monde* demandent aux hommes d'écouter la sagesse des oiseaux qui rapportent les conséquences du réchauffement climatique³⁰⁰.

Toujours en lien avec le caractère positif des fins des albums du corpus, il est important de souligner la nuance apportée dans leur dénouement ; la solution n'est pas d'exterminer l'humanité. La nuance est donc de mise. Dans *La danse de la mer*, les énormes chalutiers sont engloutis par les monstres des mers tandis que les petits bateaux de pêche sont préservés. Dans *Forêt des frères*, l'histoire n'interdit pas d'habiter sur Terre, mais invite à prendre moins de place et à se fondre dans la nature.

²⁹⁹ Voir annexe 54.

³⁰⁰ Voir annexe 53.

Cette possibilité de rédemption, la nuance dans les dénouements et leur caractère positif amènent dans les dénouements et le positivisme, les albums développent l'idée selon laquelle il est possible d'encore tout changer. La fin est donc ouverte et reste à écrire. Cette attitude encourage le lecteur à faire bouger les choses.

Conclusion

Notre étude avait pour intention d'analyser la façon dont l'album de jeunesse travaille aujourd'hui la matière environnementale, de mettre au jour les formes auxquelles cette exploitation recourt et d'éclairer l'influence qu'elle peut exercer sur les fonctions assignées à ce genre littéraire. Ce travail de recherche a permis de constater que la forme de l'album poursuit divers objectifs, notamment pédagogiques, en mêlant deux instances narratives, l'image et le texte. En choisissant l'écologie comme un de ses thèmes de prédilection, l'album de jeunesse se donne pour but de conscientiser le jeune lecteur à cet enjeu contemporain qui occupe la société dans laquelle il vit.

À travers ces récits, l'album mène un double projet : distraire et sensibiliser. La forme de l'album pour jeunesse a toujours joué avec cet équilibre fragile. S'il a aujourd'hui majoritairement pris la voie de la distraction, nos recherches ont mis en lumière la volonté de ne pas négliger l'instruction à travers les albums du corpus.

De prime abord, nous aurions pu penser que l'album avait pour objectif majeur d'être distrayant. Il est vrai qu'il endosse une volonté de distraction en s'adaptant à son jeune destinataire. Cette volonté passe notamment par le biais de l'image qui séduit plus facilement le jeune lecteur car elle se place à son niveau. Le texte quant à lui apparaît davantage comme une instance plus sérieuse et plus élitiste. Pourtant, l'album se caractérise également par un enjeu pédagogique. En effet, tout d'abord, au niveau du contenu, les histoires ne mettent pas en scène des sujets anodins puisqu'elles traitent de l'urgence climatique. Les albums exploitent cette matière scientifique de manière objective en mettant en garde le lectorat quant au danger que représente le réchauffement climatique. À travers ce double prisme de l'image et du texte, l'album répond de manière spécifique à la préoccupation écologique.

Les résultats de notre étude ont démontré que l'intégration de l'écologie dans les albums dépassait la simple appropriation thématique puisque l'album présente également des enjeux esthétiques et littéraires qui permettent de mener à bien la transmission du message pédagogique environnemental.

En effet, notre étude a révélé que l'album recourait à au moins trois dispositifs lui permettant de servir ses enjeux pédagogiques. Tout d'abord, l'album recourt à l'utilisation d'images et de graphismes plaisants à lire, ce qui permet de maintenir le lecteur attentif, son

attention accrue demeurant nécessaire à la bonne compréhension du récit et à son investissement dans l'album. Ensuite, l'album emploie également des personnages revêtant des traits d'enfants ou d'animaux, types de protagonistes auxquels le lecteur peut s'identifier, condition nécessaire à son investissement. Finalement, le recours à l'empathie constitue un autre moyen de capter l'attention de l'enfant. Ces différents dispositifs sont utilisés par les albums pour contribuer à l'enjeu pédagogique de sensibilisation.

