

Mémoires du livre Studies in Book Culture



1, 2, 3... regarde ! La photo, le livre, l'enfant Introduction

Laurence Le Guen, Virginie Meyer et Hélène Valotteau

Volume 15, numéro 1, printemps 2024

1, 2, 3... regarde ! La photo, le livre, l'enfant
1,2,3... Look! Photography, the Book, and the child

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/1113715ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/1113715ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Groupe de recherches et d'études sur le livre au Québec

ISSN

1920-602X (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce document

Le Guen, L., Meyer, V. & Valotteau, H. (2024). 1, 2, 3... regarde ! La photo, le livre, l'enfant : introduction. *Mémoires du livre / Studies in Book Culture*, 15(1), 1-6. <https://doi.org/10.7202/1113715ar>

© Groupe de recherches et d'études sur le livre au Québec, 2024



Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter en ligne.

<https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/>

érudit

Cet article est diffusé et préservé par Érudit.

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche.

<https://www.erudit.org/fr/>

1, 2, 3... REGARDE ! LA PHOTO, LE LIVRE, L'ENFANT

Laurence LE GUEN, Virginie MEYER et Hélène VALOTTEAU
Université Rennes 2, Bibliothèque nationale de France et
Médiathèque Françoise Sagan

En 1996, La Joie par les Livres proposait une journée d'étude consacrée à la photographie dans le livre pour la jeunesse et *La Revue des livres pour enfants* publiait à cette occasion, dans son numéro 168-169, un dossier intitulé « La photographie dans les livres pour enfants : une approche sensible ». En 2001, la Bibliothèque des enfants et des jeunes La Joie par les Livres à Clamart accueillait l'exposition *Flash sur les livres de photographies pour enfants* et son catalogue-répertoire offrait un coup de projecteur sur les premières éditions d'une centaine d'albums de photographies, des années 1920 à nos jours. En 2012, le fonds patrimonial Heure joyeuse, depuis conservé à la médiathèque Françoise Sagan, organisait l'exposition *L'enfant et la photographie* qui mettait en évidence l'évolution au cours du temps de la représentation de l'enfant et de la place de la photographie d'auteur dans les livres qui lui sont destinés. En 2024, la Maison de la photographie Robert Doisneau accueillait la première exposition de livres photographiques présentée dans un lieu dédié au 8^e art.

Expositions, études, colloques internationaux, rencontres, mémoires, thèses de doctorat, ouvrages grand public et articles de la presse généraliste ou photographique concourent à poursuivre la réflexion autour de cette production, désormais baptisée « photolittérature » et couvrant le territoire dans lequel sont agencés art de la photo et texte littéraire. Parallèlement, au

cours des deux décennies écoulées, les éditeurs ont multiplié, dans un bouillonnement créatif, le nombre d'albums qui intègrent la photographie, devenue par ailleurs omniprésente dans la vie quotidienne.

Prenant en quelque sorte la suite du colloque « 1, 2, 3... regarde ! La photo, le livre, l'enfant » organisé conjointement par le Centre national de la littérature pour la jeunesse, la médiathèque Françoise Sagan et le laboratoire Cellam de l'Université Rennes 2 en mars 2023, ce dossier explore la présence des photographies dans les livres pour enfants.

À partir d'un panorama d'ouvrages tirés de temporalités et d'espaces géographiques différents, les articles de ce dossier interrogent l'ouvrage photographique pour la jeunesse sous l'angle de son histoire, de sa matérialité, de ses évolutions et variations, de sa représentation, de sa circulation et de sa réception. Ce dossier met également en évidence une diversité de productions allant des imagiers aux livres d'artistes, en passant par les portraits de pays, les romans ou les contes de fées, les livres tirés de films, les autobiographies, les récits de voyage ou encore les albums de famille. Il révèle aussi la variété des dispositifs mis en place au cœur de ces publications et permet d'examiner les modalités de l'intégration de la photographie dans les pages de ces ouvrages.

Ces articles donnent également à voir les formes multiples de la photographie, puisque sont convoquées photographies animalières, ethnographiques, documentaires, vernaculaires, détournées, photoshopées ou photomontées et pseudo-photographies, ainsi que ses différents usages entre enregistrement du réel, outil de transmission et de connaissance, fixation de la mémoire, perception de l'art photographique et médium vecteur d'idéologies.

Chacun des projets artistiques présentés interroge le rapport du photographe à la littérature jeunesse, entre volonté de trouver des débouchés à une production, partage d'une vision du monde, conception de la photographie comme un nouveau langage. Tous ces ouvrages photo-illustrés ont pour dénominateur commun de remettre en cause le couple texte-illustration dessinée traditionnellement attendu dans les livres pour enfants et de focaliser leur attention sur le monde de l'enfance.

Reprenant les grands axes du colloque de 2023, ce dossier est divisé en quatre parties. La première analyse l'usage des photographies de famille dans les ouvrages pour la jeunesse. Dans « *Snow Baby* : éléments d'un récit

colonialiste », Paul Edwards s'intéresse aux ouvrages pour enfants *The Snow Baby. A True Story with True Pictures* (1901) et *Children of the Arctic* (1903) de l'Américaine Josephine Peary (1863-1955), épouse du découvreur du pôle Nord Robert Peary. La collaboration texte et photographies familiales et ethnographiques vise à assurer à l'autrice de ces récits une identité de « bonne mère » et d'authentique exploratrice. Loin des idéaux pacifistes des collections publiées dans les années 1920 aux États-Unis, ces ouvrages stigmatisent la population racisée prise pour objet et revendiquent une supériorité nord-américaine.

Les ouvrages analysés par Laurence Le Guen dans l'article « Albums de famille : quand la photolittérature pour enfants écrit le roman familial » témoignent quant à eux du potentiel que recèle la photographie familiale pour créer de nouvelles œuvres littéraires. Les auteurs d'ouvrages pour la jeunesse n'hésitent ni à s'emparer de photographies de famille orphelines pour tisser des liens entre elles, ni à en gommer l'histoire lorsqu'elles sont authentiques pour les placer au service de nouvelles fictions. Ce faisant, ces pseudo-photographies de famille favorisent l'appréhension des notions de transmission, de filiation et de conservation de la mémoire familiale.

Dans l'article en anglais, « Pseudophotographs in Children's Literature: A New Object for Photoliterature Studies », Alya Farzana Shamshul Ariffin et Clémentine Beauvais se proposent de mettre en évidence les caractéristiques tant visuelles que fonctionnelles de ces pseudo-photographies en prenant appui sur un corpus anglo-saxon. Leur analyse montre que la présence de pseudo-photographies dans les livres pour enfants crée un point d'entrée majeur pour les enfants dans la perception de l'art photographique et que les rencontres répétées avec des pseudo-photographies peuvent renforcer des attitudes spécifiques à l'égard de la photographie en général.

La seconde partie de ce dossier fait la part belle aux grandes figures de la photolittérature jeunesse. Dans l'article « Les albums de Tana Hoban : à la croisée des recherches graphiques du xx^e siècle », Dominique Versavel analyse l'apport fondamental de la photographe américaine Tana Hoban à l'histoire des albums photographiques pour enfants. À des fins de stimulation et d'alphabétisation visuelles des enfants, la photographe revisite et combine dans ses livres les différentes esthétiques du siècle, depuis le Bauhaus jusqu'à l'univers de la publicité et de la communication.

Avec « Le patrimoine photographique dans le livre pour enfants : l'exemple de la collection "Révélateur" », Ivanne Rialland propose un panorama des publications jeunesse portant sur la photographie patrimoniale et s'attarde plus particulièrement sur l'histoire et la singularité des six titres de la collection de portfolios « Révélateur », créée par Nadine Combet et Max-Henri de Larminat au sein de l'Atelier des enfants du Centre Pompidou. Elle montre comment ces ouvrages combinent exposition photographique et œuvre photolittéraire, dont le dispositif est mis au service d'un dialogue subtil entre l'œuvre plastique et l'œuvre littéraire.

La troisième partie de ce dossier s'intéresse à la photographie éducative. Éléonore Hamaide explore dans un panorama diachronique le genre canonique des imagiers pour enfants dans « Les imagiers photographiques : miroir du monde ou monde à part ? ». Examinant l'usage de la photographie comme les dispositifs d'ouvrages représentatifs des évolutions du genre, elle met en avant l'importance du producteur de l'image, qui affiche un regard et un point de vue sur l'objet qu'il photographie. Elle interroge également la finalité de ces ouvrages, entre outil d'apprentissage pour le premier âge, porteur d'un discours réaliste sur le monde, catalogue artistique, objet ludique, mais aussi médium chargé de préoccupations sociales et idéologiques.

Dans « Les métaphores perceptuelles dans la culture du remix », Gyöngyi Pal montre comment la tendance contemporaine des imagiers combinant dessins et clichés contrarie l'usage objectif, réaliste et pédagogique assigné à la photographie à partir des années 1930 pour satisfaire le besoin d'imaginaire et de divertissement de l'enfant.

David Martens interroge à son tour la dimension pédagogique de la photographie dans les portraits de pays phototextuels. Prenant plus particulièrement appui sur la série « Connais-tu mon pays » publiée par Hatier, il s'intéresse au dispositif de ces ouvrages dans lesquels la collaboration du texte et des images photographiques en couleurs apparaît comme un moyen d'acquisition de connaissances qui recoupe à certains égards celles du cadre scolaire.

En écho à l'article précédent, Guillaume Blanc-Marianne examine la place de l'enfance dans la « civilisation de l'image » promulguée par le champ photographique français des années 1950 dans « Enfants d'images : photographie, enfance et universalisme dans les années 1950 en France ». Les

« gens d’images » entendent faire de la photographie un langage universel et un instrument de découverte, aptes à promouvoir une paix durable grâce à des images de l’enfance propres à créer le sentiment d’une communauté humaine mondiale.

Enfin, dans une ultime partie, intitulée « Grands thèmes de la littérature pour la jeunesse », Christiane Connan-Pintado analyse trois contes patrimoniaux illustrés par la photographie dans l’article « Les contes d’Andersen au prisme de la photolittérature : un discours empathique sur l’enfance ». Ce faisant, elle montre comment les photographes trouvent dans la littérature patrimoniale un champ d’expérimentation esthétique et comment ils invitent les lecteurs à adopter leur regard pour partager leur vision.

Vincent Lavoie passe quant à lui en revue les pages liminaires des ouvrages pour enfants du précurseur de la photolittérature animalière Harry Whittier Frees dans « Les dessous “bienveillants” de la photographie animalière de Harry Whittier Frees ». Si les mises en scène d’animaux anthropomorphisés s’inscrivent dans une longue tradition illustrative, elles soulèvent des enjeux éthiques et éthologiques spécifiques à la photographie d’animaux vivants, dont Harry Whittier Frees avait parfaitement conscience.

Enfin, ce dossier est complété par [les enregistrements des tables rondes](#) consacrées aux dispositifs de conservation et de valorisation des fonds d’ouvrages photolittéraires mis en place par les institutions muséales, les bibliothèques, les éditeurs, de la politique de numérisation à la conception d’exposition en passant par les entreprises de réédition du patrimoine, permettant de redécouvrir ces œuvres riches et passionnantes, souvent pleines d’audace, mises devant les yeux et dans les mains d’un enfant.

Laurence Le Guen est chercheuse associée au laboratoire du Cellam-Université Rennes 2. Elle est l'autrice d'une thèse sur les ouvrages photolittéraires pour enfants et du livre 150 ans de photolittérature pour les enfants (MeMo, 2022). Elle anime le site dédié à la photolittérature jeunesse Miniphlit | Photolittérature pour la jeunesse (hypotheses.org). Elle est membre de l'Afreloce et de l'équipe de recherche Littératures modes d'emploi. Elle est également commissaire des dernières expositions consacrées à la photographe Ergy Landau (*Ergy Landau. Une vie de photographe, 1896-1967*, Le Bec en l'air, 2022) et de l'exposition *Regarde ! 150 ans de livres photographiques pour enfants* à la Maison Robert Doisneau de Gentilly en 2024.

Virginie Meyer est conservatrice des bibliothèques, chargée de formation au Centre national de la littérature pour la jeunesse à la Bibliothèque nationale de France. Elle est responsable du comité de lecture Livres documentaires et membre du comité de rédaction de *La Revue des livres pour enfants*.

Hélène Valotteau est responsable du pôle jeunesse et patrimoine à la médiathèque Françoise Sagan (Paris), qui intègre le fonds patrimonial Heure joyeuse (100 000 documents pour enfants du xvi^e siècle à nos jours). Ce dernier comporte une collection importante de photolivres pour enfants, qui fait régulièrement l'objet de valorisations. Elle a été commissaire de plusieurs expositions.

Albums de famille : quand la photolittérature pour enfants écrit le roman familial

Laurence Le Guen

Volume 15, numéro 1, printemps 2024

1, 2, 3... regarde ! La photo, le livre, l'enfant
1,2,3... Look! Photography, the Book, and the child

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/1113716ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/1113716ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Groupe de recherches et d'études sur le livre au Québec

ISSN

1920-602X (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Le Guen, L. (2024). Albums de famille : quand la photolittérature pour enfants écrit le roman familial. *Mémoires du livre / Studies in Book Culture*, 15(1), 1–24. <https://doi.org/10.7202/1113716ar>

Résumé de l'article

Nombreux sont les ouvrages de littérature jeunesse permettant d'appréhender les notions de famille, de transmission des savoir-faire et des traditions. Ce faisant, un certain nombre s'appuient sur les écrits du for privé et sur les objets vecteurs de mémoire que sont les albums et les photographies de famille. L'article s'attache à deux ouvrages particuliers, *Incroyable mais vrai* d'Éva Janikovszky et László Réber paru en 1966 aux éditions Móra Könyvkiadó, réédité par La Joie de lire en 2011, et *L'album de famille* de Frédéric Kessler et Princesse Camcam, paru aux éditions Autrement en 2012. Il examine l'usage particulier que ces livres font des collections de photographies familiales, et analyse comment le dispositif photolithéraire est mis au service de l'écriture du récit familial et du tissage des liens intergénérationnels.



ALBUMS DE FAMILLE : QUAND LA PHOTOLITTÉRATURE POUR ENFANTS ÉCRIT LE ROMAN FAMILIAL

Laurence LE GUEN
Université Rennes 2

RÉSUMÉ

Nombreux sont les ouvrages de littérature jeunesse permettant d'appréhender les notions de famille, de transmission des savoir-faire et des traditions. Ce faisant, un certain nombre s'appuient sur les écrits du for privé et sur les objets vecteurs de mémoire que sont les albums et les photographies de famille. L'article s'attache à deux ouvrages particuliers, *Incroyable mais vrai* d'Éva Janikovszky et László Réber paru en 1966 aux éditions Móra Könyvkiadó, réédité par La Joie de lire en 2011, et *L'album de famille* de Frédéric Kessler et Princesse Camcam, paru aux éditions Autrement en 2012. Il examine l'usage particulier que ces livres font des collections de photographies familiales, et analyse comment le dispositif photolittéraire est mis au service de l'écriture du récit familial et du tissage des liens intergénérationnels.

ABSTRACT

At the crossroads of photoliterary studies and sociological studies of family album practices, this paper will examine how the works *Incroyable mais vrai* by Eva Janikovszky and Laszlo Reber, published in 1966 by Mora Konyvkiad, and *L'album de famille*, by Frederic Kessler and Princesse Camcam, published by Autrement in 2012, use the family album to create a book version for children.

We will be looking at how these books create a dialogue between texts and photographs to construct a family story, how they are inspired by the family album model, how they reflect the history of photography and its practices, and how they build bridges between yesterday and today and tell the story of the passing of time.

Mots-clés

Écrits du for privé, mémoire, objet mémoriel, photolittérature, photographie de famille, postmémoire, récit familial, transmission intergénérationnelle.

Keywords

Family album, photography, memory, filiation, photoliterature.

Fréquents sont les ouvrages pour enfants permettant d'appréhender les notions de famille, de transmission des savoir-faire et des traditions, d'évoquer le temps qui passe et la mémoire qui s'efface, la mort des grands-parents. En 2021, les 40 albums du dossier « Pas de branches sans racines. La transmission intergénérationnelle à travers les albums pour la jeunesse¹ », mis en ligne sur le site Ricochet, ont mis en évidence l'importance de cette production. Ils ont aussi révélé la variété des pratiques mémorielles empruntées et utilisées dans ces albums pour explorer ces sujets : écrits du for privé (carnets et albums de naissance, mémoires et autobiographies, échanges épistolaires ou lettres-testaments) et objets vecteurs de mémoire, tels que les vêtements, jouets et photographies de famille.

Les auteurs du dossier indiquent par ailleurs que de nombreux ouvrages de leur sélection accueillent des photographies, offrant un rapide focus sur l'album photographique *Mon extraordinaire histoire de famille*² d'Elisa Sartori (2019), avec ses détournages de portraits photographiques tirés d'un album de famille et collés sur un paysage peint. On pourrait compléter cette liste avec l'album plus ancien *Mon livre de photographie*³ de Jacques-Henri Lartigue (1977), à la fois récit autobiographique et manuel technique pour enfants illustré de photographies familiales. On pourrait ajouter également le récent livre *Au loin, les lumières*⁴ d'Elis Wilk (2023), comprenant les authentiques photographies de famille de l'autrice, fondues avec différentes textures et retravaillées avec Photoshop. Cette liste aurait pu également mentionner les ouvrages *Incroyable mais vrai* d'Éva Janikovszky et László Réber, paru en 1966 aux éditions Móra Könyvkiadó⁵, réédité par Flammarion en 1977 puis La Joie de lire en 2011, et *L'album de famille* de Frédéric Kessler et Princesse Camcam, publié aux éditions Autrement en 2012. En nous appuyant sur les recherches théoriques portant sur la littérature de jeunesse de transmission intergénérationnelle et sur les récentes études photolittéraires internationales, nous nous proposons d'examiner ces deux derniers titres, pour l'usage précurseur et particulier qu'ils font des images photographiques familiales. Nous étudierons d'abord le dispositif photolittéraire accueilli au sein de ces ouvrages. Nous verrons ensuite comment ces livres entendent écrire le récit familial à partir de la collaboration des mots et des images photographiques. Enfin, nous

interrogerons la notion d'objet mémoriel photographique au service de la transmission générationnelle.

Un dispositif photolittéraire au service de la fiction

Le champ des études photolittéraires qui se développe depuis la fin des années 1980 permet en effet d'accueillir l'analyse de ces deux productions. Le terme de photolittérature désigne ce que Jean-Pierre Montier appelle un « territoire ⁶ », un lieu où se rencontrent les deux arts, la photographie et la littérature.

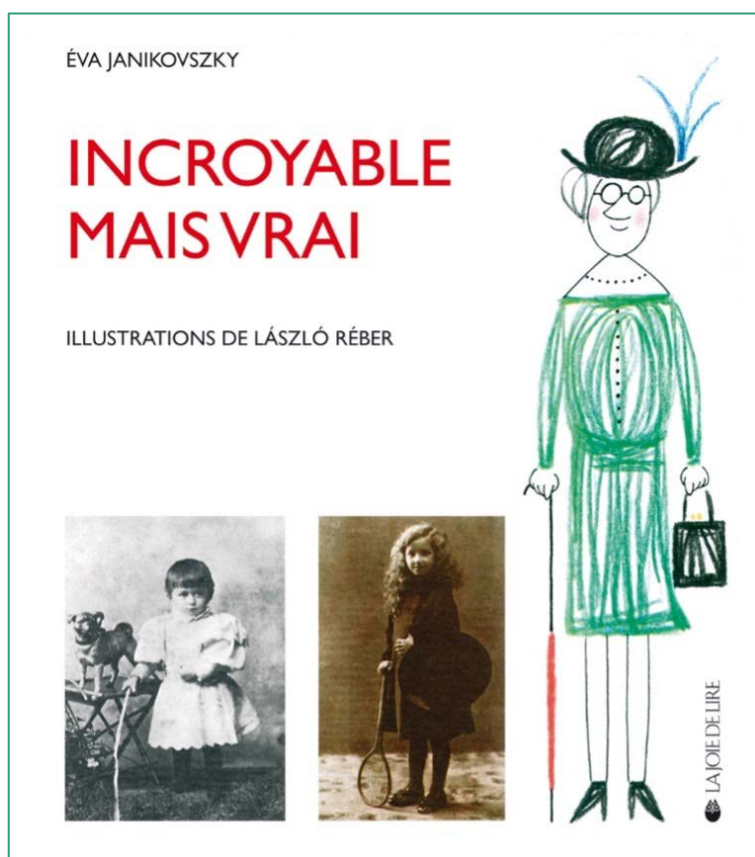


Figure 1. Éva Janikovszky et László Réber, *Incroyable mais vrai*, Budapest, Móra Könyvkiadó, 1966 ; Paris, Flammarion, 1977 ; Genève, La Joie de lire, 2011.

L'album *Incroyable mais vrai*, ouvrage de 40 pages, d'un format de 20 cm x 25 cm, est composé d'un texte d'Éva Janikovszky⁷, autrice prolifique de la photolittérature jeunesse hongroise, de photographies de provenance

non établie et sans liens entre elles, et des dessins colorés de Lázló Réber⁸, auteur souvent associé à l'autrice. Le recto et le verso de la couverture accueillent deux personnages dessinés représentant une dame et un monsieur accessoirisés de chapeaux, parapluie, canne et paquet de gâteaux. Ils forment un contraste coloré avec les quatre portraits photographiques en pied, en noir et blanc ou sépia, sur lesquels figurent des enfants photographiés au tournant du xx^e siècle. Ces derniers posent face à l'objectif ou de trois quarts, devant un fond mural uni ou accessoirisé d'un guéridon. Ils tiennent tous un jouet à la main, bâton, raquette, canne à pêche, fusil, voire un étrange animal. D'autres portraits photographiques reproduits en vignettes sont insérés dans les pages de garde et pages de titre, portraits ovales d'hommes ou de femmes, mères et jeunes enfants, et forment une sorte de galerie de portraits photographiques au-dessus d'autres personnages dessinés.

Dans le corps de l'ouvrage, de nouveaux portraits photographiques, de deux à quatre par double page, voisinent avec des scènes dessinées de la vie quotidienne du tournant du xx^e siècle : à l'école, chez le pâtissier, des jeux d'enfants... Les personnages dessinés y sont extrêmement simplistes, parfois proches du schéma, et se ressemblent tous. Leurs accessoires ou tenues permettent néanmoins de les genrer et de deviner leur profession.

À la fin de l'ouvrage, quatre photographies de groupe montrent des activités de loisirs, entre équipe de football, orchestre, voyageurs en partance sur un bateau. Toutes les photographies sont de petite taille et voisinent toujours avec des dessins. Certaines doubles pages n'accueillent aucune photographie. Le médium est également évoqué dans le texte et par un dessin. Une illustration dessinée à la page 2 représente une séance de prise de vue chez le portraitiste. Deux enfants endimanchés font face à un homme semi-caché sous une toile noire, tenant dans la main le déclencheur d'une chambre photographique grand format : « C'est une chance qu'on ait enfin inventé l'appareil photographique⁹ », dit le narrateur.

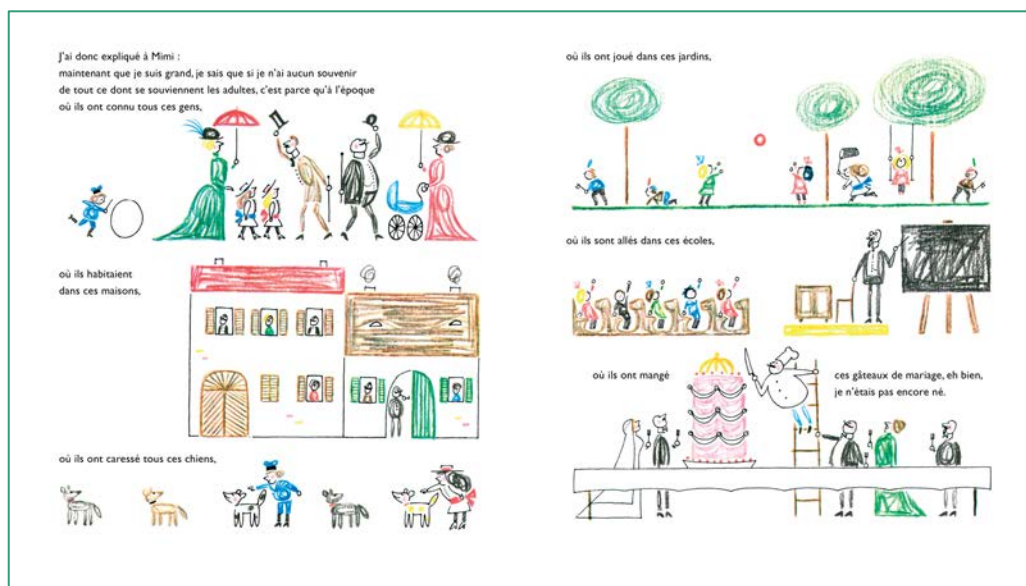


Figure 2. Éva Janikovszky et László Réber, *Incroyable mais vrai*, Budapest, Móra Könyvkiadó, 1966 ; Paris, Flammarion, 1977 ; Genève, La Joie de lire, 2011.