À côté de ces dispositifs, les histoires racontées dans le corpus traduisent une conception engagée de la littérature vis-à-vis du lecteur. En lui livrant ces récits, l'album demande à l'enfant d'adopter une posture interprétative et intelligente puisque ce dernier doit effectuer un travail soutenu afin de comprendre le récit. En effet, les résultats de la recherche ont révélé que l'album de jeunesse faisait sans cesse appel à deux médiums collaboratifs en son sein : l'image et le texte. En faisant interagir de façon collaborative ces deux instances narratives, l'album oblige le lecteur à s'immerger dans le texte et à pratiquer une double lecture simultanée. Le récit est effectivement construit par l'entremêlement des informations contenues dans le texte et dans l'image. Il est donc nécessaire pour le lecteur de croiser ces informations.

De prime abord, nous pensions que la redondance constituerait le type de relation dominant dans le corpus puisque ce principe présente l'avantage, d'une part, de se montrer plus intelligible et compréhensible pour le jeune lecteur, et d'autre part, d'insister sur l'information. Pourtant, force est de constater qu'au contraire de la redondance, c'est plutôt une relation de collaboration ou d'opposition qui est régulièrement instaurée entre le texte et l'image dans les albums repris dans notre corpus. En recourant à ce type de relation entre le texte et l'image, l'album envisage donc son destinataire, à savoir le lecteur-enfant, comme un être capable d'interpréter deux supports narratifs de manière simultanée. Au XXI^e siècle, le lecteur est ainsi considéré comme apte à réagir face à des situations narratives plus complexes que la simple redondance. La littérature de jeunesse mobilise ainsi son lecteur dans son acte de lecture.

Cette mobilisation du lecteur transparait également dans l'investissement de l'enfant dans la société. De la même manière qu'un engagement de la part du lecteur demeure nécessaire pour la compréhension complète de l'histoire, une posture identique est attendue de l'enfant dans la société. En effet, l'écolije bouleverse certaines caractéristiques de la littérature de jeunesse, notamment les rapports entre l'adulte et l'enfant. De ce fait, l'enfant reçoit la mission de sauver le monde et, pour ce faire, il doit inventer et proposer un nouveau modèle de comportement. On lui demande donc d'adopter une posture engagée et responsable. La même

posture est ainsi demandée à l'enfant-citoyen et à l'enfant-lecteur que l'on estime capable d'effectuer une double lecture complexe.

La capacité de double lecture simultanée ne constitue pas la seule cause invitant à croire que la littérature de jeunesse envisage le lecteur comme un être responsable et capable d'interprétation. En effet, notre recherche a mis en avant le large panel de thèmes écologiques abordés dans le corpus et l'absence de présentations de solutions concrètes pour pallier le réchauffement climatique. La diversité d'approches de l'écologie est parfois tellement large qu'il en devient difficile d'établir un lien explicite entre récit et sensibilisation écologique. À nouveau, le large spectre de motifs écologiques intégrés dans les récits implique qu'ils requièrent d'être lus par des lecteurs capables d'interpréter des récits comme des enseignements écologiques. Ils adoptent donc une démarche, d'une part, intéressante, car ils peuvent s'appropriier les récits, et d'autre part, plus compliquée, car leur réflexion doit naître d'un raisonnement propre et individuel.

La littérature de jeunesse se présente donc comme une littérature engagée en intégrant le motif écologique et convoque différents éléments pour mener à bien ce projet. En effet, d'une part, le lecteur est envisagé comme un être capable de réfléchir, de raisonner et d'interpréter et d'autre part, l'album tient compte de son destinataire en faisant appel à différents procédés tels que l'empathie, l'identification, la beauté de l'image, et les dénouements positifs.

Les albums du corpus sont donc influencés par l'intégration du motif écologique et répondent notamment aux différentes ruptures énoncées par Prince et Thilges dans leur ouvrage convoqué à de multiples reprises tout au long de ce travail de recherche. De ce fait, le modèle parental est déchu, cette rupture étant symbolisée par les personnages adultes caractérisés de manière négative. La figure de l'enfant est quant à elle glorifiée tout au long du corpus, et ses actions sont récompensées ; le personnage principal enfant est souvent considéré comme un héros. Il représente celui qui sauve la Terre et permet les dénouements positifs. Finalement, cette Terre et l'environnement de manière générale sont présentés comme des écosystèmes vulnérables dont il est primordial de prendre soin aujourd'hui. Le corpus montre donc bel et bien que les éco-graphies ne se contentent pas d'introduire le thème de l'écologie puisque cette appropriation thématique influence les fondements de la littérature de jeunesse. Cette dernière est en effet travaillée par ce thème et travaille elle-même la préoccupation environnementale en retour.

La littérature n'est ainsi pas repliée sur elle-même puisqu'elle peut véhiculer des idées et sensibiliser le lectorat. Utiliser l'album pour éveiller les plus jeunes constitue un véritable moyen de sensibilisation et d'action. L'album véhicule des idées en jouant simultanément avec le prisme de l'image et du texte et constitue une porte d'entrée à la transmission et à la responsabilisation de l'enfant à l'écologie. Il représente un moyen d'informer tangible, accessible et approprié pour les plus jeunes.

L'étude du corpus a ainsi permis de mieux comprendre la manière dont l'écologie s'immisçait dans la littérature de jeunesse, plus particulièrement dans l'album de jeunesse contemporain. Nous avons pu étudier les conséquences de cette intégration et également ses modalités. Il serait intéressant à l'avenir de poursuivre cette étude synchronique en adoptant une autre posture. En effet, une démarche également intéressante, autre que la nôtre, constituerait à mener une approche diachronique en étudiant un corpus d'albums plus anciens afin d'analyser l'évolution de l'intégration du motif écologique dans l'album de jeunesse. Ce sujet éclairerait encore davantage les potentialités dont dispose la littérature de jeunesse et prolongerait notre réflexion uniquement synchronique sur l'album.

Quoi qu'il en soit, cette étude synchronique transversale d'un corpus d'albums pour la jeunesse a permis de rendre compte de la force de la littérature et de sa capacité à s'approprier des thèmes de la société actuelle. Elle ne se limite pas à intégrer une thématique puisqu'elle est elle-même travaillée par ce thème, tout en le faisant évoluer. À l'heure où la prise de conscience du réchauffement climatique semble de plus en plus urgente, nous ne pouvons qu'encourager des démarches comme celles qui sont entreprises dans les albums étudiés. La littérature peut constituer une aide à la transition écologique et, en cela, l'écologie se révèle primordiale pour notre littérature.

Bibliographie

1. Corpus d'étude

HERBAUTS Anne, *En coup de vent*, Bruxelles, Casterman, 2019

LAFFITTE Valentine, *Aux quatre coins du monde*, Bruxelles, Versant Sud, 2020

PRACHE Carine, *Le centre du monde*, Paris, Hélicon, 2019

TALLEC Olivier, *Un peu beaucoup*, Paris, Pastel, 2020

JEFFERS Oliver, *Nous sommes là*, Paris, Kaléidoscope, 2018

SERRES Cécile, *On va où ?*, Durtol, Cipango, 2019

GIUSTOZZI Francesco, *Changeons !*, Genève, La Joie de Lire, 2017

KIEHL Stéphane, *Vert, une histoire dans la jungle*, Paris, De La Martinière Jeunesse, 2019

ABADIA Ximo, *Le potager*, Genève, La Joie de Lire, 2017

GRAVETT Emily, *Superflu*, Paris, Kaléidoscope, 2020

GRAVETT Emily, *Le grand ménage*, Paris, École Des Loisirs, 2016

STANTON Joe Todd, *Le secret du rocher noir*, Paris, École Des Loisirs, 2019

JEFFERS Oliver, *Le destin de Fausto*, Paris, Kaléidoscope, 2020

ESCOFFIER Michaël, *La déclaration*, Paris, Kaléidoscope, 2018

UNGERER Tomi, *Juste à temps !*, Paris, École Des Loisirs, 2019

BARROUX Stéphane-Yves, *Combien d'arbres ?*, Paris, Kaléidoscope, 2018

WALKER Anna, *Florette*, Paris, Kaléidoscope, 2019

DESMOND Jenni, *L'arbre d'Albert*, Paris, Kaléidoscope, 2016

NORITAKE Yukiko, *Forêt des frères*, Paris, Actes Sud, 2020

PRUAL-REAVIS Roberto, *Respirus*, Paris, Gallimard, 2020

VAST Emilie, *La maison de l'ourse et tout ce qu'elle contient*, Nantes, Éditions MeMo, 2020