Le récit qui accompagne ces images est en effet pris en charge par un jeune narrateur, qui parle à la première personne. Son discours ouvre et referme l'album. Il s'interroge sur les liens de parenté entre les membres de son entourage et rapporte le dialogue qu'il entretient avec sa petite sœur prénommée Mimi. Les dessins les figurent tous les deux de façon très schématique et le lecteur ne sait pas précisément à quoi ils ressemblent, ni quel âge ils ont. Ces dessins illustrent littéralement ce que font et disent les personnages. Le discours révèle progressivement les noms des personnes photographiées, les liens entre elles, et raconte ainsi l'histoire de la famille.

Le dispositif de cet album repose donc sur la collaboration de photographies orphelines avec la voix d'un narrateur, qui formule des injonctions narratoriales — « Dis-toi bien que les plus anciennes photos du tiroir sont celles du grand-père et de la grand-mère de l'une de nos grands-mères¹⁰ » —, et des dessins qui illustrent le discours.

Cette collaboration amène à nouer des liens entre les photographies, à leur redonner une histoire et ainsi à créer une saga familiale fictionnelle. Régulièrement, des zooms sont même opérés sur certains membres de cette famille de papier : « Ainsi je peux te montrer grand-mère bébé, grand-mère petite fille et plus grande¹¹ », lit-on en regard de trois photographies et un

dessin attestant l'évolution de la grand-mère dans le temps. Le lecteur est invité à abandonner ses doutes et à croire à cette fiction familiale verbale et visuelle, qui, bien qu'incroyable, n'en est pas moins vraie, comme l'indique le titre.

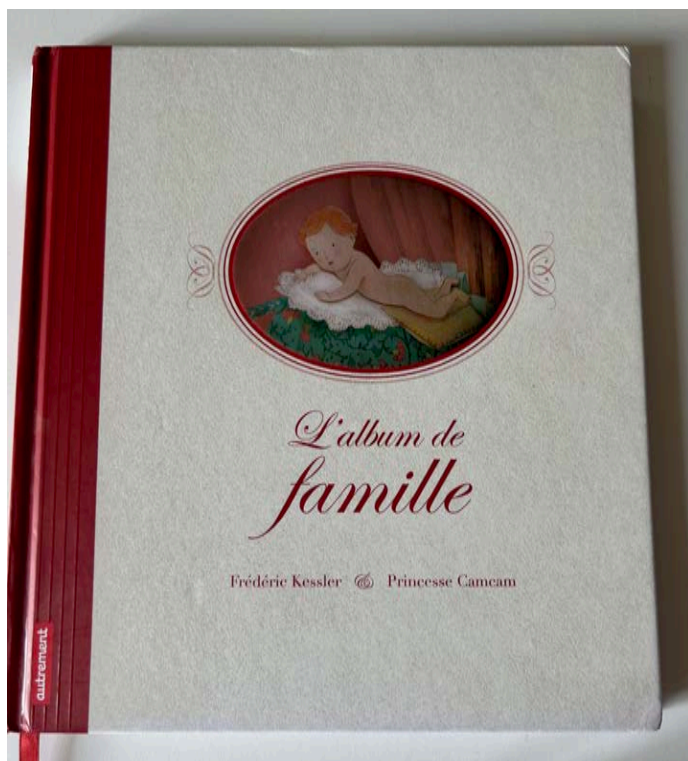


Figure 3. Frédéric Kessler et Princesse Camcam, *L'album de famille*, Paris, Autrement jeunesse, 2012.

L'album de famille de Frédéric Kessler¹² et Princesse Camcam¹³ a un format de 22 cm x 24 cm et compte 128 pages. Il reproduit les codes d'un véritable album multigénérationnel. Le pastiche commence dès la couverture, avec ce titre « L'album de famille » qui désigne ce que l'ouvrage va accueillir et indique comment le lire, sous ce portrait encadré d'un bébé nu allongé sur un oreiller. La couverture de l'ouvrage est cartonnée et grise et un ruban rouge sert de marque-page. L'incipit de l'ouvrage finit de préciser son contenu : « Aujourd'hui, j'ai trouvé l'album de photos de ma famille dans le grenier. Il est rempli d'arrière-grands-parents, de grands-parents, d'oncles, de tantes, de papa, de maman, de cousins et de cousines, de moi et de ma petite sœur¹⁴. » Dans le corps de l'album, les doubles pages accueillent de deux à quatre images. Les premières reproduisent des pseudo-portraits photographiques

ovales ou rectangulaires qui semblent réalisés en studio à la fin du xix^e siècle. Ils sont parfois décorés et contrecollés sur un carton gris. Certains pseudo-portraits accueillent le tampon d'un photographe, « Dezyderio photographie¹⁵ », dont les sonorités évoquent le nom du photographe inventeur de la carte de visite avec photographie Eugène Disdéri, ou encore « Kessler's¹⁶ », nom d'un des auteurs. Les corps verticaux sont installés devant des décors factices, une main posée sur un guéridon ou sur un bord de chaise. Les tenues sont soignées. Les portraits sont souvent réalisés de trois quarts, les sourires sont figés et rappellent bien cette période de l'histoire de la photographie où le temps de pose devant l'objectif avoisinait le quart d'heure et empêchait toute attitude naturelle.

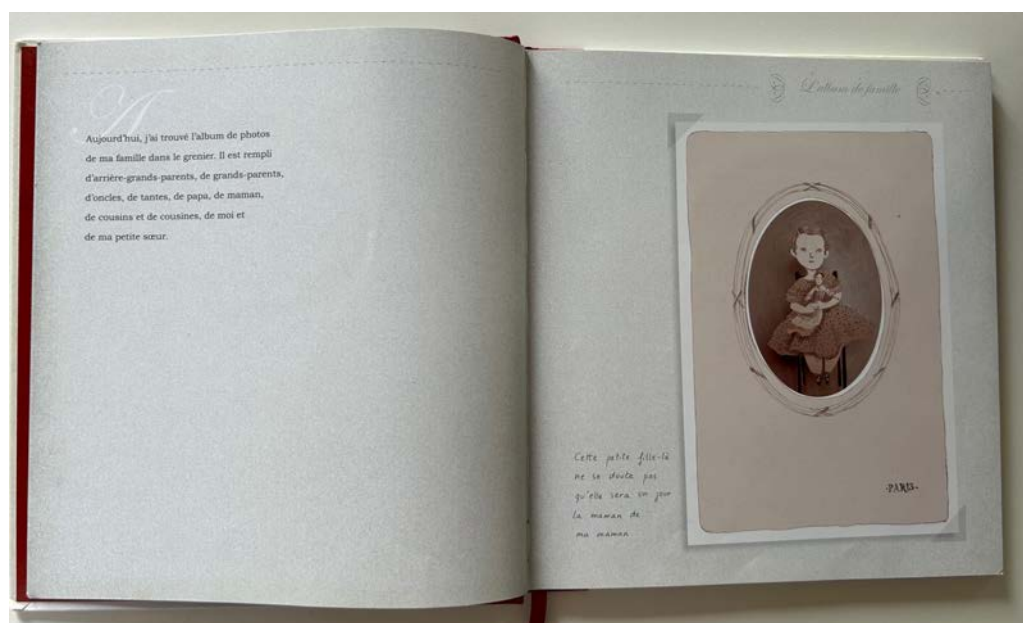


Figure 4. Frédéric Kessler et Princesse Camcam, *L'album de famille*, Paris, Autrement jeunesse, 2012.

Ces premières pseudo-photographies familiales montrent des individus isolés de leurs activités quotidiennes. Elles sont peu nombreuses. On peut imaginer que le temps a fait son œuvre et que d'autres photographies ont été égarées. On peut aussi se dire que posséder son propre portrait photographique dans les premiers temps de la photographie était rare et passait souvent par le recours à un professionnel. Comme l'écrit Sylvain Maresca : « Certes, les premiers appareils Kodak conçus pour le grand public apparurent sur le

marché américain dès 1889, mais il fallut attendre les années 1960 pour voir les Français acheter en masse leur premier appareil photo¹⁷. »

Avec le tournage de pages de *L'album de famille* apparaissent rapidement des pseudo-photographies prises par les membres de la famille eux-mêmes, de plus petits formats, aux bords blancs, des pseudo-photographies couleur, des pseudo-photomaton, des pseudo-photos découpées, des pseudo-photos d'identité esseulées, et même une tentative de pseudo-autoportrait photographique devant une glace. Les poses sont de moins en moins figées, plus naturelles. Les photographes amateurs ont immortalisé les activités des membres de la famille lors de jeux, lors de promenades. Le portrait posé cède la place à la photographie de la parenté étendue, puis à la vie intime d'un couple centrée sur le développement de l'enfant. Les pseudo-photographies accueillent les amis de la famille, les cousins, les copains de classe, le chien de grand-père, le chat d'une amie et, comme l'écrit Anne-Marie Garat à propos des authentiques albums de famille, ces collections d'images constituent un « [...] inventaire infini des corps et des visages, meubles et immeubles, bêtes et gens, parentèles et relations, étendues à l'aire sociale de l'école, du travail et des loisirs [...] »¹⁸.

Les lieux qui accueillent ces corps sont désormais des intérieurs d'appartement, de nombreuses chambres d'enfants, le porche d'une église, une forêt, une piste de ski enneigée, une salle de classe ou de crèche, l'intérieur d'une voiture ou un jardin. Des moments jusque-là inédits apparaissent. On fixe l'image du jour du mariage, le jour du premier anniversaire, le moment du coup de foudre, la fève trouvée dans une galette des rois, l'ouverture des cadeaux, l'arrivée d'un nouveau bébé. Pour les authentiques albums de famille, André Rouillé constate d'ailleurs que :

Cette production est en fait polarisée par l'enfant, les fêtes rituelles (le mariage, l'anniversaire, etc.), les activités de loisirs, les lieux familiers (la table mise à l'intérieur, les abords immédiats de la maison à l'extérieur), quelques objets quotidiens (le landau, l'automobile, les jouets) et les animaux domestiques. Seuls les loisirs (camping, plage, montagne, etc.) et certains lieux communautaires (l'école, la caserne, le club sportif) font déborder les images du strict cadre de la maison¹⁹.

Sur les pseudo-photographies de *L'album de famille*, les gens sont de plus en plus souriants et semblent heureux. La mort du grand-père, dont la figure disparaît de l'enchaînement des pseudo-photographies, est le seul événement douloureux qui soit évoqué. Comme l'analyse André Rouillé, « on sourit souvent, on est parfois triste et mélancolique, mais rarement on pleure ou on souffre dans l'album. Les situations de travail et d'effort, et les épisodes douloureux (la maladie, la mort, etc.) sont rares²⁰ ».

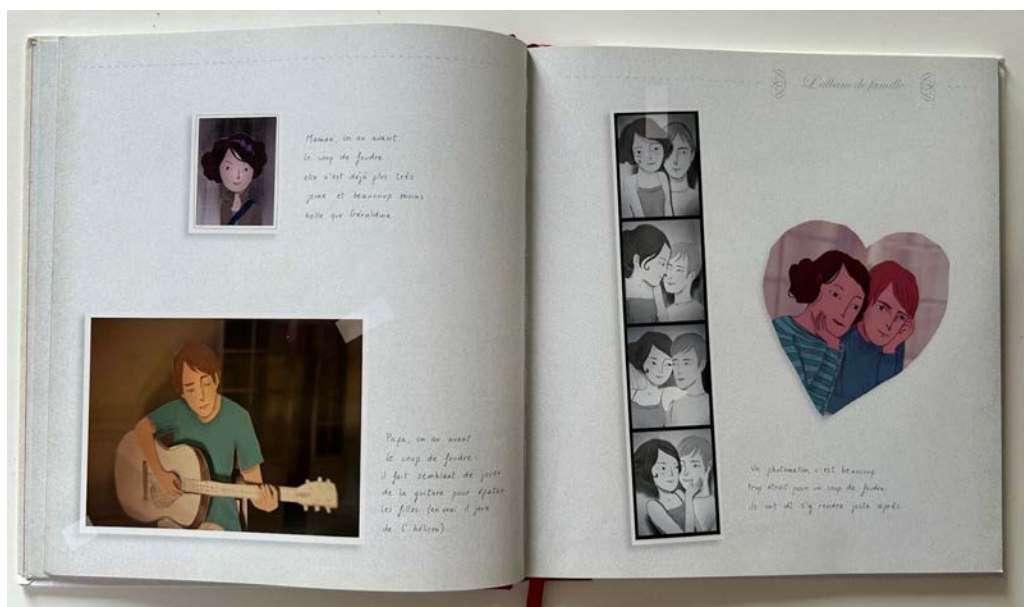


Figure 5. Frédéric Kessler et Princesse Camcam, *L'album de famille*, Paris, Autrement jeunesse, 2012.

Les auteurs de l'ouvrage ont poussé la similitude avec un authentique album en ajoutant faux morceaux de scotch ou faux coins plastifiés pour fixer les pseudo-images, insérant même des pastiches d'objets personnels : un cœur de papier, une reproduction d'arbre généalogique. Ce faisant, l'album de famille s'approche de la tradition du journal de naissance, décrit par Véronique Francis et Livia Cadei comme un « objet à écrire qui se distingue par ses caractéristiques physiques : taille, couverture cartonnée, nombre de pages compris entre trente et cinquante intégrant parfois des contenants destinés à archiver de petits objets²¹ ». Ces dernières précisent qu'il est généralement écrit par des mères qui « s'inscrivent dans un projet de construction/transmission de la mémoire familiale²² ».

Dans *L'album de famille*, le texte imprimé dans deux typographies différentes est placé en page de gauche ou sous les images. Comme dans l'album précédent, il transcrit à la première personne les mots d'un narrateur, enfant anonyme qui introduit l'album, et non pas une mère comme dans les journaux de naissance, le parcourt en commentant les images, nomme les personnages, puis le clôt, racontant ainsi l'histoire de sa famille.

Le narrateur opère, comme dans le précédent ouvrage, des zooms sur quelques personnages familiaux, grands-parents, parents, et sur lui-même. Le lecteur découvre notamment la vie du grand-père paternel, enfant avec ses parents, enfant sur un cheval de bois, jeune marié moustachu, père de famille fumant la pipe, fêtant ses 81 ans, en cure à la Bourboule, puis disparu des dernières pseudo-photographies car décédé. Les cheveux blanchissent, les épaules sont voûtées, les rides apparaissent. Comme l'écrit Anne-Marie Garat, « l'album apprend à l'enfant qui grandit le principe de filiation, les catégories de la parenté, l'ordre du temps. Ce livre d'images est un manuel pratique, initiatique²³ ».

À la différence du premier ouvrage, le lecteur connaît l'aspect du narrateur, puisque le même enfant figure sur un grand nombre des pseudo-photographies qui témoignent de ses changements physiques. Images et textes cheminent ensemble pour montrer l'évolution de chacun.

Bien que la mention au verso de l'ouvrage indique : « Au gré des photos de cet album, un petit garçon raconte sa famille », l'album n'accueille aucune photographie authentique. Princesse Camcam, de son vrai nom Camille Garoche, a en effet conçu les illustrations de ce livre en transformant ses propres photos de famille en dessins, qu'elle a détourés pour leur réinventer une profondeur de champ, puis rephotographiés pour les insérer dans l'album. Princesse Camcam s'est donc libérée de la réalité portée par les photographies originelles. Il ne s'agit pas de photographies orphelines, contrairement à celles d'*Incroyable mais vrai*, mais de photographies dont on efface la mémoire pour les réinterpréter par le dessin et le texte, créant ainsi un nouveau récit familial.

Ces ouvrages accueillent donc des dispositifs photolittéraires dans lesquels le visuel et le textuel, photographies, pseudo-photographies, dessins et textes,

s'imbriquent étroitement pour créer des phototextes destinés à élaborer un récit familial.

Ces deux albums témoignent du potentiel de déconstructions et de remplois au service de la création de nouvelles œuvres littéraires que la photographie d'archives contient. Ils témoignent aussi de la capacité de cette dernière à être un embrayeur de fiction. L'utilisation des photographies familiales dans la création de nouvelles œuvres d'art semble d'ailleurs être une tendance qui se développe. Comme l'écrit Marianne Hirsch,

Increasingly, family pictures have themselves become objects of scrutiny. Contemporary writers, artists, and filmmakers, as well as contemporary cultural critics, have used family photographs in their work, going beyond their conventional and opaque surfaces to expose the complicated stories of familial relation²⁴.

En ce qui concerne la littérature adulte, il faut mentionner *Les gens dans l'enveloppe*²⁵ d'Isabelle Monnin, dont les photographies ont d'abord été une fiction avant de faire l'objet de recherches pour reconstituer un récit familial non fictionnel. Ariane-Esther Carmignac écrit au sujet de cet ouvrage :

Ces approches littéraires de l'archive photographique, déployant l'imaginaire des images, ouvrant l'abondant « boîtier de mélancolie » des vues abandonnées pointent ce que la fiction permet de rajouter au documentaire, toujours-déjà défaillant et soupçonné d'arranger la réalité, par ailleurs insaisissable. Elles visent juste, et souvent à bon compte pourrait-on ajouter : ce que les séries dépareillées d'images n'arrivent plus à transmettre, l'écrit s'empresse de le mettre au jour, de le combler ou de l'inventer²⁶.

Dans le domaine de la littérature jeunesse, *Incroyable mais vrai*, en 1966, fait figure de précurseur. Cinquante ans plus tard, de nombreux autres titres sont venus compléter la liste des ouvrages pour enfants prenant appui sur des photographies de famille. De nombreuses catégories de la littérature jeunesse s'en inspirent, comme le montre l'album d'activités *Albums de familles. Des photographies pour s'amuser*²⁷ de Raphaële Botte et Arno Dufour, qui propose des activités à partir de photographies de famille trouvées dans le grenier

d'une maison. Il faut également citer l'album *Jacqueline*²⁸, Prix du roman historique CM2-6^{ème} 2022-2023, dont les photographies familiales, insérées dans les « Notes de l'auteur », ont été le point de départ pour reconstituer un authentique récit familial inscrit dans la Seconde Guerre mondiale.

Écrits du for privé et objets mémoriels au service du racontage familial

Ces collections de photographies, en vrac ou dans un album de famille, sont accompagnées de la voix d'un narrateur qui élabore donc l'histoire de la famille. Dans un authentique album de famille, « le texte [est] volatil, foncièrement oral²⁹ », écrit Anne-Marie Garat. Les albums *Incroyable mais vrai* et *L'album de famille* accordent au contraire une large place aux légendes en regard des photographies, aux commentaires sous celles-ci, transcriptions de la parole d'un enfant, qui court de page en page, raconte les images, comble leurs non-dits, nomme les personnes, retrace l'histoire de la famille.

On pense une nouvelle fois à la tradition des albums de naissance dans lesquels les écrits sont très développés. Véronique Francis et Livia Cadei notent que :

Dans certains albums [de naissance], la mémoire relationnelle de la famille est une mémoire des événements exceptionnels tels que le jour du baptême, de la circoncision, des fêtes familiales et des anniversaires. [...] Dans d'autres albums, c'est plutôt le versant ordinaire de la mémoire relationnelle qui est accentué, apparaissant dans les rubriques dédiées au thème du jeu ou dans celles qui mettent l'accent sur la personnalité de l'enfant qui se dessine. Il s'agit alors de conserver ces émotions associées à l'expérience enfantine des fous-rires, colères ou premiers exploits³⁰.

Ces images que commente le narrateur s'apparentent à ce que Marianne Hirsch nomme « *visual narratives* » pour désigner les photographies présentes dans *La chambre claire* et commentées par Roland Barthes. Elles s'opposent aux « *prose pictures* », terme employé par Marianne Hirsch pour qualifier la

description qu'un texte fait d'une photographie absente. Analysant la description que Roland Barthes fait du portrait de sa mère, non reproduit dans *La chambre claire*, Marianne Hirsch écrit ainsi : « *In his book, his mother's picture exists only in the words he uses to describe it and his relation to it : the image has been transformed and translated into a prose picture*³¹. » Incroyable mais vrai accueille quelques « *prose pictures* ». On lit notamment : « Elles ont connu tous ces gens ; elles ont habité toutes ces maisons ; elles ont caressé tous ces chiens ; elles ont joué dans ces jardins ; elles ont été élèves dans ces écoles ; elles ont mangé ces gâteaux de mariage à une époque où moi, je n'étais pas encore né³² », alors qu'il n'existe que le texte et les dessins pour permettre aux lecteurs de découvrir ces éléments du récit familial.

Le narrateur textuel ne commente toutefois que certaines pseudo-photographies et parfois il avoue son incapacité à les déchiffrer, ignorant ce que fait la personne figurant sur les images — « peut-être que grand-mère est en train de réviser » —, ou même quelle est son identité — « je me demande qui est cette dame et à quoi elle pense » —, ou les circonstances de la prise de vue. Il doit faire appel à des personnes de l'entourage, dont la parole comblera les blancs :

Nous avons de la chance d'avoir dans notre famille des personnes nées il y a bien longtemps : elles peuvent expliquer aux autres quels sont les gens et les choses représentés sur les très vieilles photos. Autrement, moi non plus, je ne saurais pas que cette photographie réunit des champions³³.

Dans *L'album de famille*, les pseudo-photographies offrent parfois à lire un récit, que la voix du jeune narrateur va corriger : « Si j'ai l'air de bien m'amuser avec ma petite sœur, c'est juste pour faire bien sur les photos, car en vrai, elle m'énerv³⁴. »

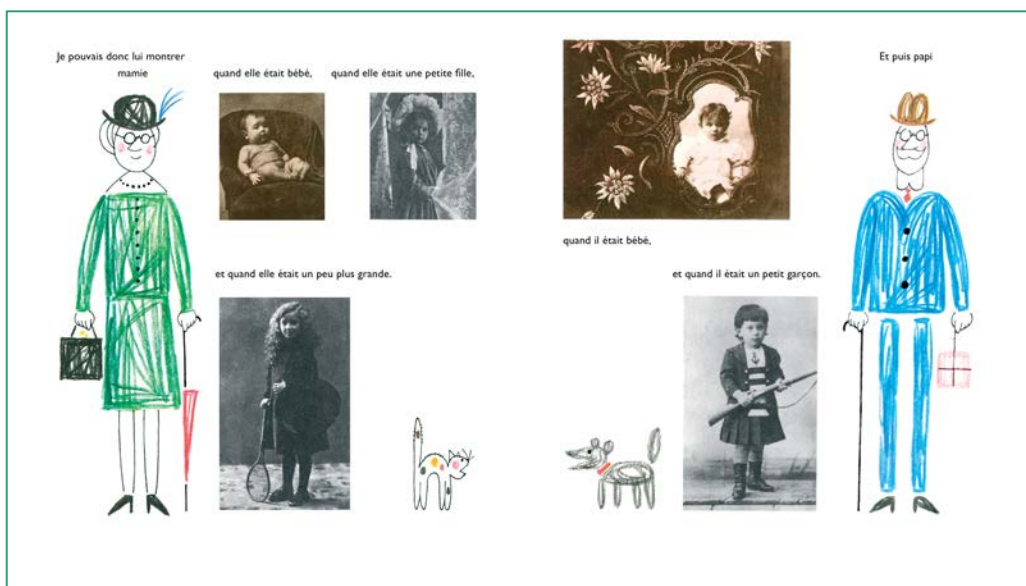


Figure 6. Éva Janikovszky et László Réber, *Incroyable mais vrai*, Budapest, Móra Könyvkiadó, 1966 ; Paris, Flammarion, 1977 ; Genève, La Joie de lire, 2011.

Ce racontage familial permet d'apporter son lot de révélations, qui paraissent toutes incroyables mais sont pourtant vraies, comme le laisse entendre le titre polysémique. Les photographies de famille invitent à comprendre qu'il s'est produit des événements, qu'une histoire familiale s'est écrite, avant la naissance des narrateurs. En effet, « il est terriblement difficile d'imaginer que quelque chose ait pu se passer quand moi je n'étais pas né. C'est vraiment une chance d'avoir les photos du tiroir³⁵ », dit le narrateur d'*Incroyable mais vrai*. Comme l'écrit Roland Barthes dans *La chambre claire* devant la photographie de sa mère prise en 1913 : « L'histoire, n'est-ce pas simplement ce temps où nous n'étions pas nés ? Je lisais mon inexistence dans les vêtements que ma mère avait portés avant que je puisse me souvenir d'elle³⁶. »

Les photographies que regardent les jeunes narrateurs d'*Incroyable mais vrai* et de *L'album de famille* attestent l'enfance des grands-parents et des enfants. « Maman et papa, grand-mère et grand-père et TOUTES LES GRANDES PERSONNES ONT ÉTÉ AUTREFOIS DES ENFANTS. Incroyable mais vrai³⁷ », dit le narrateur.

La photographie donne à voir les aïeux dans leur identité, dans un état inconnu de ceux qui découvrent ces portraits, les inscrit dans un autre temps de l'histoire : « je n'en reviens pas que ce minuscule petit garçon grassouillet...

c'est mon père... ; et cette petite fille maigrelette... c'est ma maman³⁸ », dit le narrateur de *L'album de famille*. Roland Barthes ne dit pas autre chose lorsqu'il examine la photo de sa mère en 1913 : « Il y a une sorte de stupéfaction à voir un être familial habillé *autrement*³⁹. »

Les enfants comprennent par la voix du narrateur et l'absence d'une photographie que tous les membres de la famille ont vécu dans des temporalités différentes.

Mimi voudrait voir une photo sur laquelle figureraient ensemble TOUTES LES GRANDES PERSONNES QUAND ELLES ÉTAIENT PETITES. Pauvre Mimi : il n'existe pas non plus dans le tiroir de telle photo. Il n'y en a pas, parce que toutes les grandes personnes n'ont pas été petites au même moment⁴⁰.

Le récit entourant certaines photographies fait aussi exister des souvenirs enfouis : « Le jour de mon premier anniversaire il y avait deux gâteaux. Un tout petit avec une seule bougie pour moi et un autre, énorme, avec quatre-vingt-une bougies pour pépé⁴¹ », raconte le narrateur de *L'album de famille* devant l'image de son premier anniversaire, dont il ne peut se souvenir. La photographie « se superpose à la vraie mémoire⁴² », écrit Anne-Marie Garat.

L'absence de photographie va même provoquer une révélation une nouvelle fois incroyable : « la voisine n'a jamais été petite ; c'est pour cela qu'il n'y a pas de photo d'elle dans le tiroir⁴³ ». Toutefois, ces révélations n'ont rien d'extraordinaire et, contrairement à d'autres ouvrages de la littérature de jeunesse, sont assez convenues. Il n'est nulle part mention de secrets de famille ayant accompagné les générations. De la même façon, les familles de ces deux ouvrages sont conçues selon un modèle convenu, stéréotypé, à l'image de ce que l'on trouve dans de vrais albums de famille, et seule l'évocation rapide de la situation de l'amie Géraldine, enfant adoptée, vient suggérer que d'autres modèles familiaux peuvent exister.

On pourrait y voir une intention auctoriale de respecter le schéma de l'authentique album de famille. André Rouillé écrit en effet que l'album de famille « se construit sur le respect des traditions, voire sur une image

surannée de la famille. Manichéen et stéréotypé, il est un lieu rassurant de certitudes, de stabilité et de réconfort⁴⁴ ». On pourrait y voir aussi le souhait de présenter des personnages et situations permettant au plus grand nombre de lecteurs de s'identifier. Ce choix n'est pas sans rappeler ceux que le photographe Edward Steichen avait opérés pour son exposition et son livre *The Family of Man* en 1955 au MoMA, et que Marianne Hirsch analyse en ces termes : « *To use the notion of family as its primary instrument of universalization, the family of man needs to represent an image of familial relations that would be widely recognizable, applicable, and exportable*⁴⁵. » Edward Steichen lui-même écrivit : « *the audiences not only understand this visual presentation. They also participate in it, and identify themselves with the images*⁴⁶ ».

Si l'ouvrage *Incroyable mais vrai*, publié en 1966 en Hongrie, présente un modèle familial ancré dans son lieu et son époque de production, la conception de la famille présentée dans *L'album de famille*, publié en 2011, semble davantage dépassée et naïve, enfermant l'enfant dans un modèle normatif. Les nombreux ouvrages intergénérationnels pour la jeunesse publiés depuis les années 1970 n'hésitent plus à suivre les évolutions de la société, ni à mettre en scène des familles monoparentales, recomposées, homosexuelles, ni à évoquer les problèmes familiaux. Comme l'écrit Virginie Douglas dans l'introduction d'*Histoires de famille et littérature de jeunesse* : « Pas plus que l'expérience de l'enfance, la famille ne saurait être décrite comme uniforme⁴⁷. » Selon elle, la littérature de jeunesse a connu depuis les années 1970 un bouleversement qui « coïncide avec les profondes mutations de la société occidentale et la remise en cause des modèles familiaux traditionnels [...] »⁴⁸, et qui l'amène à présenter « ces autres modes de vie familiale que connaissent un nombre grandissant des enfants lecteurs⁴⁹ ». Rien n'empêchait non plus les auteurs de proposer au sein de cette famille fictive des personnages qui conduisent le lecteur à se confronter à une réalité plus complexe que celle dont il fait l'expérience au quotidien. « La photographie ne permet pas de faire ce que l'on veut », dit Mimi, la petite sœur du narrateur d'*Incroyable mais vrai*. On peut penser que Mimi se trompe puisque les deux albums font le récit de familles fictionnelles à partir d'un matériau inventé. D'autres ouvrages de littérature jeunesse accueillent même des pseudo-portraits photographiques donnant à voir des mondes ou des personnages qui n'existent pas, comme dans *Flotsam*⁵⁰ de David Wiesner.

Objets mémoriels et transmissions intergénérationnelles

Dans *L'album de famille*, la pseudo-photographie d'un « baobab généalogique », arbre fait de collages de morceaux de papier et accueillant quatre grosses branches émergeant d'un tronc, donne à voir les liens entre le narrateur — « moi » — et les débuts de l'humanité-T-Rex et big bang. Les arrière-grands-parents du narrateur sont d'ailleurs directement reliés aux Gaulois ou à d'« autres ancêtres » indéfinis. Les grosses branches incarnent les liens qui unissent tous les membres de la famille du côté de la mère du narrateur. Ce dernier s'accorde une place tout au bout de cette chaîne et se relie ainsi lui-même à ceux qui l'ont précédé. Cet arbre généalogique, topos de la littérature jeunesse sur les liens intergénérationnels, est également un classique des journaux de naissance. Comme l'écrivent Véronique Francis et Livia Cadei : « Dans la grande majorité des journaux de naissance figure un arbre généalogique visant à offrir à l'enfant une image de sa parenté et à préciser les liens qui le relie aux membres de sa famille⁵¹. » Le commentaire qu'en fait le jeune narrateur est l'occasion pour lui d'évoquer l'impossibilité pour son amie Géraldine de dessiner son propre arbre et, ce faisant, son incapacité à tisser des liens avec les générations précédentes.

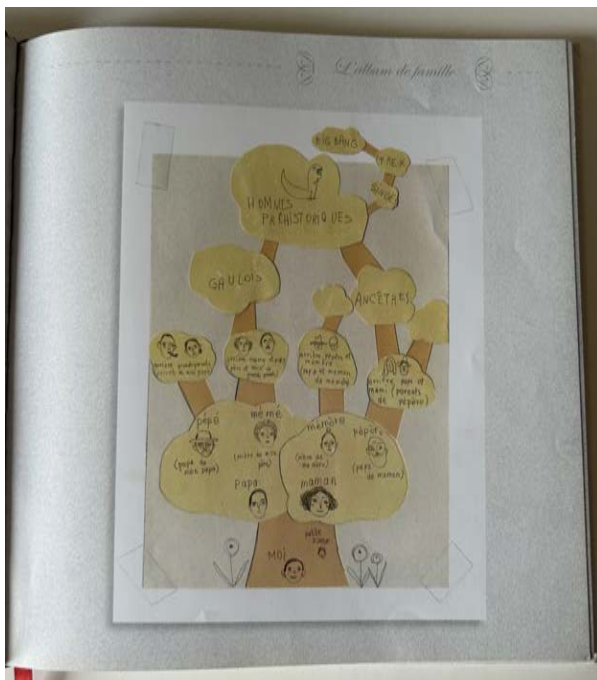


Figure 7. Frédéric Kessler et Princesse Camcam, *L'album de famille*, Paris, Autrement jeunesse, 2012.

Le corps du jeune narrateur est également porteur de mémoire et incarne les liens intergénérationnels. « Il paraît que j'ai les yeux de mon père... et le nez de ma mère », dit le narrateur de *L'album de famille*. Dans *Incroyable mais vrai*, c'est par la voix que s'opère la transmission. Le jeune narrateur s'engage oralement à transmettre ses souvenirs aux générations suivantes : « Elle [Mimi] m'a seulement demandé de raconter plus tard à ses petits-enfants qu'elle aussi, dans le temps, avait été petite ; à ce moment-là, je serai, moi, leur très vieux parent qui se souvient de tout. Je l'ai promis à Mimi. MAIS POURVU QUE JE NE L'OUBLIE PAS⁵². »

La transmission s'incarne aussi dans les jouets. Dans *L'album de famille*, c'est le cheval à bascule qui passe de génération en génération, « traverse le temps au galop » et tisse un lien avec les enfants qui ont précédé le narrateur.



Figure 8. Frédéric Kessler et Princesse Camcam, *L'album de famille*, Paris, Autrement jeunesse, 2012.

Mais ce sont surtout les photographies de famille, qu'elles soient en vrac dans *Incroyable mais vrai* ou collées dans *L'album de famille*, qui établissent des liens et sont passeuses de mémoire. Comme l'écrit Sylvain Maresca à propos des albums de famille, « véritables livres d'heures de la vie familiale [...] » : « Leur consultation devient une occasion rituelle d'évoquer la mémoire de la famille et, selon l'espoir des générations les plus âgées, de la transmettre aux plus

jeunes⁵³. » Dans ces deux albums, les photographies forment des ponts entre le monde des vivants et celui des morts, puisque les narrateurs découvrent grâce aux images le visage de ceux qu'ils n'ont jamais connus. Comme l'écrit Anne-Marie Garat,

Les familles conservent jalousement l'album, ce dépôt d'archives que les parents ont hérité des grands-parents, dont les enfants hériteront plus tard. Une fois les parents vieilliss ou morts. Car il faut que mort passe pour que se lègue la collection d'images d'une génération à l'autre, que se délègue le gardiennage des reliques du temps qui passe⁵⁴.

La photographie est aussi un vecteur de prolongement temporel. Dans *L'album de famille*, le jeune narrateur se voit transmettre l'appareil photographique familial et ainsi la charge concomitante « de raconter l'histoire de la famille en images⁵⁵ ». Il envisage même de prolonger la chaîne familiale en ajoutant la photographie de son amoureuse : « Quand je l'épouserai, elle [son amoureuse] portera mon nom et aura sa place dans l'album⁵⁶. » Et si son amie Géraldine est empêchée de tisser des liens avec les membres de sa famille qui l'ont précédée, elle fera démarrer son propre arbre généalogique en collant la photo du jeune narrateur, tout « en laissant de la place pour coller celle de nos futurs enfants et petits-enfants ». Ainsi la chaîne familiale ne s'arrêtera pas. « Dans soixante-dix ans, [...] il y aura une de mes arrière-petites-graines qui écrira ce qu'elle pense en regardant les photos que j'ai commencé à faire cet après-midi. »

Ces deux albums pour la jeunesse, ainsi que les autres ouvrages mentionnés dans cet article, témoignent du potentiel de création de nouvelles œuvres littéraires que la photographie familiale contient et de la variété des usages qui en ont été faits depuis les années 1960. Qu'elles soient sans liens apparents ou tirées d'authentiques albums de famille, les auteurs d'ouvrages pour la jeunesse n'hésitent ni à s'emparer des photographies de famille orphelines pour tisser des liens entre elles par les mots ou le dessin, ni à en gommer l'histoire lorsqu'elles sont authentiques pour les placer au service de nouvelles fictions. Les mots qu'elles font advenir les préservent de l'anonymat, les relient, redisent leur vérité, leur avant et leur après, font revivre ceux qui y figurent, tissent des liens entre hier et aujourd'hui ou leur attribuent d'autres

vérités, d'autres histoires. Ce faisant, ces photographies de famille sont mises au service de l'appréhension des notions de transmission, de filiation, de conservation de la mémoire familiale.

NOTE BIOGRAPHIQUE

Laurence Le Guen est chercheuse associée au laboratoire du Cellam-Université Rennes 2. Elle est l'autrice d'une thèse sur les ouvrages photolittéraires pour enfants et du livre *150 ans de photolittérature pour les enfants* (MeMo, 2022) et anime le site dédié à la photolittérature jeunesse Miniphlit | Photolittérature pour la jeunesse (hypotheses.org). Elle est membre de l'Afreloce et de l'équipe de recherche Littératures modes d'emploi. Elle est également commissaire des dernières expositions consacrées à la photographe Ergy Landau (*Ergy Landau. Une vie de photographe, 1896-1967*, Le Bec en l'air, 2022) et de l'exposition *Regarde ! 150 ans de livres photographiques pour enfants* à la Maison Robert Doisneau de Gentilly en 2024.

Notes

¹ Marie-Noëlle Letellier, « Pas de branches sans racines. La transmission intergénérationnelle à travers les albums pour la jeunesse », Ricochet, 17 novembre 2021. <https://www.ricochet-jeunes.org/articles/pas-de-branches-sans-racines-la-transmission-intergenerationnelle-travers-les-albums-pour#:~:text=L'album%20n'est%20plus,la%20c-mplait%20C3%A9%20entre%20les%20g%C3%A9n%C3%A9rations.>

² Elisa Sartori, *Mon extraordinaire histoire de famille*, Paris, Éditions du Trésor, 2019.

³ Jacques-Henri Lartigue, *Mon livre de photographie*, Paris, Éditions du chat perché, 1977.

⁴ Elis Wilk, *Au loin, les lumières*, Bruxelles, Versant Sud Jeunesse, 2023.

⁵ Sous le titre *Akár hiszéd, akár nem*, réédité par les éditions Flammarion en 1977, puis par La Joie de lire en 2011 avec une traduction de Joëlle Dufeuilly.

⁶ Jean-Pierre Montier, « De la photolittérature », dans Jean-Pierre Montier (dir.), *Transactions photolittéraires*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2015, p. 20.

⁷ Sur le site de Babelio : « Écrivaine et poétesse hongroise de renom qui a publié son premier ouvrage en 1957. Elle a écrit plus d'une trentaine de livres pour enfants et adultes, traduits dans 35 langues. Ses ouvrages traitent essentiellement du quotidien et des relations enfants-adultes. Elle a été présidente de IBBY (International Board on Books for Young people) de 1978 à 1995 et a reçu de nombreux prix dont le prix Kossuth en 2003, peu avant sa mort, pour l'ensemble de son œuvre. » Voir sur le site de La Joie de lire : <https://www.lajoiedelire.ch/auteurs/janikovsky/>.

⁸ Sur le site de La Joie de lire : « László Réber (1920-2001). Graphiste, illustrateur, caricaturiste, il est une figure marquante de la littérature enfantine. Lauréat de plusieurs prix nationaux, il a exposé un peu partout en Europe et aux États-Unis. »

⁹ Éva Janikovszky et László Réber, *Incroyable mais vrai*, Genève, La Joie de lire, 2011, p. 21.

¹⁰ Éva Janikovszky et László Réber, *Incroyable mais vrai*, Genève, La Joie de lire, 2011, p. 19.

¹¹ Éva Janikovszky et László Réber, *Incroyable mais vrai*, Genève, La Joie de lire, 2011, p. 22 et 23.

¹² Frédéric Kessler a publié de nombreux albums jeunesse et romans ados, dont *Lettres à mon cher petit frère qui n'est pas encore né* et *Lettres à mon cher grand-père qui n'est plus de ce monde aux éditions Grasset*.

¹³ Princesse Camcam est le pseudonyme de Camille Garoche, illustratrice qui signe les illustrations de nombreux albums dont *Monsieur Pan* chez Autrement jeunesse, *L'arbre à l'envers* aux éditions Hachette.

¹⁴ Frédéric Kessler et Princesse Camcam, *L'album de famille*, Paris, Autrement jeunesse, 2012, n. p.

¹⁵ Frédéric Kessler et Princesse Camcam, *L'album de famille*, Paris, Autrement jeunesse, 2012, n. p.

¹⁶ Frédéric Kessler et Princesse Camcam, *L'album de famille*, Paris, Autrement jeunesse, 2012, n. p.

¹⁷ Sylvain Maresca, « L'introduction de la photographie dans la vie quotidienne », *Études photographiques*, n° 15, novembre 2004. <http://journals.openedition.org/etudesphotographiques/395> (24 janvier 2024).

¹⁸ Anne-Marie Garat, *Photos de familles. Un roman de l'album*, Arles, Actes Sud, 2011, p. 5.

¹⁹ André Rouillé, *La photographie. Entre document et art contemporain*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 2005, p. 244.

²⁰ André Rouillé, *La photographie. Entre document et art contemporain*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 2005, p. 243.

²¹ Véronique Francis et Livia Cadei, « Transmettre dans la famille, se transmettre entre familles : formes, rôles et enjeux des écritures parentales », communication présentée à la Biennale internationale de l'éducation, de la formation et des pratiques professionnelles, Paris, juillet 2012.

²² Véronique Francis et Livia Cadei, « Transmettre dans la famille, se transmettre entre familles : formes, rôles et enjeux des écritures parentales », communication présentée à la Biennale internationale de l'éducation, de la formation et des pratiques professionnelles, Paris, juillet 2012.

²³ Anne-Marie Garat, *Photos de familles. Un roman de l'album*, Arles, Actes Sud, 2011, p. 26.

²⁴ Marianne Hirsch, *Family Frames. Photography, Narrative and Postmemory*, Cambridge (Mass.), Harvard University Press, 2016, p. 7. « De plus en plus, les photos de famille sont elles-mêmes devenues des objets d'examen. Des écrivains, artistes et cinéastes contemporains, ainsi que des critiques culturels contemporains, ont utilisé des photos de famille dans leur travail, allant au-delà de leurs surfaces conventionnelles et opaques pour exposer les histoires compliquées des relations familiales » (nous traduisons).

²⁵ Isabelle Monnin (en collaboration avec Alex Beaupin), *Les gens dans l'enveloppe. Roman, enquête, chansons*, Paris, Jean-Claude Lattès, 2016.

²⁶ Ariane-Esther Carmignac, « Autour de fragments photographiques, un récit d'Isabelle Monnin », *Focales*, n° 6, 2022. <http://journals.openedition.org/focales/1393> (25 janvier 2024).

²⁷ Raphaële Botte et Arno Dufour, *Albums de familles. Des photographies pour s'amuser*, Arles, Actes Sud jeunesse, 2015.

²⁸ Pierre-Jacques Ober et Jules Ober, *Jacqueline*, Paris, Seuil jeunesse, 2021.

²⁹ Anne-Marie Garat, *Photos de familles. Un roman de l'album*, Arles, Actes Sud, 2011, p. 5.

³⁰ Véronique Francis et Livia Cadei, « Transmettre dans la famille, se transmettre entre familles : formes, rôles et enjeux des écritures parentales », communication présentée à la Biennale internationale de l'éducation, de la formation et des pratiques professionnelles, Paris, juillet 2012.

³¹ Marianne Hirsch, *Family Frames. Photography, Narrative and Postmemory*, Cambridge (Mass.), Harvard University Press, 2016, p. 121. « Dans son livre, l'image de sa mère n'existe que dans les mots qu'il utilise pour la décrire et dans sa relation avec elle : l'image a été transformée et traduite en une image en prose » (nous traduisons).

³² Éva Janikovszky et László Réber, *Incroyable mais vrai*, Genève, La Joie de lire, 2011, p.12

³³ Éva Janikovszky et László Réber, *Incroyable mais vrai*, Genève, La Joie de lire, 2011, p. 30.

³⁴ Frédéric Kessler et Princesse Camcam, *L'album de famille*, Paris, Autrement jeunesse, 2012, n. p.

³⁵ Éva Janikovszky et László Réber, *Incroyable mais vrai*, Genève, La Joie de lire, 2011, p.14

³⁶ Roland Barthes, *La chambre claire. Note sur la photographie*, Paris, Cahiers du cinéma, Gallimard et Seuil, 1981, p. 100.

³⁷ Éva Janikovszky et László Réber, *Incroyable mais vrai*, Genève, La Joie de lire, 2011, p. 5.

³⁸ Frédéric Kessler et Princesse Camcam, *L'album de famille*, Paris, Autrement jeunesse, 2012, n. p.

³⁹ Roland Barthes, *La chambre claire. Note sur la photographie*, Paris, Cahiers du cinéma, Gallimard et Seuil, 1981, p. 101.

-
- ⁴⁰ Éva Janikovszky et László Réber, *Incroyable mais vrai*, Genève, La Joie de lire, 2011, p. 17.
- ⁴¹ Frédéric Kessler et Princesse Camcam, *L'album de famille*, Paris, Autrement jeunesse, 2012, n. p.
- ⁴² Anne-Marie Garat, *Photos de familles. Un roman de l'album*, Arles, Actes Sud, 2011, p. 46.
- ⁴³ Éva Janikovszky et László Réber, *Incroyable mais vrai*, Genève, La Joie de lire, 2011, p. 6.
- ⁴⁴ André Rouillé, *La photographie. Entre document et art contemporain*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 2005, p. 244.
- ⁴⁵ Marianne Hirsch, *Family Frames. Photography, Narrative and Postmemory*, Cambridge (Mass.), Harvard University Press, 2016, p. 51. « Pour utiliser la notion de famille comme son principal instrument d'universalisation, la famille de l'homme doit représenter une image des relations familiales qui soit largement reconnaissable, applicable et exportable » (nous traduisons).
- ⁴⁶ Cité par Marianne Hirsch, *Family Frames. Photography, Narrative and Postmemory*, Cambridge (Mass.), Harvard University Press, 2016, p. 51. « Les spectateurs ne se contentent pas de comprendre cette présentation visuelle. Ils y participent également et s'identifient aux images » (nous traduisons).
- ⁴⁷ Rose-May Pham Dinh et Virginie Douglas (dir.), *Histoires de famille et littérature de jeunesse/Family Stories and Children's Literature*, Bruxelles, Peter Lang, 2021, p. 21.
- ⁴⁸ Rose-May Pham Dinh et Virginie Douglas (dir.), *Histoires de famille et littérature de jeunesse/Family Stories and Children's Literature*, Bruxelles, Peter Lang, 2021, p. 24.
- ⁴⁹ Rose-May Pham Dinh et Virginie Douglas (dir.), *Histoires de famille et littérature de jeunesse/Family Stories and Children's Literature*, Bruxelles, Peter Lang, 2021, p. 24.
- ⁵⁰ David Wiesner, *Flotsam*, New York, Clarion et Houghton Mifflin, 2006.
- ⁵¹ Véronique Francis et Livia Cadei, « Transmettre dans la famille, se transmettre entre familles : formes, rôles et enjeux des écritures parentales », communication présentée à la Biennale internationale de l'éducation, de la formation et des pratiques professionnelles, Paris, juillet 2012.
- ⁵² Frédéric Kessler et Princesse Camcam, *L'album de famille*, Paris, Autrement jeunesse, 2012, n. p.
- ⁵³ Sylvain Maresca, « L'introduction de la photographie dans la vie quotidienne », *Études photographiques*, n° 15, novembre 2004. <http://journals.openedition.org/etudesphotographiques/395> (25 janvier 2024).
- ⁵⁴ Anne-Marie Garat, *Photos de familles. Un roman de l'album*, Arles, Actes Sud, 2011, p.24
- ⁵⁵ Frédéric Kessler et Princesse Camcam, *L'album de famille*, Paris, Autrement jeunesse, 2012, n. p.
-

⁵⁶ Frédéric Kessler et Princesse Camcam, *L'album de famille*, Paris, Autrement jeunesse, 2012, n. p.