BOULOUBASIS Petros, *Même si tu n'es pas là pour le voir*, Paris, Minedition, 2020

LEVY Didier, *Rosie Pink*, Paris, Sarbacane, 2018

GLORIA Hélène et GUINÉ Céline, *Le glacier qui refusait de fondre*, Belfort, La Marmite A Mots, 2020

KALIOUJNY Pauline, *Promenons-nous dans les bois*, Paris, Éditions Thierry Magnier, 2017

RASCAL, *La forêt d'Alexandre*, Bruxelles, A pas de loups, 2017

FONTANEL Béatrice, *Je suis la méduse*, Montreuil, Les Fourmis Rouges, 2016

DEVERNAY Laetitia, *La danse de la mer*, Genève, La Joie de Lire, 2016

RIVOAL Marine, *À moi !*, Arles, Rouergue, 2018

COUTY Julien, *Quel tableau !*, Arles, Rouergue, 2020

EVE Rosie, *Demain la forêt*, Paris, Saltimbanque, 2020

2. Références secondaires

ALARY Viviane et CHABROL GAGNE Nelly (éd.), *L'album le parti pris des images*, Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaise Pascal, 2012.

BLAMPAIN Daniel, *La littérature de jeunesse : pour un autre usage*, Paris, Fernand Nathan, 1979, (Dossiers Media).

BLANC Nathalie, CHARTIER Denis et PUGHE Thomas, « Littérature & écologie : vers une écopoétique », dans *Écologie politique*, vol. 36, n° 2, 2008, p. 15-28.

CHELEBOURG Christian, *Les écofictions : Mythologies de la fin du monde*, Bruxelles, Les impressions nouvelles, 2021.

CHELEBOURG Christian et MARCOIN Francis, *La littérature de jeunesse*, Paris, Armand Colin, 2017, (Collection 128).

CENTRE NATIONAL DE RESSOURCES TEXTUELLES, [En ligne], <<https://www.cnrtl.fr/>>.

DECUYPER Isabelle, *Incontournables. Une sélection de 238 livres de jeunesse dans la production 2018-2020 de 63 éditeurs de langue française*, Fédération Wallonie-Bruxelles Culture, Bruxelles, 2020.

DECUYPER Isabelle, *Incontournables 2016-2018. Une sélection de 270 livres de jeunesse dans la production 2016-2018 de 72 éditeurs de langue française*, Fédération Wallonie-Bruxelles

Culture, Bruxelles, 2018.

ESCARPIT Denise, *La littérature de jeunesse : itinéraires d'hier à aujourd'hui*, Paris, Magnard, 2008.

FAWZY Samer et al., « Strategies for mitigation of climate change: a review », dans *Environmental Chemistry Letters*, vol. 18, n° 6, novembre 2020, p. 2069-2094.

FODOR Ferenc, « Les jeunes face au changement climatique dans l'imaginaire romanesque », dans *Communication & langages*, vol. 172, Paris, NecPlus, n° 2, 2012, p. 83-95.

GIEC (GROUPE D'EXPERTS INTERGOUVERNEMENTAL SUR L'EVOLUTION DU CLIMAT, *Changements climatique 2014. Rapport de synthèse*, [En ligne], <https://www.ipcc.ch/site/assets/uploads/2018/02/SYR_AR5_FINAL_full_fr.pdf>.

JOUE Vincent, *L'effet-personnage dans le roman*, 5e tirage, Paris, PUF, 2014, (Écriture).

KORACH Dominique et LE BAIL Soazig, *Éditer pour la jeunesse*, Paris, Edition du Cercle de la librairie, 2014, (Pratiques éditoriales).

LA JOIE PAR LES LIVRES et CENTRE NATIONAL DU LIVRE POUR ENFANTS (éd.), *Regards sur le livre et la lecture des jeunes : La Joie par les livres a 40 ans ! Actes du colloque tenu au Grand auditorium de la Bibliothèque nationale de France les 29 et 30 septembre 2005*, Paris, La joie par les livres, 2006.