Bibliographie

Ouvrages et articles

Ariane-Esther Carmignac, « Autour de fragments photographiques, un récit d'Isabelle Monnin », *Focales*, n° 6, 2022. <http://journals.openedition.org/focales/1393>.

Véronique Francis et Livia Cadei, « Transmettre dans la famille, se transmettre entre familles : formes, rôles et enjeux des écritures parentales », communication présentée à la Biennale internationale de l'éducation, de la formation et des pratiques professionnelles, Paris, juillet 2012.

Anne-Marie Garat, *Photos de familles. Un roman de l'album*, Arles, Actes Sud, 2011.

Marianne Hirsch, *Family Frames. Photography, Narrative and Postmemory*, Cambridge (Mass.), Harvard University Press, 2016.

Sylvain Maresca, « L'introduction de la photographie dans la vie quotidienne », *Études photographiques*, n° 15, novembre 2004. <http://journals.openedition.org/etudesphotographiques/395>.

Jean-Pierre Montier, « De la photolittérature », dans Jean-Pierre Montier (dir.), *Transactions photolittéraires*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2015.

Rose-May Pham Dinh et Virginie Douglas (dir.), *Histoires de famille et littérature de jeunesse / Family Stories and Children's Literature*, Bruxelles, Peter Lang, 2021.

André Rouillé, *La photographie. Entre document et art contemporain*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 2005.

Les albums de Tana Hoban : à la croisée des recherches graphiques du XX^e siècle

Dominique Versavel

Volume 15, numéro 1, printemps 2024

1, 2, 3... regarde ! La photo, le livre, l'enfant
1,2,3... Look! Photography, the Book, and the child

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/1113717ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/1113717ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Groupe de recherches et d'études sur le livre au Québec

ISSN

1920-602X (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Versavel, D. (2024). Les albums de Tana Hoban : à la croisée des recherches graphiques du XX^e siècle. *Mémoires du livre / Studies in Book Culture*, 15(1), 1–21. <https://doi.org/10.7202/1113717ar>

Résumé de l'article

Loin de constituer un univers à part, le livre pour enfants peut être innervé de tendances artistiques et graphiques, contemporaines ou non de sa création. C'est le cas des albums photographiques conçus à partir des années 1970 par la graphiste et photographe Tana Hoban. L'article inscrit les travaux de cette artiste dans un contexte plus large : celui des arts graphiques du xx^e siècle. Il s'agit de percevoir en quoi les propositions formelles des albums d'Hoban — considérés comme originaux avec leurs forts contrastes de noir et blanc ou leurs pages saturées de couleurs vives, leurs jeux d'ombres ou leurs effets de fragmentation — catalysent, à des fins de stimulation et d'alphabétisation visuelles des enfants, voire des nourrissons, de multiples héritages et tendances issus du monde des arts graphiques depuis le Bauhaus ou de celui de la communication et de la publicité où Tana Hoban a évolué à ses débuts.



LES ALBUMS DE TANA HOBAN : À LA CROISÉE DES RECHERCHES GRAPHIQUES DU XX^e SIÈCLE

Dominique VERSAVEL

Bibliothèque nationale de France

RÉSUMÉ

Loin de constituer un univers à part, le livre pour enfants peut être innervé de tendances artistiques et graphiques, contemporaines ou non de sa création. C'est le cas des albums photographiques conçus à partir des années 1970 par la graphiste et photographe Tana Hoban. L'article inscrit les travaux de cette artiste dans un contexte plus large : celui des arts graphiques du xx^e siècle. Il s'agit de percevoir en quoi les propositions formelles des albums d'Hoban — considérés comme originaux avec leurs forts contrastes de noir et blanc ou leurs pages saturées de couleurs vives, leurs jeux d'ombres ou leurs effets de fragmentation — catalysent, à des fins de stimulation et d'alphabétisation visuelles des enfants, voire des nourrissons, de multiples héritages et tendances issus du monde des arts graphiques depuis le Bauhaus ou de celui de la communication et de la publicité où Tana Hoban a évolué à ses débuts.

ABSTRACT

Far from constituting a separate universe, children's books can be imbued with creative artistic and graphic trends, contemporary or otherwise. The photographic albums designed in the 1970s and beyond by graphic designer and photographer Tana Hoban are a case in point. This article places the work of the artist in a broader context: that of twentieth century graphic arts. It is a question of perceiving to what degree the definitive forms of Hoban's albums – considered original with their strong contrasts of black and white, or their pages saturated with bright colors, their shadow play or their effects of fragmentation – mobilize, for the purposes of visual stimulation and the education of children and even infants, multiple concepts and trends inherited from the world of graphic arts since the Bauhaus era, or from the world of communication and advertising in which Tana Hoban got her start.

Mots-clés

Photographie, arts graphiques, alphabétisation, publicité, communication.

Keywords

Photography, graphic arts, literacy, advertising, communication.

À l'occasion du colloque *1, 2, 3... regarde ! La photo, le livre, l'enfant*, nous nous sommes proposé de revenir sur l'œuvre de la photographe et créatrice de livres pour enfants américaine, Tana Hoban, entre la fin des années 1940 et le tournant du xxi^e siècle. C'est à l'aune de l'histoire de la photographie du xx^e siècle que nous prenons le parti d'aborder son œuvre multiforme. En effet, si Tana Hoban est largement reconnue dans le milieu de la photolittérature pour enfants et de ses spécialistes, elle est pour ainsi dire méconnue des historiens de la photographie¹. Sans doute est-ce le résultat d'un regrettable mur de verre entre deux domaines qui pourtant s'enchevêtrent. Cette étude ambitionne donc de remédier, un tant soit peu, à cet état de fait : en s'attachant au cas, semble-t-il emblématique, de Tana Hoban, elle interroge ses quelque 50 années de création — aussi variée qu'évolutive — non plus au prisme de son originalité et de son efficacité souvent démontrées en matière de livres pour enfants, mais, cette fois, au regard de l'histoire de la photographie elle-même, voire, plus largement, des arts graphiques et de la communication visuelle du xx^e siècle.

S'exprimant sur son parcours créatif et ses inspirations, Tana Hoban a revendiqué une démarche tout à fait intuitive, présentée par elle comme un fait autonome et spontané². À arpenter son univers, il apparaît pourtant que ses propositions visuelles — des noir et blanc toujours plus radicaux, synthétisation des formes et constructions en couleurs — pouvaient être mises en relation avec d'autres tendances et courants graphiques forts de sa période d'activité ; qu'elles pouvaient aussi résonner avec de nouveaux usages, alors en vigueur, impliquant la photographie comme support de communication et de publicité. En outre, nous y reviendrons, il y a fort à penser qu'à la faveur de son parcours de peintre, de graphiste et de photographe ayant travaillé pour de grandes agences de communication et de publicité avant de se lancer dans la publication d'ouvrages aux États-Unis puis en France, Tana Hoban a bénéficié d'un riche héritage visuel que ses albums semblent, à bien des égards, avoir catalysé. Nous nous demanderons ici en quoi les styles et les formes photographiques tour à tour explorés par Tana

Hoban peuvent révéler une porosité et une réceptivité — inconscientes mais effectives — aux expérimentations plastiques de son époque, menées tant dans le milieu artistique que dans celui de la publicité et de la communication par l'image ; nous interrogerons, en outre, le lien entre ses propositions photographiques et les observations du monde scientifique sur la nature de la vision et son influence sur le développement cognitif des enfants. En quoi, en d'autres mots, l'œuvre d'Hoban offre-t-elle une synthèse des explorations de son siècle sur l'image, sur sa portée imaginaire et communicationnelle ainsi que sur sa réception ?

Quelques rappels d'éléments éclairants de la biographique et du parcours de Tana Hoban s'imposent en préambule. Rappelons que, d'origine russe, née en 1917, elle a grandi à Philadelphie auprès d'un père kiosquier devenu responsable de la publicité pour un journal juif. Ayant évolué au milieu de nombreux livres, magazines et images de presse, elle a ensuite suivi une formation en dessin et peinture³ avant de se former à la photographie auprès de son premier mari, Edward E. Gallob. Elle la pratique à partir de 1942, réalisant elle-même ses tirages⁴. Ses premières photographies — principalement des portraits d'enfants⁵ en noir et blanc — sont diffusées par le bureau new-yorkais de l'agence Rapho, le RAPHO Guillumette Pictures, qui fait connaître Brassai, Robert Doisneau et Ylla à la jeune photographe⁶. Ses images font aussi l'objet d'une reconnaissance rapide de la part d'Edward Steichen qui, à la tête du Museum of Modern Art (MoMA) de New York, expose ses œuvres à deux reprises : lors d'une exposition collective de six femmes en 1949, le travail d'Hoban côtoie ceux de Margaret Bourke-White, Esther Bubley, Dorothea Lange, Hazel Frieda Larsen et Helen Levitt⁷ ; puis, en 1955, pour sa fameuse exposition *The Family of Man*⁸, Steichen sélectionne parmi ses photographies un mélancolique portrait de jeune femme. Jusque dans les années 1980, Tana Hoban vit de la conception d'images — prises en studio le plus souvent — pour des magazines et d'importantes agences américaines de publicité de l'époque, comme N.W. Ayer et Walter Thompson⁹. Parallèlement, elle se lance, à partir de 1967, dans la réalisation de films de court métrage¹⁰. Dans les mêmes années, elle enseigne à l'école Annenberg de l'Université de Pennsylvanie où on lui confie un cours sur la photographie comme moyen de communication¹¹. En 1970, elle fait paraître aux éditions Macmillan son premier ouvrage photographique pour enfants, *Shapes and Things*¹², début d'une longue série d'albums qu'elle fait paraître, aux

États-Unis puis en France, jusque dans les années 2000. Après avoir conçu ses premiers albums en studio et à la suite de ce qu'elle appellera son « expérience de Bank Street¹³ » — école où elle découvre que les enfants ne regardent rien sur le chemin de l'école —, elle décide de leur déciller le regard ; elle se met alors à prendre des instantanés en extérieur dans l'optique d'apprendre aux enfants à observer le monde qui les entoure. Elle poursuit inexorablement cette ambition d'éducation et d'alphabétisation visuelles des années 1980 aux années 2000, où, dès lors installée en France, elle anime, dans la même visée, des ateliers destinés aux enfants.

La cinquantaine d'albums que Tana Hoban a créés répond à cet objectif qu'elle s'est fixé à partir des années 1970 : offrir aux enfants « des yeux pour voir¹⁴ », les inviter, par ses images, à discerner les formes, les signes et les couleurs du monde quotidien, tout en accordant une place centrale à la participation active de leur imagination. Pour ce faire, la photographe a mis en œuvre différentes modalités dans la construction de ses images et dans ses mises en page. L'analyse de ses opus permet de mettre en relief plusieurs axes forts de son évolution plastique et graphique, à savoir : un usage singulier du noir et blanc jouant sur la visibilité des contrastes, la synthétisation des formes et les jeux d'échelles ; un attachement à la dimension onirique des ombres ; une mise en valeur de la couleur considérée pour elle-même ; une fragmentation du réel par effets de cadrage et un séquençage à la portée narrative. Comme nous le verrons, ce traitement de l'image chez Hoban entre en résonance à la fois avec les tendances stylistiques de l'art photographique dont elle est imprégnée et les principes qui régissent les univers de la publicité et de la communication dans lesquels elle a baigné durant sa carrière. Faute de pouvoir analyser ici l'intégralité de ses ouvrages, notre étude s'appuiera sur quelques exemples de ses recherches et expérimentations, emblématiques de ses influences et héritages en matière de création d'images et d'albums.

Contrastes en noir et blanc

Le premier grand trait caractéristique qui ressort de l'œuvre de Tana Hoban est son rapport au noir et blanc. En accentuant nettement les contrastes au fil du temps, elle semble peu à peu tirer parti des avantages du registre monochrome en termes de visibilité et d'impact visuel et cognitif. En effet,

force est de constater, dans ses travaux, une radicalisation progressive des noir et blanc : les photographies « très nostalgiques et introspectives¹⁵ » qu'elle réalise dans les années 1940-1950 dans une veine humaniste usent d'un gris diffus et de ce que la critique appelle un style « houppette à poudre¹⁶ », tandis que ses quatre albums pour nourrissons des années 1985-1990, *Qu'est-ce que c'est ?*, *Qui sont-ils ?*, *Noir sur blanc* et *Blanc sur noir*, présentent des silhouettes de jouets ou d'animaux, traitées dans un antagonisme de noir et de blanc absolument purifié de tout demi-ton ; Tana Hoban y pousse à l'extrême l'écart des valeurs pour en explorer l'expressivité mais aussi l'efficacité visuelle auprès d'un public de tout-petits.

Ce durcissement du noir et blanc chez elle se fait toutefois par étapes. Cela passe d'abord par la pratique du photogramme¹⁷ qu'Hoban explore dans les années 1970, à une époque où ce procédé de l'avant-garde européenne des années 1920 est remis en avant par le MoMA¹⁸. Puis elle reprend le procédé en 1982 dans son imagier *A, B, See !*, album où elle souligne encore davantage l'empreinte blanche des objets sur le fond noir des pages. Son recours au photogramme comme aux silhouettes en ombres chinoises révèle Hoban comme héritière d'une longue tradition graphique et détentrice d'une culture visuelle renvoyant tant aux spectacles du Chat noir et aux dessins de Caran d'Ache¹⁹ qu'aux cyanotypes d'Anna Atkins dans les années 1850²⁰ et aux expérimentations des photographes modernistes des années 1920-1930 : après les ombres portées de Marcel Duchamp en 1918²¹, pensons aux œuvres de Christian Schad, Moholy-Nagy, Man Ray, György Kepes, Maurice Tabard ou encore Raoul Hausmann²². Cette pratique l'inscrit aussi dans la lignée d'inventions formelles destinées aux enfants, tel l'opus d'Alexandre Rodtchenko, *Animaux à mimer*, de 1926²³ : l'album qui met en scène des personnages géométriques de papier blanc joue sur des effets d'ombres et de contrejours obtenus par éclairage artificiel et tire parti des contrastes élémentaires de l'impression photomécanique en noir et blanc.

La poussée des contrastes constatée chez Tana Hoban, avec l'arasement progressif des dégradés en demi-teintes, correspond aussi à une nette tendance de la photographie observable du vivant de l'artiste, entre l'après-guerre et les années 1990²⁴. Ce durcissement des tons se retrouve en effet chez des photographes, tant européens qu'américains, en quête de minimalisme et d'abstraction. Dans ce registre, on pourra citer — à titre

d'exemples et parmi tant d'autres — les recherches de Barbara Morgan²⁵ ou d'Harry Callahan²⁶ à la fin des années 1940, celles de Ray Metzker²⁷ et de Naomi Savage²⁸ dans les années 1950 et 1960, la série des « Petites choses » de la plasticienne Barbara Crane²⁹ ou les œuvres de Monica von Boch³⁰ dans les années 1970, les empreintes humaines de Floris Neusüss³¹ dans les années 1980 ou les photographies d'Adam Fuss dans les années 1990³². À cette même époque, Tana Hoban déclarera, quant à elle, dans une interview : « J'aime bien le noir et blanc. C'est tellement graphique. C'est une autre façon de voir. Le noir et blanc est plus près du dessin³³. »

Son choix plastique en faveur d'un noir et blanc dur et expressif peut donc aussi s'interpréter comme le fruit d'une influence des évolutions dans l'univers du dessin et du graphisme publicitaires dont la photographe a pu s'imprégner. Si la publicité depuis les années 1930 s'inspire amplement de l'expressivité du dessin en noir, du théâtre d'ombres³⁴ ainsi que des formes épurées et puissantes du constructivisme, du Bauhaus, voire du suprématisme, l'usage de contrastes de noir et de blanc se renforce et se systématisait nettement à partir des années 1960 et 1970, sur les affiches comme dans les revues : face à la concurrence montante de la couleur, il s'agit d'attirer l'attention du regardeur et consommateur potentiel, au moyen d'un graphisme sans détour, toujours plus percutant et offensif. Comme les auteurs des logotypes, qui dans les années 1970 tendent toujours davantage à schématiser les formes³⁵, Tana Hoban s'est détachée du « flou sélectif » et du « grand souci de détail » de ses débuts³⁶ pour adopter les vertus des formes simples et contrastées qui marquent l'esprit et favorisent la mémorisation. En 1987, elle raconte avoir travaillé « à ce que l'image soit bien comprise, que la forme rende le message clair ». « [Dans le cerveau], dit-elle, quand une image est suffisamment forte elle est enregistrée. Vous pouvez ensuite l'appeler quand vous en avez besoin, comme un ordinateur³⁷. »

Ce style « dépouillé et puissant », prôné pour l'affiche³⁸ et le monde marchand en général³⁹, appelle à faire ressurgir l'essentiel des formes de l'objet vanté, selon un principe de détournement sur fond neutre, qui, depuis les catalogues de vente du ^{xix}e siècle, concourt à attirer l'attention du chaland en éliminant toute information parasite. Dans les années 1920, ce même procédé a été adopté en direction du jeune public à des fins éducatives : ainsi, dans les natures mortes d'Edward Steichen pour l'album *The First Picture Book: Everyday*

*Things for Babies*⁴⁰, sobriété et contraste visent à soutenir l'attention et à favoriser l'identification des choses par les tout-petits. Tana Hoban — qui a connu Steichen et, très probablement, cet ouvrage — réactive et radicalise la stylisation des formes et les antagonismes de valeurs, dans une optique de formation visuelle des nourrissons. Dans ses albums, la photographe adopte un noir et blanc absolu et un dépouillement formel extrême, visant une représentation lisible, reconnaissable, mémorisable des objets quotidiens de l'enfance. S'il est impossible de savoir, par ailleurs, si Hoban opère de manière intuitive ou scientifiquement renseignée⁴¹, force est de constater qu'elle offre, dans la pratique, une application aux découvertes neuroscientifiques qui, à l'époque, montrent que, chez le nourrisson, « la ségrégation visuelle entre figure et fond ne s'observe que lorsque le stimulus est fortement contrasté⁴² ».

Le recours au noir et blanc et à ces écarts de valeurs donne corps chez Tana Hoban à une quête de stylisation formelle du monde, notamment par la mise en valeur des signes géométriques qui composent le réel. Là encore, la photographe s'inscrit dans une tendance fortement répandue : à partir des années 1960, on la constate chez nombre de ses contemporains, tant en France, avec les photographies industrielles d'un Jean Dieuzaide⁴³, qu'aux États-Unis avec les paysages urbains de Burk Uzzle⁴⁴. La photographe, à leur instar, propose une schématisation du réel transfiguré par sa vision, dans le but d'apprendre aux enfants à discerner les éléments de leur réalité. En 1974, ses jeunes lecteurs explorent ainsi leur monde quotidien au prisme des formes simples qu'il contient : cercles, triangles et carrés⁴⁵. L'important pour la photographe est ici que les formes, tranchées et sans équivoque, soient « absolument nettes pour que l'enfant n'ait aucune hésitation à les reconnaître⁴⁶ ».

Les silhouettes en noir et blanc se prêtent tout particulièrement à des jeux d'échelles qu'affectionnent autant la photographe que les publicitaires. Propres à stimuler l'adaptation perceptive des regardeurs, de tels effets incitent leur intelligence et leur imagination et sollicitent, enfin, leur attention active face à la proposition graphique. Ainsi, les doubles pages de l'album *Noir sur blanc*, en jouant sur des disproportions d'échelles entre silhouettes d'objets — un grand seau en vis-à-vis d'un petit éléphant —, ne sont pas sans rappeler certaines campagnes publicitaires expérimentant ces mêmes effets d'échelles,

à commencer par « *Think Small* », imaginée par l'agence américaine DDB pour promouvoir la Coccinelle en 1962⁴⁷.

À côté d'un noir et blanc aux aspects abstraits, Tana Hoban explore également la dimension onirique et imaginaire permise par les effets d'ombres. Dans *Shadows and Reflections* en 1990, certaines images — dont l'une figure notamment l'ombre d'un enfant jouant avec des ficelles — ne sont pas sans évoquer l'univers du photographe Arthur Tress et sa série « Shadow »⁴⁸. Au travers d'ombres portées, Arthur Tress explore, dès 1975, la force imaginative de l'enfance, entraînant le regardeur dans un jeu visuel à la portée fantasmagorique. Si Tana Hoban ne cite pas l'influence de son compatriote dans ses interviews ni dans ses récits de vie, la parenté de leurs propositions est cependant flagrante ; et le fait que les deux photographes aient été exposés ensemble, galerie Agathe Gaillard, à Paris, en 1984⁴⁹, rend tout à fait envisageable une circulation d'inspiration entre les deux artistes, le premier agissant en noir et blanc et la seconde, en l'occurrence, en couleurs.

La couleur pour elle-même

Car, parallèlement à ses explorations des vertus graphiques et pédagogiques du noir et blanc, Tana Hoban s'est aussi intéressée à la couleur, à son foisonnement dans l'univers contemporain et à sa perception chez l'enfant. Attaché à la description des objets les plus triviaux du quotidien, l'usage d'une palette de tons vifs et saturés se fait jour dans les albums de Tana Hoban, à partir de la fin des années 1970, lorsque paraissent *Is it Red ? Is it Yellow ? Is it Blue ?* ou encore *Round, round and round*.

À cette époque, encouragé dans les livres et les revues, du fait de l'essor de l'impression en offset, le recours à la photographie couleur répond à des aspirations divergentes : à celle d'attirer l'attention et de séduire l'œil du consommateur par une surenchère de teintes vives s'oppose celle d'obtenir la restitution la plus fidèle possible du monde réel, dans la visée alors d'une information objective du public ou d'un choc des consciences face aux réalités du monde contemporain.

Dans le domaine du livre pour enfants, cette tendance réaliste et volontairement neutre de l'usage des couleurs se fait sentir dès les années 1960 dans des albums jeunesse à vocation documentaire⁵⁰ : c'est le cas de *Zaa le petit chameau blanc* de Claude Roy et Denise Bellon⁵¹, de la collection « Connais-tu mon pays ? » aux éditions Hatier dans les années 1960-1965⁵², de la collection « Amis-amis » — série de docufictions sur des liens entre enfants et animaux de la fin des années 1960 au début des années 1970⁵³ —, ou encore de *La petite princesse de l'Île de Pâques* de Christian Zuber⁵⁴ où le recours à la couleur s'associe à l'ambition didactique des nombreuses informations textuelles décrivant la vie sur l'île. Mais l'émergence de la couleur dans les pages des albums jeunesse se traduit également par des emplois plus graphiques, poétiques, voire fantasmagoriques, à partir des années 1980 : les éléments photographiques en couleurs, prolongés par le trait de dessin de Tomi Ungerer, apportent dans *Clic Clac ou Qu'est-ce que c'est ?*⁵⁵ une touche de fantastique et un détournement plein d'humour du sens du réel⁵⁶. Dans *Yao le chat botté*, de Véronique Aubry et Frank Horvat⁵⁷, l'intégration par logiciel informatique d'une figure de chat sur fond de photographies — pour certaines de reportages — produit un univers foisonnant et onirique au même titre que les montages de William Wegman mettant en scène son célèbre chien dans *Cinderella* en 1993⁵⁸.

Chez Tana Hoban, l'approche et l'enjeu de l'emploi de la couleur sont autres. Dans ses albums, elle opte pour un traitement soutenu de la couleur qui s'approche de celui de certains peintres, graphistes et artistes photographes des années 1960 et 1970.

Sur les pages de ses livres, la couleur est en effet abordée pour elle-même et de manière affirmée : les coloris du réel sont pointés et soulignés comme un phénomène à observer, autrement dit comme un sujet en soi que Tana Hoban soumet à l'attention de son jeune lectorat. En présentant des natures mortes d'objets ordinaires aux couleurs vives sur un fond en aplat, dans son album *Round, round, round* de 1983, elle révèle un héritage issu de la culture visuelle américaine des années 1960 et tout particulièrement une influence du pop art. À cet égard, il n'est sans doute pas anodin de rappeler que, dans les années 1960, Tana Hoban a travaillé à des publicités pour le compte des soupes Campbell, rendues mythiques à la même époque par les sérigraphies d'Andy Warhol⁵⁹.

Le souci de la photographe de mettre en avant la couleur pour elle-même entre aussi en résonance avec les travaux de certains photographes plasticiens de son temps. Dans les années 1960 et surtout 1970, en effet, la photographie en couleurs sort progressivement du champ réservé de la publicité, de la presse et de la mode, pour prendre place dans le domaine de la photographie artistique⁶⁰, et l'exposition des tirages couleur de William Eggleston au MoMA de New York en 1976 constitue, au regard de l'historiographie, un véritable moment de légitimation de ce mode d'expression⁶¹. Certains artistes photographes se proposent alors non pas de photographier *en* couleurs, mais bien de photographier *la* couleur. On peut citer en l'occurrence les travaux de John Batho en France, avec notamment sa longue série « photocolor » (1975-1986)⁶², comme les œuvres de l'italien Franco Fontana⁶³. Chez ces photographes, tout comme chez Tana Hoban, ce sont les aplats de couleurs et les éléments colorés discrets mis en valeur par leur coloris qui mobilisent la prise de vue et qui construisent, par juxtaposition et opposition de tons, la composition finale. L'objet photographié n'a d'intérêt qu'en tant que porteur de couleurs, aussi vrai que, dans d'autres albums de Tana Hoban, ce sont leurs formes qui sont censées retenir l'attention des lecteurs⁶⁴.

En 1997, l'album *Partout des couleurs* invite les enfants à repérer, dans des images foisonnantes, des teintes colorées distinctes. Dans cet album tardif, par ses choix de mises en page, Tana Hoban affine également son traitement du spectre coloré aux usages en vigueur dans le monde de l'impression photographique. La mire, présente en bordure de ses images, fait en effet allusion directe à celle utilisée, pour son calibrage, par les techniciens de l'image couleur et à celle employée notamment dans *Rétina*, revue de la firme Kodak, pour la promotion des mérites des nouvelles pellicules couleur en janvier 1965. Tana Hoban — qui, du reste, a répondu à des commandes de Kodak⁶⁵ — s'empare du code graphique de la mire, non plus à des fins commerciales, mais dans son optique d'aiguiser l'œil des enfants pour leur apprendre à retrouver les différents coloris énoncés dans le bigarré volontaire de son image. Son traitement de la couleur apparaît donc comme à la croisée des influences, de la photographie artistique et plasticienne, d'une part, et de ses applications les plus techniques et promotionnelles, d'autre part.

Fragmentations et cadrages serrés

Dernier axe stylistique ressortant nettement des albums photographiques de Tana Hoban, le recours à la fragmentation et au séquençage d'images se fait jour dès son opus *Look again !*, paru en 1971. Le principe, que l'on retrouve dans l'ouvrage *Regarde bien* paru en France en 2000, est de proposer à l'enfant un détail du réel, isolé de son contexte par un cache, pour l'inviter à deviner le sujet complet ainsi dissimulé. Lorsque le cache est soulevé, la photographie soumet un plan plus large du sujet, susceptible alors d'être définitivement reconnu par l'enfant. Cette fragmentation de l'image photographique initiale à destination d'un public d'enfants n'est pas nouvelle, l'on peut penser notamment aux cubes du puzzle photographique imaginé par la photographe française Laure Albin Guillot en 1934. Toutefois, dans l'opus de Tana Hoban, ce n'est pas l'image originelle qui est découpée en morceaux ; ce sont le cadrage serré de son image et, à l'échelle de l'album, l'orifice aménagé dans la page précédente qui découpent le réel. Tana Hoban systématise cette figure de style de la vue de détail afin de stimuler l'observation et l'imagination de l'enfant. Son principe est de « montrer un peu pour laisser imaginer beaucoup », selon les mots de Geneviève Chatouillot en 1987⁶⁶.

On retrouve ce genre de synecdoques visuelles à maintes reprises dans les photographies des années 1970 de son compatriote et contemporain, le photographe Ralph Gibson. L'écriture photographique de ce dernier peut, à bien des égards, être comparée à celle de Tana Hoban : outre ces effets de gros plans — inspirés chez Ralph Gibson par le cinéma d'Alfred Hitchcock⁶⁷ —, le photographe partage avec Tana Hoban un intérêt pour la planéité d'un noir et blanc affirmé et des formes simples et stylisées, ainsi qu'une maîtrise et un goût évidents de la mise en page des livres et des rapprochements d'images⁶⁸. Enfin, les deux photographes ont également en commun l'envie, selon la formule de Ralph Gibson, de « faire de l'acte de perception lui-même le sujet de la photographie⁶⁹ ». Ils ont ainsi tous deux une propension à faire appel à l'imagination du regardeur, enfant ou adulte, placé devant leur image. Chez l'un et l'autre, le cadrage serré, laissant une partie du sujet hors champ, est une invitation à développer l'image manquante, voire à produire une narration : c'est ce que proposent la photographie du mystérieux marcheur au bâton blanc de Gibson, dans *Déjà vu* en 1972, et celle du passant à la rose d'Hoban, dans l'album *Où précisément ?* paru dans sa version française en 1992.

Si la première relève d'une métaphysique universelle et la seconde d'un récit plus quotidien, dans les deux cas, la forme, par cadrage étroit, induit une lecture active de l'image : la silhouette d'un homme, saisi dans la rue et cadré sans tête, invite les regardeurs à imaginer une trajectoire, une intention, une histoire. Selon le même procédé, d'autres photographies, figurant des animaux de manière fragmentée, peuvent être rapprochées : le dos d'un cheval ou le corps d'un cygne sans tête chez Gibson, les oreilles d'un lapin caché dans les buissons chez Hoban. Le jeu sur les oppositions de noir et de blanc, qui fait surgir les traits caractéristiques de ces animaux (oreilles du lapin, cou du cygne, pelage du cheval), invite l'observateur à reconnaître le sujet et à en recomposer mentalement l'intégralité corporelle, en faisant appel à sa mémoire.

Ces effets de hors-champ ne sont pas sans rapport avec la pratique du cinéma, qui apparaît comme une autre influence dans le travail de Tana Hoban, laquelle a réalisé plusieurs films à partir des années 1960, inspirée en cela par la Nouvelle Vague⁷⁰. Cette dimension cinématographique ressort également au travers du séquençage des images qu'elle articule au sein de ses albums. Dans *Take Another Look*, en 1981, elle propose ainsi à l'enfant, sur trois pages consécutives, de naviguer d'une vue de détail (gros plan sur de la mie de pain), à une vue rapprochée (une tranche de ce pain), jusqu'à une vue d'ensemble (l'enfant mangeant ce pain), sous la forme de ce qu'elle nommera, elle-même, un « travelling arrière⁷¹ ».

En conclusion, l'originalité de Tana Hoban tient à différentes caractéristiques de son approche et de sa pratique de la photographie, développées à partir des années 1970, dans le contexte d'un usage croissant du médium au sein du livre pour enfants. Son mérite propre est moins d'avoir inventé des formes photographiques nouvelles que d'avoir — avec la juste intuition de leur impact sur le développement cognitif des plus petits — mobilisé de nombreuses références visuelles et artistiques, parfois bien antérieures à elle, pour en systématiser l'exploration dans ses albums et en exploiter la puissance auprès des enfants. À travers les formes, les cadrages, les séquençages, les jeux d'échelles et de valeurs des images qui la composent, l'œuvre de Tana Hoban a su combiner une esthétique héritée des avant-gardes de l'entre-deux-guerres, voire des premiers âges de la photographie, avec les recherches de photographes contemporains, notamment dans le registre de la couleur. En

outre, cette peintre, graphiste, photographe et cinéaste, ouverte à l'histoire des arts comme aux tendances graphiques de son temps, a fusionné la grammaire formelle propre à l'art photographique avec des inspirations picturales et cinématographiques, ainsi qu'avec la syntaxe visuelle, éprouvée à des fins mercantiles, de l'univers de la publicité et de la communication qu'elle a bien connu. L'apport de Tana Hoban vient donc de l'usage qu'elle a su faire de ces nombreuses inspirations formelles, revisitées et amalgamées au sein de ses livres, mais encore de la destination qu'elle a très tôt allouée à ses travaux : elle a mis en jeu et en forme sa riche et vaste culture visuelle dans l'idée d'enseigner à l'enfant à distinguer les formes du monde, à discerner le beau dans l'environnement le plus banal, et de l'inciter à mettre en mouvement son sens de l'observation et son imagination. Et là où d'autres photographes ont épisodiquement travaillé dans l'univers du livre pour enfants — Edward Steichen, Emmanuel Sougez, Denise Bellon, Robert Doisneau, Sarah Moon, Frank Horvat —, Hoban a fait de ce domaine le lieu privilégié de sa création et le mobile essentiel de ses prises de vue, excellant à agencer et à mettre en page des images saisies ou conçues dans le seul objectif d'être perçues, vues et lues par des enfants et de servir à leur apprentissage visuel et artistique. En tout cela, le cas de Tana Hoban occupe une place singulière, voire constitue un hapax, tant dans l'univers de la photographie que dans celui de la littérature pour enfants. Pour autant, une telle analyse pourrait peut-être être transposable à d'autres exemples de photographes ayant agi dans ce second domaine. Citons notamment Robert Doisneau et son album *1, 2, 3, 4, 5* imaginé en 1955 avec Albert Plécy⁷², grand promoteur d'une forme de « grammaire de l'image » et défenseur d'une écriture par les images plutôt que par les mots⁷³. Leur démarche, mettant en œuvre héritages formels et codes de la communication visuelle, pourrait à juste titre être mise en rapport avec les méthodes éprouvées par Tana Hoban et mériterait d'être analysée sous cet angle.

Archiviste-paléographe, Dominique Versavel est, depuis 2002, conservatrice de la photographie moderne au département des Estampes et de la photographie de la Bibliothèque nationale de France. Elle a participé à la conception et aux catalogues de plusieurs expositions, dont *Objets dans l'objectif* (2005), *La photographie humaniste* (2006), *Presse à la Une* (2012), *Alix-Cléo Roubaud* (2014), *Icônes de Mai 68 : les images ont une histoire* (2018), *Noir et blanc : une esthétique de la photographie* (Grand Palais, 2020 et BnF, 2023). Elle a aussi pris part à de nombreux colloques dont celui consacré à Jacques Prévert, à Cerisy-la-Salle en 2017, et pour lequel elle avait entre autres interrogé le lien entre Prévert et le livre de photographie.

Notes

¹ Et ce, malgré l'intérêt croissant en histoire de l'art pour les parcours de femmes créatrices. Le nom de Tana Hoban a jusque-là échappé à cet *aggiornamento* historiographique; il est notamment absent d'*Une histoire mondiale des femmes photographes*, ouvrage de référence sur le sujet, dirigé par Luce Lebart et Marie Robert et paru chez Textuel en 2020.

² « Rencontre avec Tana Hoban » [entretien avec Élisabeth Lortic], *La Revue des livres pour enfants*, n° 168-169, avril 1996, p. 98.

³ *Regarde bien. Les albums photographiques de Tana Hoban*, Paris, Les Trois Ourses, 2001, p. 44.

⁴ « Rencontre avec Tana Hoban » [entretien avec Élisabeth Lortic], *La Revue des livres pour enfants*, n° 168-169, avril 1996, p. 40.

⁵ *Regarde bien. Les albums photographiques de Tana Hoban*, Paris, Les Trois Ourses, 2001, p. 44.

⁶ « Rencontre avec Tana Hoban » [entretien avec Élisabeth Lortic], *La Revue des livres pour enfants*, n° 168-169, avril 1996, p. 39 et 100 : Tana Hoban rencontre notamment Ylla, photographe animalière, avec qui elle partage un atelier à Paris.

⁷ https://www.moma.org/calendar/exhibitions/3261/installation_images/15553.

⁸ *The Family of Man. The Greatest Photographic Exhibition of All Times... Created by Edward Steichen for the Museum of Modern Art*, New York, MoMA, 1955. Voir aussi Christian Gattinoni et Yannick Vigouroux, « Humanisme et Family of man », dans *La photographie moderne*, Paris, Nouvelles éditions Scala, 2013, p. 52-53.

⁹ « Rencontre avec Tana Hoban » [entretien avec Élisabeth Lortic], *La Revue des livres pour enfants*, n° 168-169, avril 1996, p. 40.

¹⁰ *Regarde bien. Les albums photographiques de Tana Hoban*, Paris, Les Trois Ourses, 2001, p. 44.

¹¹ Si nos recherches ne nous ont pas donné l'occasion d'accéder au contenu de ces cours, leur simple dénomination laisse entrevoir le rôle communicationnel que Tana Hoban entendait faire jouer à son médium.

¹² « Voir avec Tana Hoban », dans *Festival de l'image de film 88*, Chalon-sur-Saône, 1988, p. 86.

¹³ « Rencontre avec Tana Hoban » [entretien avec Élisabeth Lortic], *La Revue des livres pour enfants*, n° 168-169, avril 1996, p. 99.

¹⁴ Tana Hoban, carton d'invitation pour la rencontre « Des yeux pour voir » à l'occasion de l'exposition *Des couleurs et des choses*, bibliothèque de Florac, 21 mai-1^{er} juin 1991.

¹⁵ « Rencontre avec Tana Hoban » [entretien avec Élisabeth Lortic], *La Revue des livres pour enfants*, n° 168-169, avril 1996, p. 99.

¹⁶ *Regarde bien. Les albums photographiques de Tana Hoban*, Paris, Les Trois Ourses, 2001, p. 44.

¹⁷ Sur l'histoire et la technique du photogramme, voir Marc Lenot, *Jouer contre les appareils*, Arles, Photosynthèses, 2017, p. 133-154.

¹⁸ Voir le catalogue d'exposition : *Photo Eye of the 20s*, New York, Museum of Modern Art, 1970.

¹⁹ Sur l'émergence d'une esthétique du noir en photographie, voir Michel Frizot, « Une genèse du noir et blanc », dans Sylvie Aubenas (dir.), *Noir et blanc. Une esthétique de la photographie*, Paris, BnF et RMN, 2020, p. 36-47.

²⁰ « La recherche des nouveaux langages visuels. 1917-1980 », dans André Gunthert et Michel Poivert (dir.), *L'art de la photographie des origines à nos jours*, Paris, Citadelles et Mazenod, 2007, p. 152-153.

²¹ Claude Frontisi, « Éleveur d'ombres. De quelques usages de la photographie de Marcel Duchamp », dans Philippe Arbaizar et Valérie Picaudé (dir.), *La confusion des genres en photographie*, Paris, BnF, 2001.

²² Voir sur ces photographes : « La Recherche des nouveaux langages visuels. 1917-1980 », dans André Gunthert et Michel Poivert (dir.), *L'art de la photographie des origines à nos jours*, Paris, Citadelles et Mazenod, 2007, p. 460-505, et *Un monde non-objectif en photographie II*, Paris, Galerie Thessa Herold, 2006, p. 44-92.

²³ Voir Sergueï Tretiakov et Alexandre Rodtchenko, *Animaux à mimer*, Nantes, MeMo, 2010.

²⁴ Dominique Versavel, « Valeurs de gris/valeur du gris », *Focales*, n° 6, 2022. <http://journals.openedition.org/focales/1448> (12 juillet 2023).

²⁵ Voir Deba P. Patnaik, *Barbara Morgan*, New York, Aperture Foundation, 1999.

²⁶ Voir Dirk Luckow et Sabine Schnakenberg (éd.), *Harry Callahan. Retrospektive*, Heidelberg, Kehrer, 2013.

²⁷ Voir Ray K. Metzker, *Light Lines*, Göttingen, Steidl, 2008.

²⁸ <https://awarewomenartists.com/artiste/naomi-savage/>.

²⁹ <https://www.barbaracranephoto.com/petites-choses>.

³⁰ <https://monika-boch.de/biographie/>.

³¹ Voir Floris M. Neusüss, *Fotogramme. Die lichtreichen Schatten*, Kassel, Fotoforum, s. d.

³² Voir Eugenia Parry, *Adam Fuss*, Santa Fe, Arena, 1997.

³³ Élisabeth Lortic, « Tête à tête avec Tana Hoban », *La Revue des livres pour enfants*, n° 133, été 1990, p. 40.

³⁴ Voir l'exemple de la campagne publicitaire de Lucien Lorelle pour le Super Shell en 1938-1939. Bibliothèque nationale de France, département Estampes et photographie (EP-24 (1) FOL).

³⁵ Voir Yves Groetschel, *La saga du logo*, Paris, PCV Éditions, 2008.

³⁶ *Regarde bien. Les albums photographiques de Tana Hoban*, Paris, Les Trois Ourses, 2001, p. 30 et 39.

³⁷ « Tana Hoban et la photo », *La Revue des livres pour enfants*, n° 98-99, automne 1984, p. 70.

³⁸ L'affichiste Jean Colin cité dans Alain Weill, *L'affiche dans le monde*, Paris, Aimery Somogy, 1991, p. 316.

³⁹ Sur le traitement de l'objet en photographie notamment publicitaire, voir Sylvie Aubenas et Dominique Versavel, *Objets dans l'objectif*, Paris, Isthme éditions, 2005, p. 74-83, et Michel Frizot, « The Photographic Life of Things », dans *The Ecstasy of Things. From the Functional Object to the Fetish in 20th Century Photographs*, Göttingen, Steidl, 2005, p. 10-15.

⁴⁰ Ouvrage conçu avec Maria Steichen Calderone et paru à New York chez Harcourt, Brace and Company en 1930. Voir Laurence Le Guen, *Cent cinquante ans de photolittérature pour les enfants*, Nantes, MeMo, 2022, p. 42-45.

⁴¹ Rien n'indique dans ses entretiens ni dans son autobiographie que Tana Hoban se soit penchée sur la question neuroscientifique de la portée des images sur la formation cognitive des tout-petits. En revanche, dans « Rencontre avec Tana Hoban », *La Revue des livres pour enfants*, n° 168-169, avril 1996, p. 101, la photographe se montre sensible à la part cérébrale de la vision en évoquant la modification de regard induite par son changement d'œil de visée. En outre, au vu de sa culture et de sa curiosité, on ne saurait exclure tout à fait l'idée qu'elle ait eu connaissance de ces recherches scientifiques.

⁴² Éliane Vurpillot, *Les perceptions du nourrisson*, Paris, Presses universitaires de France, 1972, p. 176.

⁴³ Voir Françoise Denoyelle, *Jean Dieuzaide. Soixante ans de photographie*, Chantepie, Éditions de Juillet, 2021.

⁴⁴ Anne Biroleau-Lemagny et Gilles Mora (dir.), *70'. La photographie américaine*, Paris, BnF, 2008, p. 181-183.

⁴⁵ Voir *Circles, Triangles and Squares*, New York, Macmillan, 1974.

⁴⁶ Élisabeth Lortic, « Tête à tête avec Tana Horban », *La Revue des livres pour enfants*, n° 133, été 1990, p. 40.

⁴⁷ Simon Veksner, *Les grandes idées qui ont révolutionné la pub*, Paris, Dunod, 2015, p. 95.

⁴⁸ Voir James A. Ganz, *Arthur Tress. Rambles, Dreams and Shadows*, Los Angeles, Getty Publications, 2023, et Richard Lorenz, *Arthur Tress. Fantastic Voyage, Photographs 1956-2000*, Washington et Boston, Bulfinch Press et Little, Brown and Co., 2001, p. 82-95.

⁴⁹ Patrick Roegiers, « Bijoux de famille. L'enfant est un sujet chéri des photographes. Agathe Gaillard en donne la preuve en 90 images », *Libération*, 2 juillet 1984, p. 30.

⁵⁰ Sur la place de la couleur dans le reportage et la création photographiques jusqu'aux années 1990, voir Gabriel Bauret, *Approches de la photographie*, Paris, Armand Colin, 2005, p. 76-77.

⁵¹ Paru à Paris, chez Hachette, en 1962. Voir Laurence Le Guen, *Cent cinquante ans de photolittérature pour les enfants*, Nantes, MeMo, 2022, p. 122-123.

⁵² Voir Laurence Le Guen, *Cent cinquante ans de photolittérature pour les enfants*, Nantes, MeMo, 2022, p. 128-129.

⁵³ Voir Laurence Le Guen, *Cent cinquante ans de photolittérature pour les enfants*, Nantes, MeMo, 2022, p. 140-141.

⁵⁴ Paru à Paris, chez P.G., en 1980. Voir Laurence Le Guen, *Cent cinquante ans de photolittérature pour les enfants*, Nantes, MeMo, 2022, p.

⁵⁵ Paru à Paris, aux éditions de l'École des loisirs en 1989. Voir Laurence Le Guen, *Cent cinquante ans de photolittérature pour les enfants*, Nantes, MeMo, 2022, p. 148-149.

⁵⁶ Laurence Le Guen, *Cent cinquante ans de photolittérature pour les enfants*, Nantes, MeMo, 2022, p. 148-149.

⁵⁷ Paru à Paris, aux éditions Gautier-Languereau, en 1992. Voir Laurence Le Guen, *Cent cinquante ans de photolittérature pour les enfants*, Nantes, MeMo, 2022, p. 152-153.

⁵⁸ Paru à New York, aux éditions Hyperion, en 1993. Voir Laurence Le Guen, *Cent cinquante ans de photolittérature pour les enfants*, Nantes, MeMo, 2022, p. 156-157.

⁵⁹ Campagne publicitaire de 1962.

⁶⁰ Voir Nathalie Boulouch, Sophie Caldayroux-Sizabuire, Sarah Chanteux *et al.*, *1976-1986. Une décennie de photographie couleur*, Aurillac, Lienart et Musée d'art et d'archéologie d'Aurillac, 2021.

⁶¹ Nathalie Boulouch, *Le ciel est bleu. Une histoire de la photographie couleur*, Paris, Textuel, 2011, p. 159.

⁶² Voir *Vert menthe, jaune canari. La couleur en photographie*, Lannion, L'Imagerie, 2022.

⁶³ Franco Fontana, *Fotografia*, Avilés, Centro Niemeyer, 2018.

⁶⁴ Voir plus haut.

⁶⁵ *Regarde bien. Les albums photographiques de Tana Hoban*, Paris, Les Trois Ourses, 2001, p. 43.

⁶⁶ Geneviève Chatouillot, « Des yeux pour voir : photographe avec Tana Hoban à la bibliothèque La Joie par les Livres de Clamart », *La Revue des livres pour enfants*, n° 113, printemps 1987, p. 31.

⁶⁷ Ralph Gibson, *Réfractions. Pensées sur l'art et la photographie*, Paris, Steidl et MEP, 2006, p. 13.

⁶⁸ Ralph Gibson a créé lui-même ses albums et les a fait paraître dans sa propre maison d'édition, Lustrum Press.

⁶⁹ Ralph Gibson, *Réfractions. Pensées sur l'art et la photographie*, Paris, Steidl et MEP, 2006, p. 33.

⁷⁰ *Regarde bien. Les albums photographiques de Tana Hoban*, Paris, Les Trois Ourses, 2001, p. 44.

⁷¹ *Regarde bien. Les albums photographiques de Tana Hoban*, Paris, Les Trois Ourses, 2001, p. 48.

⁷² Robert Doisneau, *1, 2, 3, 4, 5*, Lausanne, Éditions Clairefontaine, 1955.

⁷³ À ce sujet, nous renvoyons ici au texte de Guillaume Blanc, dans ce même numéro.

Bibliographie

Sources

Geneviève Chatouillot, « Des yeux pour voir : photographe avec Tana Hoban à la bibliothèque La Joie par les Livres de Clamart », *La Revue des livres pour enfants*, n° 113, printemps 1987, p. 31.

Ralph Gibson, *Réfractions. Pensées sur l'art et la photographie*, Paris, Steidl et MEP, 2006.