MARCOIN Francis et CHELEBOURG Christian, *La littérature de jeunesse*, Paris, Armand Colin, 2007, (Collection 128).

MATAGNE Patrick, « Aux origines de l'écologie », dans *Innovations*, vol. 18, Louvain-la-Neuve, De Boeck Supérieur, n° 2, 2003, p. 27-42.

MEADOWS Donella H. et al., *Les limites à la croissance : dans un monde fini le rapport Meadows, 30 ans après*, Paris, Rue de l'échiquier, 2012, (Initial(e)s DD).

NIERES-CHEVREL Isabelle, *Introduction à la littérature de jeunesse*, Paris, Didier jeunesse, 2009, (Passeurs d'histoires).

NIERES-CHEVREL Isabelle, « Faire une place à la littérature de jeunesse » dans *Revue d'histoire littéraire de la France*, n°102, 2002, p. 97-114.

NIERES-CHEVREL Isabelle, *La littérature de jeunesse, incertaines frontières : colloque de*

Cerisy la Salle, Paris, Gallimard, 2005.

NIERES-CHEVREL Isabelle, « Narrateur visuel et narrateur verbal dans l'album pour enfants », n° 214, 2003, (*La revue des livres pour enfants*), p. 69-81.

PERRIN Raymond, *Littérature de jeunesse et presse des jeunes au début du XXI^e siècle : esquisse d'un état des lieux, enjeux et perspectives à travers les romans, les contes, les albums, la bande dessinée et le manga, les journaux et les publications destinées à la jeunesse*, Nouvelle éd. revue et Pourvue d'un index des noms de personnes, Paris, l'Harmattan, 2008.

PERROT Jean, NIERES-CHEVREL Isabelle et GANIAYRE Claude (éd.), *Dictionnaire du livre de jeunesse : la littérature d'enfance et de jeunesse en France*, Paris, Éd. du Cercle de la librairie, 2013.

POISSENOT Claude, *Sociologie de la lecture*, Malakoff, Armand Colin, 2019, (Cursus).

PRINCE Nathalie, *La littérature de jeunesse : pour une théorie littéraire*, 2e éd., Paris, Armand Colin, 2015, (Collection U).

PRINCE Nathalie et THILTGES Sébastien, *Éco-graphies : écologie et littératures pour la jeunesse*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2018, (Interférences).

SCHOENTJES Pierre, *Ce qui a lieu : essai d'écopoétique*, Marseille, Éditions Wildproject, 2015, (Tête nue).

SUBERCHICOT Alain, *Littérature et environnement : pour une écocritique comparée*, Paris, H. Champion, 2012, (Unichamp-essentiel, 25).

SYNDICAT NATIONAL DE L'ÉDITION, *Les chiffres de l'édition du SNE : l'édition jeunesse*, [En ligne], <<https://www.sne.fr/app/uploads/2019/10/Chiffres-Jeun-2018-19-4-vOK.pdf>>.

TILLEUIL Jean-Louis, LROM2745. *Séminaire : Sociosémiotique de la bande dessinée et d'autres messages mixtes*, Louvain-La Neuve, UCL, 2020.

TRAMSON Jacques, « L'écologie dans la littérature de science-fiction », dans *La revue des livres pour enfants*, n° 147, 1992, p. 96-102.

VAN DER LINDEN Sophie, *Album[s]*, Paris, Actes Sud, 2013 (Encore une fois).

VAN DER LINDEN Sophie, *Lire l'album*, Le Puy-en-Velay, Atelier du poisson soluble, 2006.

VAN DER LINDEN Sophie, « L'album, entre texte, image et support » dans *La revue des livres pour enfants*, n°214, 2003, p. 59- 68.

UNIVERSITÉ CATHOLIQUE DE LOUVAIN
Faculté de philosophie, arts et lettres

Place Blaise Pascal, 1 bte L3.03.11, 1348 Louvain-la-Neuve, Belgique | www.uclouvain.be/fial