Tana Hoban, [Œuvre photographique], entre 1950 et 1970 (prises de vue)/vers 1990 (tirages), Bibliothèque nationale de France, département Estampes et photographie, EP-2300 FOL.

Lucien Lorelle, [Œuvre photographique], entre 1930 et 1950, Bibliothèque nationale de France, département Estampes et photographie, EP-24 (1) FOL.

Élisabeth Lortic, « Tête à tête avec Tana Hoban », *La Revue des livres pour enfants*, n° 133, été 1990, p. 40.

Floris M. Neusüss, *Fotogramme. Die lichtreichen Schatten*, Kassel, Fotoforum, s. d.

Photo Eye of the 20s [catalogue d'exposition], New York, Museum of Modern Art, 1970.

[Recueil de documentation diverse sur Tana Hoban], entre 1960 et 2006, Bibliothèque nationale de France, département Estampes et photographie, AD-5000 (HOBAN, Tana), BTE PET FOL.

[Recueil de documentation diverse sur Tana Hoban par la Bibliothèque de La Joie par les Livres], entre 1965 et 2006, Bibliothèque nationale de France, CNLJ, BTE 36.

Regarde bien. Les albums photographiques de Tana Hoban, Paris, Les Trois Ourses, 2001.

« Rencontre avec Tana Hoban » [entretien avec Élisabeth Lortic], *La Revue des livres pour enfants*, n° 168-169, avril 1996, p. 98.

Patrick Roegiers, « Bijoux de famille. L'enfant est un sujet chéri des photographes. Agathe Gaillard en donne la preuve en 90 images », *Libération*, 2 juillet 1984, p. 30.

« Tana Hoban et la photo », *La Revue des livres pour enfants*, n° 98-99, automne 1984.

The Family of Man. The Greatest Photographic Exhibition of All Times... Created by Edward Steichen for the Museum of Modern Art [catalogue d'exposition], New York, MoMA, 1955.

« Voir avec Tana Hoban », dans *Festival de l'image de film 88*, Chalon-sur-Saône, 1988, p. 86.

Éliane Vurpillot, *Les perceptions du nourrisson*, Paris, Presses universitaires de France, 1972.

Ouvrages et articles

Philippe Arbaïzar et Valérie Picaudé (dir.), *La confusion des genres en photographie*, Paris, BnF, 2001.

Sylvie Aubenas et Dominique Versavel, *Objets dans l'objectif*, Paris, Isthme éditions, 2005.

Laure Beaumont-Maillet, Françoise Denoyelle et Dominique Versavel, *La photographie humaniste, 1945-1968* [catalogue d'exposition], Paris, Bibliothèque nationale de France, 2006.

Anne Biroleau-Lemagny et Gilles Mora (dir.), *70'. La photographie américaine* [catalogue d'exposition], Paris, BnF, 2008.

Nathalie Boulouch, *Le ciel est bleu. Une histoire de la photographie couleur*, Paris, Textuel, 2011.

Nathalie Boulouch, Sophie Caldayroux-Sizabuire, Sarah Chanteux *et al.*, *1976-1986. Une décennie de photographie couleur* [catalogue d'exposition], Aurillac, Lienart et Musée d'art et d'archéologie d'Aurillac, 2021.

François Brunet (dir.), *L'Amérique des images : histoire et culture visuelles des États-Unis*, Paris, Hazan, 2013.

Françoise Denoyelle, *Jean Dieuzaide. Soixante ans de photographie*, Chantepie, Éditions de Juillet, 2021.

Michel Frizot, « Une genèse du noir et blanc », dans Sylvie Aubenas (dir.), *Noir et blanc. Une esthétique de la photographie* [catalogue d'exposition], Paris, BnF et RMN, 2020, p. 36-47.

Michel Frizot, « The Photographic Life of Things », dans *The Ecstasy of Things. From the Functional Object to the Fetish in 20th Century Photographs*, Göttingen, Steidl, 2005, p. 10-15.

James A. Ganz, *Arthur Tress. Rambles, Dreams and Shadows*, Los Angeles, Getty Publications, 2023.

Christian Gattinoni et Yannick Vigouroux, « Humanisme et Family of man », dans *La photographie moderne*, Paris, Nouvelles éditions Scala, 2013.

Yves Groetschel, *La saga du logo*, Paris, PCV Éditions, 2008.

Walter Guadagnini (dir.), *Photography*, t. 3, *From the Press to the Museum, 1941-1980*, Milan, Skira, 2013.

« La recherche des nouveaux langages visuels. 1917-1980 », dans André Gunthert et Michel Poivert (dir.), *L'art de la photographie des origines à nos jours*, Paris, Citadelles et Mazenod, 2007, p. 152-153.

Laurence Le Guen et David Martens, *Ergy Landau. Une vie de photographe, 1896-1967*, Marseille, Le Bec en l'air, 2022.

Marc Lenot, *Jouer contre les appareils*, Arles, Photosynthèses, 2017.

Richard Lorenz, *Arthur Tress. Fantastic Voyage, Photographs 1956-2000*, Washington et Boston, Bulfinch Press et Little, Brown and Co., 2001.

Dirk Luckow et Sabine Schnakenberg (éd.), *Harry Callahan. Retrospektive*, Heidelberg, Kehrer, 2013.

Gilles Mora, *La photographie américaine 1958-1981. The last photographic heroes*, Paris, Seuil, 2007.

Eugenia Parry, *Adam Fuss*, Santa Fe, Arena, 1997.

Deba P. Patnaik, *Barbara Morgan*, New York, Aperture Foundation, 1999.

Ray K. Metzker, *Light Lines*, Göttingen, Steidl, 2008.

Un monde non-objectif en photographie II, Paris, Galerie Thessa Herold, 2006.

Simon Veksner, *Les grandes idées qui ont révolutionné la pub*, Paris, Dunod, 2015.

Dominique Versavel, « Valeurs de gris/valeur du gris », *Focales*, n° 6, 2022. <http://journals.openedition.org/focales/1448>.

Vert menthe, jaune canari. La couleur en photographie, Lannion, L'Imagerie, 2022.

Alain Weill, *L'affiche dans le monde*, Paris, Aimery Somogy, 1991.

Le patrimoine photographique dans le livre pour enfants : l'exemple de la collection « Révélateur »

Ivanne Rialland

Volume 15, numéro 1, printemps 2024

1, 2, 3... regarde ! La photo, le livre, l'enfant
1,2,3... Look! Photography, the Book, and the child

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/1113718ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/1113718ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Groupe de recherches et d'études sur le livre au Québec

ISSN

1920-602X (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Rialland, I. (2024). Le patrimoine photographique dans le livre pour enfants : l'exemple de la collection « Révélateur ». *Mémoires du livre / Studies in Book Culture*, 15(1), 1–26. <https://doi.org/10.7202/1113718ar>

Résumé de l'article

Après un rapide tour d'horizon des publications jeunesse sur l'art consacrées à la photographie, l'article s'attache à quelques histoires de l'art pour la jeunesse pour analyser la manière dont la photographie y est intégrée. Sont ensuite étudiées deux collections spécifiquement dédiées à la photographie et plus particulièrement l'une d'entre elles : la collection « Révélateur » publiée par l'Atelier des enfants du Centre Pompidou de 1991 à 1995. Est ainsi montré comment le médium livre, et plus spécifiquement l'espace photolittéraire créé par la double page, peut permettre de tisser un rapport esthétique à l'image photographique patrimoniale.





LE PATRIMOINE PHOTOGRAPHIQUE DANS LE LIVRE POUR ENFANTS : L'EXEMPLE DE LA COLLECTION « RÉVÉLATEUR »

Ivanne RIALLAND

UVSQ, Université Paris-Saclay

RÉSUMÉ

Après un rapide tour d'horizon des publications jeunesse sur l'art consacrées à la photographie, l'article s'attache à quelques histoires de l'art pour la jeunesse pour analyser la manière dont la photographie y est intégrée. Sont ensuite étudiées deux collections spécifiquement dédiées à la photographie et plus particulièrement l'une d'entre elles : la collection « Révéléateur » publiée par l'Atelier des enfants du Centre Pompidou de 1991 à 1995. Est ainsi montré comment le médium livre, et plus spécifiquement l'espace photolittéraire créé par la double page, peut permettre de tisser un rapport esthétique à l'image photographique patrimoniale.

ABSTRACT

After an overview of art books for children devoted to photography, a number of art histories for young people are analysed to show the way in which photography is incorporated into them. The paper is then focused on two collections dedicated to photography, and one in particular: "Révéléateur", published by the Centre Pompidou's Atelier des enfants from 1991 to 1995. This series highlights how the book medium, and more specifically the photoliterary space created by the double-page spread, can be used to weave an aesthetic relationship with heritage photographic images.

Mots-clés

Livre d'art, édition jeunesse, photolittérature, « Révéléateur », « La vie en images ».

Keywords

Art book, *children's book publishing*, *photolittérature*, « Révéléateur », « La vie en images ».

Lorsque l'on parcourt l'abondance des livres se proposant de faire découvrir l'art aux enfants, la rareté de ceux portant sur la photographie est frappante. Il ne s'agit pas de postuler, d'emblée, un rejet spécifique de la photographie : les arts graphiques, les arts décoratifs, ou même la sculpture, sont bien moins représentés que la peinture à l'huile, qui se taille la part du lion dans les publications jeunesse sur l'art. La place de la photographie pose cependant des questions qui lui sont propres. Son adaptation aux enfants a longtemps été mise en cause par les pédagogues, comme le souligne Annie Renonciat, qui relève des réticences à son endroit jusque dans les années 1970¹. Illisible, platement réaliste, la photographie ne ferait pas partie des corpus d'images aptes à former l'œil et l'esprit de l'enfant. Ce n'est qu'à partir de la toute fin du XX^e siècle que les spécialistes de la littérature jeunesse se penchent sur les livres pour enfants illustrés de photographies et découvrent la part qu'y prennent de grands photographes, comme Claude Cahun, Robert Doisneau, Dominique Darbois. Toutefois, Laurence Le Guen pointe, dans le secteur jeunesse, le manque d'intérêt des éditeurs pour la photographie et le peu de succès des ouvrages qui lui sont consacrés². Comme l'indique Brigitte Morel, éditrice aux Grandes personnes, « [l]e livre photo reste assez difficile à vendre en France, et totalement impossible à vendre à l'étranger³ ». Palette, maison d'édition consacrée exclusivement aux livres pour enfants sur l'art, s'ouvre à l'heure actuelle à la musique, ou à la danse, mais n'a rien publié de récent sur la photographie. *Les chercheurs d'art*, publié tout récemment par le Centre Pompidou, fait preuve d'un souci très net de variété quant aux artistes et aux médiums présentés, mais ne comprend aucune photographie, malgré la richesse du fonds photographique du Centre. Alors que le calendrier de l'édition sur l'art, y compris l'édition jeunesse, s'articule à l'actualité des grandes expositions, notamment parisiennes, l'exposition Cartier-Bresson au Centre Pompidou en 2014 n'a généré qu'un numéro de la revue *Dada*, qui consacre aussi un numéro à l'exposition Vivian Maier au musée du Luxembourg (15 septembre 2021-16 janvier 2022). La photographie, et en dépit même de la popularité à la fois de la pratique photographique et de certaines images photographiques patrimoniales, comme celles de Doisneau, reste apparemment un art considéré comme peu attractif, ou peu accessible pour les enfants.

Sans chercher à proposer ici une histoire éditoriale de la présence de la photographie dans le livre sur l'art pour enfants, j'interrogerai la manière dont

cette production inclut la photographie comme art, en traitant donc la photographie comme un objet esthétique plutôt qu'un document ou une technique. Après un rapide tour d'horizon des publications jeunesse sur l'art consacrées à la photographie, je m'attacherai à quelques histoires de l'art pour la jeunesse pour analyser la manière dont la photographie y est intégrée. Je présenterai enfin deux collections spécifiquement dédiées à la photographie et je m'attarderai sur l'une d'entre elles : la collection « Révélateur » publiée par l'Atelier des enfants du Centre Pompidou de 1991 à 1995. Je tâcherai ainsi de montrer comment le médium livre, et plus spécifiquement l'espace photolittéraire créé par la double page, peut permettre de tisser un rapport esthétique à l'image photographique patrimoniale.

Bref panorama des livres pour enfants sur la photographie

Alors que la production documentaire sur l'art à destination de la jeunesse explose à partir des années 1990, les livres consacrés à la photographie restent rares⁴. En écartant les ouvrages qui traitent la photographie comme un témoignage historique ou une composante de l'univers médiatique — qui ne sont pas eux-mêmes très nombreux⁵ —, on peut relever deux ouvrages de référence, à destination des adolescent.es ou des éducateur.rices, celui de l'iconographe de presse Isabelle Le Fèvre-Stassart, *Objectif photographie !* (Autrement junior et SCÉRÉN-CNDP, coll. « Arts », 2003) et celui de Floriane Herrero, *Photographie contemporaine* (Palette, 2013). Dans les deux cas, l'éditeur est Didier Baraud, le créateur des Éditions Palette, qui lance avec Isabelle Le Fèvre-Stassart la collection « La vie en images » en 2005 abordée plus loin. C'est Floriane Herrero qui propose son ouvrage à un Didier Baraud réticent, sans doute échaudé par l'échec commercial de la collection « La vie en images » : il est convaincu par Nicolas Martin et, de fait, il indique que le livre, qui reçoit en 2014 le prix du livre d'art jeunesse du FILAF (Festival international du livre d'art et du film), s'est correctement vendu.

Alors que la vie d'artiste est un genre fondateur de l'écrit sur l'art, et que la biographie en nourrit encore largement la production contemporaine, les biographies de photographes sont quasi absentes du corpus qui, plus globalement, comporte peu de monographies. Celles-ci paraissent de façon isolée dans des collections de biographies, comme celle de Nicéphore Niépce⁶

dans la collection « Archimède » de L'École des loisirs — qui est plutôt une biographie d'inventeur —, ou des collections monographiques consacrées plus largement aux arts⁷. Dans l'abondante collection « Pont des arts », qui compte 74 titres en 2023, un seul album porte sur la photographie : *Tic ! Tac !* d'Hélène Kérillis et Laurent Simon, sur Robert Doisneau⁸. Il est le seul photographe dont le travail est présenté par plusieurs éditeurs de manière monographique : les illustrations de l'album jeunesse de Thomas Fersen, *Bucéphale*, sont puisées dans la boîte « chevaux » des archives de Robert Doisneau que sa fille fait visiter au chanteur⁹. Il en va de même de l'album Dada *Le Prévert (Mango, 1998)*, entièrement illustré de photographies de Doisneau. Robert Doisneau a par ailleurs de son vivant illustré des livres pour enfants, que j'écarte ici, comme les autres ouvrages jeunesse du même type : le corpus que je cherche à délimiter est celui qui prend pour objet la photographie comme art, dans une dimension patrimoniale. J'inclus en revanche les deux imagiers de Marc Riboud et de Catherine Chaine¹⁰, dans la mesure où leur composition repose sur un choix dans l'œuvre du photographe, qu'il s'agit par là de présenter aux enfants.

On trouve également des imagiers consacrés respectivement à Elliott Erwitt, Richard Kalvar et Henri Cartier-Bresson. Tous sont dus à Marie Houblon, iconographe alors à la tête du service édition de l'agence Magnum. Elle s'appuie sur ce fonds pour créer deux collections dans la première décennie du XXI^e siècle : « Mon cahier de mots-mon cahier de photos » (3 titres, 2007- 2009) chez Autrement, à nouveau, et la collection d'imagiers « Photos petits » chez Tourbillon (11 titres, 2003-2013). À part celui consacré à Erwitt qui clôt la collection de Tourbillon, tous les volumes sont thématiques. En proposant, relié sous une même couverture, un ensemble de clichés pris par un même photographe, ces volumes participent à son identification comme un artiste singulier. Dans cette perspective, la réédition d'œuvres pour la jeunesse illustrées en leur temps par des photographes est aussi un geste de patrimonialisation et contribue à poser les bases d'un canon — un ensemble d'œuvres de référence¹¹.

D'autres ouvrages thématiques pour les tout-petits mêlent l'œuvre de photographes différents : c'est le cas des deux collections d'imagiers créées par Marie Houblon autour du fonds photographique de l'agence Magnum, de l'imagier *Album* créé par Grégoire Solotareff et Gabriel Bauret, et des deux

collections évoquées plus loin, « La vie en images » publiée par Palette et « Révélateur » publiée par l'Atelier des enfants du Centre Pompidou. *Album*, paru à L'École des loisirs en 1995, est un imagier alphabétique, « prolongation¹² » de l'imagier *Petit musée* consacré par Grégoire Solotareff et Alain Le Saux à la peinture, avec une différence révélatrice, que les auteurs attribuent explicitement au médium. En effet, *Petit musée* repose sur le découpage de détails focalisant le regard sur l'élément nommé page de gauche, sans que l'intégralité du tableau ne soit jamais montrée. L'art du peintre serait donc présent dans chacun des détails, et peut-être même d'autant plus sensible qu'on apercevrait mieux par là la touche du pinceau. Au contraire, affirment Grégoire Solotareff et Gabriel Bauret, l'art du photographe réside dans le cadrage : ni le grain ni le détail ne pourraient retenir ce qui relève de l'art dans la photographie¹³, menacée de banalité par le découpage. Un bras de Picasso est encore du Picasso, en somme, tandis qu'une main arrachée à une photographie de Doisneau serait quelconque. Sur le carré de la page blanche, il est donc essentiel de délimiter le cadre de l'image photographique pour la détacher de la banalité. Il ne s'agit pas ici de discuter cette différence de statut accordé au rapport entre la composition et le détail en peinture et en photographie, mais de souligner la précaution supplémentaire que paraît exiger l'insertion de la photographie dans le livre : alors que la peinture s'imposerait d'emblée comme image d'art, la photographie implique un dispositif la pointant comme telle. On peut ajouter enfin le tout récent *Eyes Open* de la photographe Susan Meiselas¹⁴, qui, lui, s'adresse à des enfants plus âgés et à des adolescent.es, en les invitant à s'inspirer de la pratique de photographes reconnus.

Le corpus est ainsi fort maigre, notamment comparé aux publications jeunesse portant sur la peinture : en 2016 par exemple, 35 livres jeunesse ont été publiés sur la peinture, deux sur la sculpture, et aucun sur l'art photographique, à moins d'inclure *L'histoire vraie des grandes photos depuis 1965* de David Groison et Pierangélique Schouler, qui traite la photographie avant tout dans sa perspective documentaire. La photographie reste un sujet marginal : son traitement patrimonial implique un goût intime, ou une prise de risque, de la part des éditeur.rices et auteur.rices — ce qui contribue à la singularité des collections « La vie en images » et « Révélateur ». Cette marginalité persistante est également sensible dans les histoires de l'art où

l'inclusion de la photographie, lorsqu'elle est effective, semble devoir être encore justifiée.

La photographie dans les histoires de l'art pour enfants : une exploration

L'intégration de la photographie à des ouvrages d'initiation à l'histoire des arts la pose *de facto* comme un élément du patrimoine artistique, en l'arrachant à l'environnement médiatique immédiat de l'enfant. Cette intégration ne va pas de soi : les auteur.rices de ces ouvrages s'en tiennent souvent à la peinture et la sculpture, en y ajoutant le cas échéant le dessin¹⁵, ou l'architecture¹⁶. Le land art, la performance, les installations sont inclus somme toute plus volontiers que la photographie, dans la mesure où ils s'insèrent plus aisément dans une chronologie faisant se succéder les périodes et mouvements artistiques. Ce qui est en question est aussi la nature artistique de la photographie : les œuvres de Jeff Koons ou d'Anish Kapoor peuvent être déstabilisantes, leur caractère artistique est évident, ce qui n'est pas le cas de la photographie. Cette dernière, servant des objectifs multiples (scientifiques, documentaires, testimoniaux), relève également d'une pratique banale, devenue quotidienne. L'image « conversationnelle » théorisée par André Gunthert¹⁷ à propos de la place et de la fonction de la photographie sur les réseaux sociaux montre que la photographie permet la même plasticité d'usages expressifs et communicationnels que le langage. Cette banalité d'une photographie proliférante peut expliquer qu'à son propos soit formulée de façon persistante la question de la nature artistique de l'image présentée.

La double page qu'en 2020 *L'art pas bête* consacre à la photographie est intitulée : « Est-ce que la photo, c'est de l'art¹⁸ ? » La réponse apportée est d'ailleurs circulaire : « Il faudra attendre le XX^e siècle pour que certains photographes acquièrent une renommée internationale et un statut d'artiste... preuve donc que faire une photo ne veut pas dire juste "enregistrer le réel"¹⁹. » La photographie est de l'art à partir du moment où les photographes sont des artistes. Page suivante, la qualité artistique éventuelle de la photographie publicitaire n'est pas définie plus clairement : le sont les photographies prouvant un « savoir-faire artistique²⁰ ». Apparemment tautologique, le

propos comporte toutefois des implicites pertinents : la photographie est un métier, qui nécessite une habileté, cette habileté technique devient artistique si elle est au service d'une subjectivité, d'une part, et si elle acquiert, d'autre part, une reconnaissance institutionnelle comme « art ».

À partir du moment où le livre promet une introduction aux « arts », plutôt qu'à « l'art », la photographie est généralement incluse aux côtés de la peinture, de la musique ou de la danse, la formulation « histoire des images » étant, elle, l'indice d'une reconfiguration plus profonde de l'histoire de l'art à partir de l'image photographique et de l'image animée, ce que je laisse ici de côté, en renvoyant simplement pour mémoire à *Une histoire des images pour les enfants* de David Hockney et Martin Gayford²¹.

L'imagerie des arts, parue chez Fleurus, réserve un chapitre à la photographie et au cinéma²². Le documentaire, qui vise les six-neuf ans, consacre huit pages à la photographie (p. 74-81), dont la moitié à sa technique. Sont ensuite évoqués le genre du portrait et la dimension testimoniale de la photographie. Une page porte sur Robert Doisneau (p. 78), reproduisant *Les Frères* et *L'Horloge* et soulignant l'aspect « pris sur le vif » et la place des enfants dans son œuvre. La page suivante, titrée « photographie et peinture », traite de la technique de la sérigraphie utilisée par Andy Warhol (p. 79)²³. Éva Bensard, dans *Ma petite histoire de l'art*²⁴, sélectionne une photographie de Cartier-Bresson parmi les 50 œuvres qui y incarnent l'histoire de l'art : *Simiane-la-Rotonde*, France (1969)²⁵. L'intertitre « La photo, c'est tout un art » attire l'attention sur la dimension artistique de l'image qu'Éva Bensard compare à un tableau²⁶, du fait du caractère « harmonieux » de sa composition — on remarque la persistance au XXI^e siècle de la fonction légitimante du lien établi avec la peinture, qui sous-tend également l'évocation de la sérigraphie de Warhol dans *L'imagerie des arts*. L'art du photographe, suggère la conclusion du texte d'Éva Bensard, serait une capacité à distinguer — et à fixer sur la pellicule — un moment exceptionnel : elle reprend sans l'explicitier la conception de la photographie défendue par Cartier-Bresson faisant de l'appareil photo un « prolongement de l'œil²⁷ ». L'art photographique serait un art de la captation, de la saisie des tableaux tout faits qui se proposent à l'œil dans le flux du réel — ceci pour synthétiser ce qui se dégage du texte d'Éva Bensard. Le noir et blanc, la symétrie des lignes, la signification donnée à l'image par le rapport entre l'affiche invitant au don du sang, au premier plan,

et la fillette qui tend son bras, à l'arrière-plan, l'absence de dimension anecdotique ou testimoniale rendent de fait très sensible la qualité esthétique de la photographie sélectionnée.

Le choix de Béatrice Fontanel, dans *Mon premier imagier d'art*²⁸ est ainsi tout à fait remarquable dans la mesure où la photographie de Martin Parr qui le clôt paraît, justement, banale. En couleurs, elle représente deux enfants en train de manger une glace au bord de la mer : une photographie de vacances, comme en connaît l'enfant. Arrachée à la série *The Last Resort*, difficile sans doute pour l'enfant d'y déceler l'intention ironique, mais la situation fixée sur la pellicule — la glace qui fond — est une expérience forte pour un enfant, qui attire son attention et peut susciter un rire un peu anxieux face à ces enfants barbouillés. L'adulte, alerté par le texte de l'autrice²⁹, peut alors faire remarquer l'harmonie des bleus, rehaussée par la voiture rouge, au premier plan, l'isolement des enfants qui rend l'image quelque peu irréaliste, tandis que les éléments urbains — la large esplanade, les voitures — rejettent la mer dans un arrière-plan flou. Mais la perception de la dimension artistique de la photographie est surtout portée par son contexte. Béatrice Fontanel inclut cette photographie dans une chronologie générale de l'art : la photographie en couleurs, datée de 1988, succède à un collage de Daniel Spoerri de 1976 et constitue la dernière étape d'un parcours commencé avec la *Dame de Brassempouy*. Le commentaire vient toutefois quelque peu éroder la puissance de cet implicite :

Pendant longtemps, la photographie, inventée par le Français Nicéphore Niépce en 1826, ne fut pas considérée comme un art. Le poète Baudelaire, par exemple, la méprisait un peu. Aujourd'hui ce n'est plus le cas : la photographie, comme la vidéo sont toutes deux présentées dans les plus grands musées du monde³⁰.

Cette opinion est certes indiquée sans ambiguïté comme désuète, mais il est remarquable qu'elle soit mentionnée à propos de la photographie, et pas de l'abstraction géométrique (représentée par une œuvre d'Aurélien Nemours), par exemple, accusée en son temps d'être pure décoration.

Les deux volumes du *Musée de l'art pour les enfants* publiés par Phaidon³¹, qui déclinent pour la jeunesse *Le musée de l'art*³² et font partie des références du

domaine, intègrent, eux, la photographie sans mettre en question sa nature artistique. Les deux livres, traduits de l'anglais, n'abordent pas l'art par ordre chronologique : chaque double page est consacrée à une œuvre d'art occidentale, avec un empan chronologique très large, du XIV^e siècle aux années 1990. Chaque volume traite d'une œuvre photographique : celle de Cindy Sherman pour le *Livre blanc* (sur deux doubles pages), celle d'Atget pour le *Livre jaune*³³. Dans les deux cas, ce n'est pas une photographie, mais un ensemble qui est proposé, pour interroger la démarche du photographe : le déguisement dans les portraits de Cindy Sherman, la documentation photographique d'un Paris en train de disparaître dans les images d'Atget. Cette démarche n'est pas réservée à la seule photographie : la double page consacrée à Hokusai présente plusieurs des *Vues du mont Fuji*. Il est toutefois intéressant que la photographie, comme art, ne soit pas abordée en tant qu'image unique, mais dans la mesure où la série fait apparaître la singularité d'un projet artistique. Les photographies de Cindy Sherman sont plutôt, d'ailleurs, présentées comme la trace d'une performance³⁴. Est soulignée au contraire la banalité des photographies d'Atget, parce qu'elle tranche avec la pratique commune : « La plupart des gens prennent des photos d'événements, d'édifices ou de lieux particuliers. Et si, au contraire, tu photographiais tout et n'importe quoi ³⁵ ? » L'art du photographe résiderait, suggère ainsi le texte, dans l'écart par rapport à la pratique ordinaire et, plus spécifiquement, dans le cadrage.

Un regard esthétique sur la photographie : du livre sur l'art au livre d'art(iste)

C'est d'emblée « comme une forme d'art³⁶ » que « La vie en images » et, surtout, « Révélateur » promettent d'apprendre à regarder la photographie. Il ne s'agit donc pas seulement de créer une familiarité avec les images de grands photographes, ni d'affirmer que la photographie est un art, mais d'instituer un rapport esthétique aux photographies reproduites.

Cela passe, dans ces deux collections, par le geste de l'exposition, qui fait primer sur le contenu de la photographie — sa dimension « constative³⁷ » — ses qualités formelles et expressives. Dans l'un comme

dans l'autre cas, la photographie est attachée au livre par des liens provisoires que le/la lecteur.rice est incité.e à rompre. Dans la collection « La vie en images », Didier Baraud, alors directeur de Palette, propose des livres très grand format (28 cm x 36 cm), composés de photographies détachables, regroupées autour d'un thème (la ville, l'enfance) : après une brève introduction, Isabelle Le Fèvre-Stassart inscrit au dos de chaque photographie un commentaire, qui reste ainsi solidaire de l'image une fois celle-ci détachée. L'image, de ce fait, est première : elle masque son texte d'accompagnement, tandis que sa taille l'impose au regard, loin des petits formats des imagiers photographiques évoqués jusqu'ici. *L'accident gare Montparnasse* frappe ainsi l'œil par l'incongruité et la violence de la scène soulignées par la diagonale puissante qui traverse l'image : s'impose de la sorte un rapport esthétique au cliché d'un reporter anonyme dont le contexte originel ne sera plus accessible une fois l'image encadrée, comme y invite la quatrième de couverture de l'ouvrage. L'idée de la collection est très séduisante : elle fait fond sur le goût enfantin de la collection d'images, la fascination potentielle pour le grand format, la possibilité de décoration de la chambre de l'enfant. La collection est pourtant un échec : les libraires sont réticents face aux dimensions inhabituelles des ouvrages, que leur couverture souple et leur dos mince rendent peu repérables dans les rayonnages ; les pages détachables sont un frein au prêt en bibliothèque, alors que les bibliothécaires sont justement des relais essentiels du livre jeunesse exigeant.

La collection « Révéléateur »³⁸, sur laquelle je m'attarderai davantage, est créée en 1991 par Nadine Combet au sein de l'Atelier des enfants du Centre Pompidou, qui, depuis 1985, publie une autre collection jeunesse : « L'art en jeu », créée et dirigée par Sophie Curtil. Le premier volume de « Révéléateur », *Feuilles et feuillages*, est pensé comme un prolongement d'une exposition de l'Atelier des enfants, *Feuilles*. Sa publication est soutenue par une bourse des Amis du Musée national d'art moderne, obtenue par l'entremise de mesdames Chaban-Delmas et Pompidou.

L'ouvrage est élaboré par Nadine Combet et Max-Henri de Larminat — plasticien, poète, qui a été recruté par Danièle Giraudy à l'Atelier des enfants dès sa création, et qui est également l'auteur de plusieurs titres de « L'art en jeu »³⁹. Le premier tirage de 2000 exemplaires est épuisé, le titre réimprimé en 1500 exemplaires⁴⁰, et le directeur des éditions du Centre

Pompidou d'alors, Philippe Bidaine, très sensible à l'édition jeunesse, incite le duo à développer une collection. Celle-ci compte six ouvrages publiés de 1991 à 1995 (voir bibliographie). Les titres sont tous réalisés par Nadine Combet et Max-Henri de Larminat, en une collaboration dont tour à tour l'un ou l'autre prend la tête. Les livres sont des portfolios thématiques, chaque double, triple, voire quadruple page associant à une photographie un texte littéraire, souvent poétique, choisi par Max-Henri de Larminat, dans une mise en page ludique jouant des découpes, des caches et de la typographie. La collection tisse de la sorte entre elles diverses généalogies : l'album des xviii^e et xix^e siècles⁴¹ (évoqué par le mélange d'images et de poèmes, et la forme portfolio), le livre de photographies accompagné d'extraits littéraires, genre populaire durant les Trente Glorieuses⁴² et, pour la maquette, le livre animé⁴³. Les thèmes retenus naissent de l'exploration du fonds photographique du Musée national d'art moderne, dont le conservateur est alors Alain Sayag — les photographies n'appartiennent cependant pas toutes aux collections du musée.

Pensés dès l'origine par Nadine Combet comme de petites expositions portatives, destinées par exemple à la classe, ces ensembles thématiques sont rassemblés par le portefeuille que forme la couverture. La moitié des ouvrages est liée à une exposition du Centre. *Feuilles et feuillages*, né de l'exposition *Feuilles*, a été intégré au coin bibliothèque de l'exposition, où les pages étaient déployées « comme des petits paravents⁴⁴ ». *Des villes et des nuits* et *Quatre murs une fenêtre* font l'objet d'une exposition à la galerie de la Bibliothèque publique d'information, actualisant le devenir-exposition inscrit dans le dispositif, voire l'amplifiant. Dans le cas de *Des villes et des nuits*, en effet, l'exposition, qui prend place dans un ensemble de manifestations pluridisciplinaires du Centre Pompidou sur le thème de la ville, de février à mai 1994, présente un choix de photographies plus large que celui proposé dans l'ouvrage : non seulement sont ajoutées des photographies, mais aussi six duos photolittéraires absents du volume, comme celui unissant Sabine Weiss et Jean Cocteau. Est par là soulignée la nature modulable du portfolio, qui n'a ni la clôture, ni la structure vectorielle du codex : dans les deux premiers volumes, les feuillets ne sont même pas numérotés. Si cette numérotation est introduite à partir de *La mesure de l'eau*, son rôle d'ordination paraît avant tout pratique : Max-Henri de Larminat indique que, pour lui, l'ordre des photographies n'a pas un rôle significatif essentiel⁴⁵.

Ces portfolios ne sont pas, cependant, des objets provisoires, des manières de kits pour des expositions où s'accomplirait réellement le projet de la collection. Les manipulations nécessaires pour effectivement exposer les feuillets sont significatives : il faut les maroufler sur un support pour les rigidifier, utiliser plusieurs exemplaires afin de reconstituer l'effet de surprise créé par la tourne de pages. Si « Révéléteur », à la différence de « L'art en jeu », n'exploite pas la progressivité du codex comme élément de sa médiation, la collection de Nadine Combet et de Max-Henri de Larminat partage avec celle de Sophie Curtil le travail sur le dévoilement que permet la page. Sont ainsi utilisés gros plans, caches et découpes pour guider la lecture de la photographie. Ce travail de guidage est toutefois à entendre de manières variées. Il s'agit parfois de mettre en valeur la construction de la photographie. La pyramide inversée créée, en haut de la page de gauche, à partir du texte de Yannis Ritsos, souligne la forme triangulaire produite par la forte contreplongée de la photographie de Stanley Greene⁴⁶, qui aspire vers le haut le regard. Le mouvement du regard (du bas vers le haut, page de droite, du haut vers le bas, page de gauche) accompagne le sens du texte : Yannis Ritsos imagine vivants et morts se croiser dans un « gigantesque escalier de pierre » reliant maisons et tombeaux. Le retour à l'image, après la lecture, nimbe la photographie d'une aura funèbre, en attirant aussi l'attention sur l'escalator de gauche, chargé d'une foule qui peut être imaginée descendant aux Enfers, tandis que de rares voyageurs, sur la droite, remontent vers la surface.

Dans le même volume, la triple page qui présente *Naples* de Lin Delpierre permet de percevoir dans cette photographie d'une rue à première vue banale l'écho établi par le photographe entre le tableau de la Vierge à l'enfant, à droite, et la jeune femme portant un bébé, au centre : les deux découpes dans la page masquant la photographie isolent et mettent en relation ces deux détails, le texte de Borges soulignant l'effet de miroir :

La nuit, parfois, j'aperçois un visage
 Qui me regarde au fond de son miroir ;
 L'art a pour but d'imiter ce miroir
 Qui nous apprend notre propre visage⁴⁷.

La tourne de page peut aussi ménager un effet de surprise qui renforce l'intensité perceptive et émotionnelle avec laquelle est reçue la photographie.

Dans le feuillet « Billy Brandt » de *Pied de plume, pied de plomb*, on découvre d’abord une phrase d’Henri Michaux, interrompue avant sa fin : « Les pieds n’approuvent pas le visage, ils approuvent⁴⁸ ». Le groupe de mots manquant est remplacé par une vignette : un paysage balnéaire que laisse apparaître la découpe ménagée dans la page. De manière ludique, la double page propose une manière de rébus. La page une fois tournée et la photographie découverte, le très gros plan sur les orteils nus fait reculer brusquement le paysage de la vignette à l’arrière-plan, et rend d’autant plus sensible la surprise du cadrage. La page ouverte forme un triptyque où la phrase de Michaux encadre la photographie, qui la ponctue en son milieu : « Les pieds n’approuvent pas le visage, ils approuvent la plage. » La mise en page crée de plus une manière d’escalier, la première proposition en haut de la page de gauche, la deuxième en bas de la page de droite, le pied figurant sur la photographie, au centre, au niveau intermédiaire. Le groupe de mots qu’avait d’abord remplacé la vignette, « la plage », est fortement mis en valeur par la typographie, en majuscules, avec des caractères gras de grande taille, ce qui souligne le dispositif ludique — c’est la réponse au rébus —, mais vient aussi équilibrer plastiquement la mise en page en fournissant un contrepoint visuel à la présence massive du pied, qui risquerait fort sans cela de faire oublier le texte.

La page n’est ainsi pas simplement un écrin pour la photographie : celle-ci y devient l’élément d’un espace plastique et imaginaire nouveau. Les textes littéraires, en fournissant un cadre interprétatif, la lestent bien souvent d’une dimension narrative. L’association de la photographie de Dieter Appelt *Sur les traces de Quetzalcoatl* avec le poème « Les sourds » de Claude Roy fait des pieds salis cadrés par le photographe ceux du messager dont le poète raconte la longue route. Le serpent peint sur la pierre, entre les deux pieds, sur lequel la découpe concentre d’abord l’attention avant que la tourne de page ne montre l’image entière et la fin du poème, laisse présager la chute du texte en renforçant son atmosphère sombre : le messager n’est pas cru — quel que soit ce message dont Claude Roy ne livre pas la teneur, celle-ci, dans le dispositif de la page, étant symbolisée énigmatiquement par le serpent.

L’articulation du texte et de la photographie déplace en somme les significations et de l’un et de l’autre, en les engageant dans une même scène imaginaire qu’animent les mouvements des pages. Le réglage en est fort délicat, comme en témoignent les essais de mise en page pour les feuillets

d'*Icare et compagnie* conservés par Max-Henri de Larminat. Dans le cas du poème de Patrice de La Tour du Pin accompagnant la photographie de Koudelka, le travail typographique figurant des oiseaux à partir des catégories d'anges inventées par le poète est remplacé dans le volume final par un gros plan tiré de la photographie de Koudelka : celui-ci masque dans un premier temps les goélands au lieu de préparer au surgissement des oiseaux par l'homologie de formes proposée par la typographie. L'ondulation créée typographiquement dans l'extrait de *Terre des hommes* de Saint-Exupéry, qui tisse un écho avec le vent gonflant la toile de la chaise longue sur la photographie de Philippe Salaün, est, elle, remplacée par un calligramme imitant en haut de la page de gauche le V du vol des canards migrants. Le travail typographique, plus simple à réaliser, peut-être moins séduisant pour l'œil, a l'avantage de susciter aussitôt à l'esprit l'image que travaille l'ensemble de la double page, la position du calligramme le situant imaginativement dans la ligne visuelle de l'oie et du canard de la photographie⁴⁹.

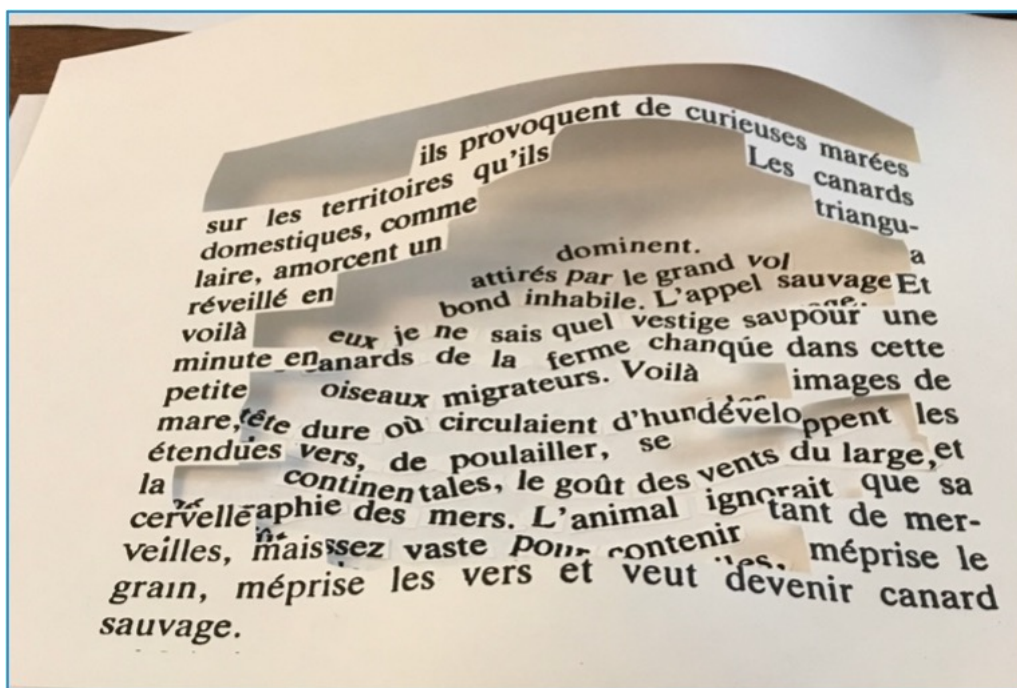


Figure 1. Essai de mise en page pour *Icare et compagnie* : extrait de *Terre des hommes*, Antoine de Saint-Exupéry. Archives personnelles de Max-Henri de Larminat.

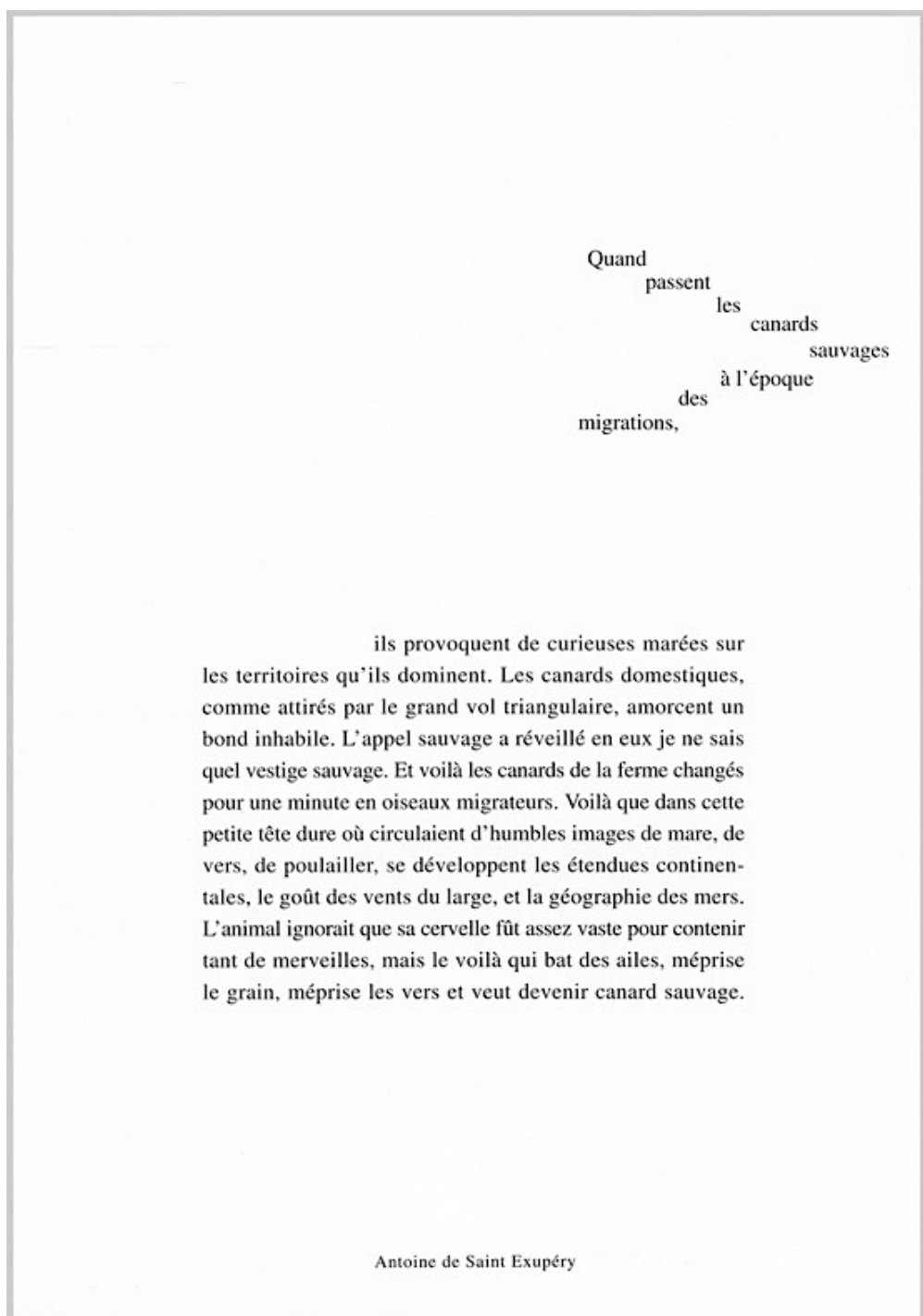


Figure 2. Mise en page définitive : Max-Henri de Larminat, *Icare et compagnie*, avec la collaboration de Nadine Combet, Paris, Éditions du Centre Georges Pompidou et Atelier des enfants, coll. « Révélateur », 1992. Feuillet Philippe Salaün.

Cette mise en page ne se contente pas d'assembler harmonieusement texte et image, mais joue ainsi des éléments de la page imprimée — le papier et sa blancheur, la typographie, la disposition des mots, leur sens, l'image reproduite — comme de matériaux d'où tend à émerger une œuvre nouvelle. La continuité entre cette collection et le travail poétique et plastique de Max-Henri de Larminat est dans cette perspective tout à fait significative. Non seulement on retrouve dans la conception graphique des volumes de « Révélateur » son goût de l'assemblage et de la manipulation des mots et des images⁵⁰, mais le travail sur la photographie de William Klein dans *Des villes et des nuits* est également repris et intégré à la série des « Cartes postales rectifiées », aux côtés d'une autre variation autour du même cliché. Max-Henri de Larminat indiquant travailler à ses ouvrages d'initiation aux arts à partir de cartes postales, dans ce redoublement on peut deviner une genèse : l'intervention sur la carte postale a sans doute donné l'idée de la mise en page où la découpe délimite la forme du squal sur la carrosserie de la voiture. Deux manières de faire surgir les « images subliminales tapies, derrière d'inoffensives icônes⁵¹ », dans une démarche qui rattache Max-Henri de Larminat à tout un héritage surréaliste — le commentaire des « images rectifiées » attaque ainsi la « banalité », le « déjà vu qui recouvre la virulence cachée⁵² » dans des termes qui évoquent le travail de Max Ernst⁵³. Mais ce qui est aussi à souligner est l'écart entre la « carte postale rectifiée » et le feuillet de « Révélateur » dont le dispositif repose sur une succession et la mise en scène d'une combinaison d'éléments, et non sur une juxtaposition des deux images et une « soustraction⁵⁴ » comme dans la carte postale.

Si « Révélateur » n'a pas la clôture du codex, sa composition s'appuie de façon essentielle sur la double page : les portfolios ne sont pas les réceptacles éphémères d'œuvres à exposer, mais bien les véhicules d'une expérience propre au livre. Sophie Curtil, à propos de « L'art en jeu », emploie l'expression de « maquettes d'auteurs » pour expliquer le principe de la collection, dont chaque volume présente une œuvre d'art de la collection du Centre Pompidou :

Faire un livre, pour un auteur de l'Art en Jeu, c'est transmettre une émotion en la visualisant sous forme de maquette. Avec quelle maîtrise des moyens graphiques des plasticiens comme Catherine et Kimihito Okuyama, Miloš

Cvach ou Max-Henri de Larminat, pour ne citer que les plus productifs, réalisent leurs maquettes d'auteurs⁵⁵ !

L'expression est plus éclairante encore dans le cas de « Révélateur », dans la mesure où — si je mets à part la préface, et les biographies des photographes placées au dos de chaque feuillet — le texte qui accompagne la photographie est emprunté au patrimoine littéraire, à la différence de « L'art en jeu » où l'auteur.rice-maquettiste écrit également les textes. L'auctorialité de « Révélateur » réside de manière essentielle dans la création de maquettes de pages traitées comme un espace imaginaire et plastique où la rencontre de la photographie et du texte littéraire crée un objet esthétique nouveau. Le livre sur l'art devient par là livre d'art, voire livre d'artiste⁵⁶, et ce, dans une reconfiguration du livre de dialogue défini par Yves Peyré comme « l'égalité de deux expressions dans le surgissement d'une forme nouvelle⁵⁷ ». Ici, en effet, l'accord entre l'œuvre plastique et l'œuvre littéraire est agencé par un troisième artiste, le maquettiste, plutôt les maquettistes, puisque c'est un duo, qui jouent en somme le rôle d'entremetteur.ses — ou, pourrait-on dire, de *révélateurs*. Et c'est le travail d'un troisième médium, le livre, qui fait jaillir les correspondances du texte et de l'image, dans un agencement raffiné et complexe à manipuler, qui convient sans doute mieux à l'amateur.rice qu'à l'enfant, dans un glissement dont semble prendre acte la quatrième de couverture des deux derniers volumes : « Destinée à initier un jeune public, et digne de prendre place dans la bibliothèque d'un amateur, Révélateur est une série d'ouvrages — des portfolios — qui donne à voir l'un des arts majeurs du XX^e siècle : la photographie⁵⁸. » La « mise en page attrayante et ludique », qui crée des « correspondances subtiles⁵⁹ », a pu bien sûr être le point de départ de médiations à l'Atelier des enfants ou en bibliothèques, dont témoigne un article de *La Revue des livres pour enfants*⁶⁰, ou encore d'activités en classe. L'échec commercial de la collection, que Nadine Combet attribue avant tout à un manque de communication autour de celle-ci, est sans doute dû aussi à la complexité du format, trop difficile à manipuler, et où se croisent plusieurs traditions du livre illustré. La collection, méconnue, mérite pourtant bien que les amateur.rices l'accueillent dans leurs cabinets, pour s'y délecter de ces petits théâtres de papier où Nadine Combet et Max-Henri de Larminat, depuis les coulisses, font dialoguer si subtilement poètes et photographes.

Ivanne Rialland est maîtresse de conférences au Centre d'histoire culturelle des sociétés contemporaines (UVSQ, Paris-Saclay). Ses recherches actuelles se concentrent sur les publications sur l'art (XX^e-XXI^e siècles) et plus particulièrement les livres d'art pour enfants. Elle a publié *L'imaginaire de Georges Limbour* (ELLUG, 2009) et coordonné notamment *Écrire la sculpture (XIX^e-XX^e siècles)* (Classiques Garnier, 2012), *Critique et médium* (CNRS Éditions, 2016) et « Le livre, le musée et l'enfant » (*Image & Narrative*, 2023). Elle codirige la collection « Ateliers de l'imaginaire » aux UGA Éditions.

¹ « La préférence accordée au dessin sur la photographie sera de longue durée. Claire Huchet la réitère dans les années 1920. En 1956, Natha Caputo publiera à son tour une longue étude critique sur “Les images et l'illustration photographique” qui tend à cette même exclusion de la photographie. En 1975 encore, l'ouvrage de Marion Durand et Gérard Bertrand, *L'Image dans le livre pour enfants*, commencera par un avant-propos qui distingue l'image dessinée et l'image photographique et conduit à l'élection de la première pour les livres d'enfants [...]. » Annie Renonciat, « L'art pour l'enfant : actions et discours, du XIX^e siècle aux années 1930 », *La Licorne*, « L'image pour enfants : pratiques, normes, discours (France et pays francophones, XVI-XX^e siècles) », sous la direction d'Annie Renonciat, n° 65, 2003, p. 216.

² Laurence Le Guen, « Transmettre le patrimoine photographique : comment la littérature jeunesse crée-t-elle un espace de rencontre entre l'enfant et la photographie patrimoniale ? Tentative d'inventaire », *PatrimoniaLitté*, 23 février 2023. <https://www.youtube.com/watch?v=WcGWZ0mwYfU>.

³ Citée par Laurence Le Guen, « Carte blanche à Laurence Le Guen : zoom sur la photographie dans le livre pour enfants », *9 Lives Magazine*, 25 janvier 2023. <https://www.9lives-magazine.com/92724/2023/01/25/carte-blanche-a-laurence-le-guen-zoom-sur-la-photographie-dans-le-livre-pour-enfants/>.

⁴ Laurence Le Guen a déjà proposé un tel inventaire : « Transmettre le patrimoine photographique : comment la littérature jeunesse crée-t-elle un espace de rencontre entre l'enfant et la photographie patrimoniale ? Tentative d'inventaire », *PatrimoniaLitté*, 23 février 2023. <https://www.youtube.com/watch?v=WcGWZ0mwYfU>.

⁵ On peut citer notamment les titres signés par David Groison (journaliste) et Pierangélique Schouler (iconographe de presse) chez Actes Sud junior : *Prises de vue. Décrypter la photo d'actu* (2012), *Photos chopées. Les images disent-elles la vérité ?* (2013), *L'histoire vraie des grandes photos* (2014), *L'histoire vraie des grandes photos depuis 1965* (2016).

⁶ Thibaud Guyon, *La toute première photo et l'inventeur de la photographie, Nicéphore Niépce*, Paris, L'École des loisirs, coll. « Archimède », 2014.

⁷ Caroline Larroche et Olivier Morel, *Nadar*, Paris, Éditions courtes et longues, coll. « Toutes mes histoires de l'art », 2007 ; Nadine Coleno, *Quand Tosani photographie*, photographies de Karine Veyrunes, Paris, Éditions du Regard et SCÉRÉN-CNDP, coll. « L'atelier », 2002.

⁸ Hélène Kérillis et Laurent Simon, *Tic! Tac!*, Saint-Pierre-des-Corps, L'élan vert, Futuroscope, Réseau Canopé, coll. « Pont des arts », 2017.

⁹ Pascale Hamon, « Thomas Fersen », Rfimusique, 8 novembre 1999. <https://musique.rfi.fr/musique/19991108-thomas-ferсен>.

¹⁰ Marc Riboud et Catherine Chaine, *I comme image*, Paris, Gallimard jeunesse, 2010 ; 1, 2, 3, *image*, Paris, Gallimard jeunesse, 2010.

¹¹ Voir, sur le « canon », Emmanuel Fraisse, « Enseignements littéraires et œuvres de référence : entre l'ancien et le nouveau », *Le Français aujourd'hui*, vol. 172, n° 1, 2011, p. 11-24.

¹² Élisabeth Lortic, « Entretien avec Gabriel Bauret et Grégoire Solotareff », *La Revue des livres pour enfants*, n° 168-169, avril 1996, p. 75.

¹³ Élisabeth Lortic, « Entretien avec Gabriel Bauret et Grégoire Solotareff », *La Revue des livres pour enfants*, n° 168-169, avril 1996, p. 75-76.

¹⁴ Susan Meiselas, *Eyes Open. 23 idées photographiques pour enfants curieux*, Paris, Delpire & Co, 2021.

¹⁵ Hubert Comte, *L'aventure de l'art*, Paris, Éditions Nathan, coll. « Nouvelle encyclopédie », 1987.

¹⁶ Sonia Chaine, *Histoire de l'art. De la préhistoire au XXI^e siècle*, Paris, Flammarion, coll. « Castor doc », 2017. Édition revue et complétée de *L'art à travers les âges*.

¹⁷ André Gunthert, « L'image conversationnelle », *Études photographiques*, n° 31, printemps 2014. <http://journals.openedition.org/etudesphotographiques/3387> (21 février 2023).

¹⁸ Pauline Pons, *L'art pas bête*, illustrations de Pascal Lemaître, Montrouge, Bayard, coll. « Pas bête », 2020, p. 46-47. La question est posée également à propos de l'architecture, p. 64.

¹⁹ *Ibid.*, p. 46.

²⁰ *Ibid.*, p. 47.

²¹ David Hockney et Martin Gayford, *Une histoire des images pour les enfants*, illustrée par Rose Blake, traduit de l'anglais par Céline Delavaux, Paris, Seuil jeunesse, 2018.

²² *L'imagerie des arts*, conception d'Émilie Beaumont, Paris, Fleurus, coll. « Imagerie », 2002, rééd. 2017. Les six chapitres sont consacrés en 2002 à la peinture, la sculpture, l'architecture, la photographie et le cinéma, la musique et la danse, le théâtre. Le volume de 2017 sépare la musique et la danse et change l'ordre des derniers chapitres : théâtre, musique, danse.

²³ Destiné à la même tranche d'âge, de la part d'un éditeur qui cherche, par le petit format, le prix, la distribution en grande surface, à toucher un très large public, l'*Histoire des arts. Les œuvres à travers le temps* de Patricia Crété (Paris, Quelle histoire, 2017) propose une double

page sur la photographie, qui traite de son invention et de son évolution technique au XIX^e siècle (p. 86-87). Soulignons toutefois que la photographie y est de fait qualifiée de « forme d'art » (p. 86).

²⁴ Éva Bensard, *Ma petite histoire de l'art en 50 énigmes & jeux*, Paris, Place des Victoires, 2013.

²⁵ On peut voir la photographie ici : <https://www.parismuseescollections.paris.fr/fr/musee-d-art-moderne/oeuvres/simiane-la-rotonde-france#infos-principales>.

²⁶ « [...] cette image ressemble comme deux gouttes d'eau à un tableau ! », « Le résultat est équilibré, harmonieux, exactement comme dans un tableau » ; Éva Bensard, *Ma petite histoire de l'art en 50 énigmes & jeux*, Paris, Place des Victoires, 2013, p. 58.

²⁷ « J'avais découvert le Leica ; il est devenu le prolongement de mon œil et ne me quitte plus. » Henri Cartier-Bresson, *Images à la sauvette*, Paris, Verve, 1952, n. p. Éva Bensard utilise la formule « instant décisif » sans la rattacher spécifiquement à l'esthétique de Cartier-Bresson : l'expression « le moment décisif » donne son titre à la version américaine d'*Images à la sauvette* (*The Decisive Moment*) et provient de l'épigraphe du cardinal de Retz placée à l'orée du texte.

²⁸ Béatrice Fontanel, *Mon premier imagier d'art*, Paris, Tourbillon, 2013.

²⁹ « Ces images, en tout cas, sont toujours saturées de couleurs et soigneusement composées. » Béatrice Fontanel, *Mon premier imagier d'art*, Paris, Tourbillon, 2013, p. 90.

³⁰ Béatrice Fontanel, *Mon premier imagier d'art*, Paris, Tourbillon, 2013, p. 90.

³¹ *Le musée de l'art pour les enfants. Livre blanc* [*The Art Book for Children*], texte d'Amanda Renshaw et Gilda Williams Ruggi, traduit de l'anglais par Alice Marchand, Londres et Paris, Phaidon, 2006, et *Le musée de l'art pour les enfants. Livre jaune* [*The Art Book for Children*], texte d'Amanda Renshaw, traduit de l'anglais par Alice Marchand, direction artistique d'Alan Fletcher, conception graphique de Lucie Newell, Londres et Paris, Phaidon, 2007.

³² *Le musée de l'art*, Londres et Paris, Phaidon, 1994. Édition Le livre de poche, 1998.

³³ Respectivement *Le musée de l'art pour les enfants. Livre blanc* [*The Art Book for Children*], texte d'Amanda Renshaw et Gilda Williams Ruggi, traduit de l'anglais par Alice Marchand, Londres et Paris, Phaidon, 2006, p. 48-51, et *Le musée de l'art pour les enfants. Livre jaune* [*The Art Book for Children*], texte d'Amanda Renshaw, traduit de l'anglais par Alice Marchand, direction artistique d'Alan Fletcher, conception graphique de Lucie Newell, Londres et Paris, Phaidon, 2007, p. 66-67.

³⁴ Étrangement, l'œuvre de Cindy Sherman n'est pas intégrée à l'ouvrage *Selfie. Les différents visages de l'autoportrait* de Susie Brooks (Palette, 2017. Édition originale : *Selfie. The Changing Face of Self-Portraits*, Wayland, 2016) : en partant de la pratique contemporaine du selfie, l'autrice n'étudie finalement que l'autoportrait en peinture. Les rares photographies présentées sont prises par des amateurs, généralement inconnus.

³⁵ *Le musée de l'art pour les enfants. Livre jaune* [The Art Book for Children], texte d'Amanda Renshaw, traduit de l'anglais par Alice Marchand, direction artistique d'Alan Fletcher, conception graphique de Lucie Newell, Londres et Paris, Phaidon, 2007, p. 66.

³⁶ 4^e de couverture, Isabelle Le Fèvre-Stassart, *Dans la ville*, Paris, Palette, coll. « La vie en images », 2005.

³⁷ André Gunthert, « L'image conversationnelle », *Études photographiques*, n° 31, printemps 2014. <http://journals.openedition.org/etudesphotographiques/3387> (21 février 2023).

³⁸ Pour la genèse de la collection et des différents volumes, je m'appuie en particulier sur un entretien téléphonique avec Nadine Combet, le 24 avril 2020, son intervention diffusée le 9 décembre 2020 lors du colloque *Le livre, le musée et l'enfant* (réécoutable ici : <https://www.youtube.com/watch?v=BsOwXmrnfz0> et <https://www.youtube.com/watch?v=1qgl3IRUJh8>) et deux entretiens avec Max-Henri de Larminat, les 5 et 13 janvier 2023.

³⁹ *Vassily Kandinsky. Bleu de ciel*, Paris, Atelier des enfants et Musée national d'art moderne, Centre Georges Pompidou, coll. « L'art en jeu », 1989 ; *Yves Tanguy. Jour de lenteur*, Paris, Atelier des enfants et Musée national d'art moderne, Centre Georges Pompidou, coll. « L'art en jeu », 1991 ; *Marc Chagall. Double portrait au verre de vin*, Paris, Atelier des enfants et Musée national d'art moderne, Centre Georges Pompidou, coll. « L'art en jeu », 1993 ; *Gaston Chassaï. Personnage aux cheveux verts, roses et blancs*, Paris, Atelier des enfants et Musée national d'art moderne, Centre Georges Pompidou, coll. « L'art en jeu », 1998.

⁴⁰ Fiches produit, Archives du Centre Georges Pompidou, boîte édition Nicole Parmentier n° 65.

⁴¹ Voir Annie Renonciat, « Origines et naissance de l'album moderne », dans Olivier Piffault (dir.), *Babar, Harry Potter et compagnie. Livres d'enfants d'hier et d'aujourd'hui*, Paris, Bibliothèque nationale de France, 2009, p. 212-220.

⁴² *Le Paris des rêves*, d'Izis, en est un des modèles. Merci à Anne Reverseau de m'avoir fourni cette référence. Voir aussi Nancy Newhall et Paul Strand, *Time in New England*, New York, Oxford University Press, 1950.

⁴³ On peut penser aussi à l'héritage des constructivistes, en termes de maquette, et en particulier, en matière de photographie, à celui de Rodtchenko. Voir Michel Porchet, « L'espace-temps du livre de photographie », dans Alain Milon et Marc Perelman (dir.), *Le livre et ses espaces*, Paris, Presses universitaires de Paris 10-Nanterre, 2007, p. 281.

⁴⁴ Entretien avec Nadine Combet, 24 avril 2020.

⁴⁵ Entretien avec Max-Henri de Larminat, 5 janvier 2023.

⁴⁶ Max-Henri de Larminat, *Des villes et des nuits*, avec la collaboration de Nadine Combet, Paris, Éditions du Centre Georges Pompidou et Atelier des enfants, coll. « Révélateur », 1994, f. 8.

⁴⁷ *Ibid.*, f. 15. Il s'agit d'une strophe du poème « Art poétique » de Borges.

⁴⁸ Nadine Combet, *Pied de plume, pied de plomb*, avec la collaboration de Max-Henri de Larminat, Paris, Éditions du Centre Georges Pompidou et Atelier des enfants, coll. « Révélateur », 1994, f. 8. L’aphorisme provient de *Tranches de savoir* (1950).

⁴⁹ La photographie de Philippe Salaün peut être vue ici : https://fr.wikipedia.org/wiki/Philippe_Sala%C3%BCn#/media/Fichier:Ty_Cam_1977.jpg.

⁵⁰ On peut se reporter par exemple à ses *Rébus*, voir Bernadette Gromer, « Tête à tête. Entretien avec Max-Henri de Larminat », *La Revue des livres pour enfants*, n° 145, 1992, p. 52- 55.

⁵¹ Max-Henri de Larminat, « Cartes postales rectifiées », <https://max-de-larminat.com/index.php/images-rectifiees-2/cartes-postales-rectifiees/> (23 février 2023).

⁵² *Ibid.*

⁵³ « La joie que l’on éprouve à toute métamorphose réussie ne répond pas à un misérable désir esthétique de distraction mais bien au séculaire besoin de l’intellect de se libérer du paradis illusoire et ennuyeux des souvenirs figés, et de rechercher un nouveau domaine d’expérience incomparablement plus vaste où les frontières entre le monde intérieur, comme on est convenu de l’appeler, et le monde extérieur (selon la conception classico- philosophique) s’effaceront de plus en plus et, vraisemblablement, disparaîtront un jour complètement lorsque des méthodes plus précises que l’écriture automatique auront été trouvées. » Max Ernst, « Qu’est-ce que le surréalisme », introduction au catalogue de l’exposition surréaliste au Kunsthaus de Zurich, 11 octobre-4 novembre 1934, cité par Werner Spies, *Max Ernst. Les collages, inventaire et contradictions*, traduit de l’allemand par Éliane Kaufholz, Paris, Gallimard, 1984, p. 184.

⁵⁴ Max-Henri de Larminat, « Cartes postales rectifiées », <https://max-de-larminat.com/index.php/images-rectifiees-2/cartes-postales-rectifiees/> (23 février 2023).

⁵⁵ Sophie Curtil, « L’art en jeu, un parcours original d’éducation artistique. Des livres : un tête à tête avec des œuvres », *La Revue des livres pour enfants*, n° 155-156, hiver 1994, p. 72.

⁵⁶ Le critère-clé que met en avant Anne Mæglin-Delcroix pour définir les livres d’artiste est que les artistes en « sont les seuls maîtres d’œuvre, même quand ils n’en sont pas les éditeurs » ; Anne Mæglin-Delcroix, « Qu’est-ce qu’un livre d’artiste ? », *Sur le livre d’artiste. Articles et écrits de circonstance (1981-2005)*, 2^e édition, Marseille, Le Mot et le Reste, 2008, p. 75. Le livre d’artiste établit un rapport « de dépendance réciproque entre sa structure de livre et son sujet » (p. 87) sans qu’il prenne nécessairement la forme d’un livre-objet ou d’un livre de bibliophilie.

⁵⁷ Yves Peyré, *Peinture et poésie. Le dialogue par le livre, 1874-2000*, Paris, Gallimard, 2001, p. 21.

⁵⁸ Nadine Combet, *Pied de plume, pied de plomb*, avec la collaboration de Max-Henri de Larminat, Paris, Éditions du Centre Georges Pompidou et Atelier des enfants, coll. « Révélateur », 1994, 4^e de couverture.

⁵⁹ *Ibid.*

⁶⁰ « Animation autour de “Révélateur” », *La Revue des livres pour enfants*, n° 168-169, avril 1996, p. 108.

Bibliographie

Sources

Gabriel Bauret et Grégoire Solotareff, *Album*, Paris, L'École des loisirs, 1995.

Éva Bensard, *Ma petite histoire de l'art en 50 énigmes & jeux*, Paris, Place des Victoires, 2013.

Nadine Coleno, *Quand Tosani photographie*, photographies de Karine Veyrunes, Paris, Éditions du Regard et SCÉRÉN-CNDP, coll. « L'atelier », 2002.

Patricia Crété, *Histoire des arts. Les œuvres à travers le temps*, Paris, Quelle histoire, 2017.

Béatrice Fontanel, *Mon premier imagier d'art*, Paris, Tourbillon, 2013.

Thibaud Guyon, *La toute première photo et l'inventeur de la photographie, Nicéphore Niépce*, Paris, L'École des loisirs, coll. « Archimède », 2014.

Floriane Herrero, *Photographie contemporaine*, Paris, Palette, 2013.

Floriane Herrero et Ambre Viaud, *Land Art*, Paris, Palette, 2012.

David Hockney et Martin Gayford, *Une histoire des images pour les enfants*, illustrée par Rose Blake, traduit de l'anglais par Céline Delavaux, Paris, Seuil jeunesse, 2018.

Hélène Kérillis et Laurent Simon, *Tic! Tac!*, Saint-Pierre-des-Corps, L'élan vert, Futuroscope, Réseau Canopé, coll. « Pont des arts », 2017.

Caroline Larroche et Olivier Morel, *Nadar*, Paris, Éditions courtes et longues, coll. « Toutes mes histoires de l'art », 2007.

Isabelle Le Fèvre-Stassart, *Objectif photographie!*, Paris, Autrement junior et SCÉRÉN-CNDP, coll. « Arts », 2003.

Le musée de l'art pour les enfants. Livre blanc [The Art Book for Children], texte d'Amanda Renshaw et Gilda Williams Ruggi, traduit de l'anglais par Alice Marchand, Londres et Paris, Phaidon, 2006.

Le musée de l'art pour les enfants. Livre jaune [The Art Book for Children], texte d'Amanda Renshaw, traduit de l'anglais par Alice Marchand, direction artistique d'Alan Fletcher, conception graphique de Lucie Newell, Londres et Paris, Phaidon, 2007.

L'imagerie des arts, conception d'Émilie Beaumont, Paris, Fleurus, coll. « Imagerie », 2002, rééd. 2017.

Susan Meiselas, *Eyes Open. 23 idées photographiques pour enfants curieux*, Paris, Delpire & Co, 2021.

Pauline Pons, *L'art pas bête*, illustrations de Pascal Lemaître, Montrouge, Bayard, coll. « Pas bête », 2020.

Marc Riboud et Catherine Chaine, *I comme image*, Paris, Gallimard jeunesse, 2010.

Marc Riboud et Catherine Chaine, *1, 2, 3, image*, Paris, Gallimard jeunesse, 2010.

« Mon cahier de mots-mon cahier de photos »

1. *Au cœur du combat. La guerre en images*, photographies extraites des archives de Magnum photos, Paris, Autrement, coll. « Mon cahier de mots-mon cahier de photos », 2007.

2. *Drôles de vies! Richard Kalvar photographe*, photographies extraites des archives de Magnum photos, Paris, Autrement, coll. « Mon cahier de mots-mon cahier de photos », 2008.

3. *Juste à temps! Henri Cartier-Bresson*, photographies extraites des archives de Magnum photos, Paris, Autrement, coll. « Mon cahier de mots-mon cahier de photos », 2009.

« Photos petits »

1. Marie Houblon, *De quelles couleurs?*, Paris, Tourbillon, coll. « Photos petits », 2003.

2. Marie Houblon, *Et si on comptait?*, Paris, Tourbillon, coll. « Photos petits », 2003.

3. Marie Houblon, *En formes*, Paris, Tourbillon, coll. « Photos petits », 2004.

4. Marie Houblon, *Et ma tête, alouette!*, Paris, Tourbillon, coll. « Photos petits », 2004.

5. Marie Houblon, *Animal, animots*, Paris, Tourbillon, coll. « Photos petits », 2005.

6. Marie Houblon, *Mais que font-ils?*, Paris, Tourbillon, coll. « Photos petits », 2006.

7. Marie Houblon, *C'est quoi, ça?*, Paris, Tourbillon, coll. « Photos petits », 2007.

8. Marie Houblon, *Enfants du monde*, Paris, Tourbillon, coll. « Photos petits », 2008.

9. Marie Houblon, *Comme chien et chat*, Paris, Tourbillon, coll. « Photos petits », 2008.

10. Marie Houblon, *Quand tes grands-parents étaient enfants*, Paris, Tourbillon, coll. « Photos petits », 2011.

11. Marie Houblon, *Le petit monde d'Elliott Erwitt*, Paris, Tourbillon, coll. « Photos petits », 2013.

« Révélateur »

1. Nadine Combet, *Feuilles et feuillages*, avec la collaboration de Max-Henri de Larminat, Paris, Éditions du Centre Georges Pompidou et Atelier des enfants, coll. « Révélateur », 1991.
2. Max-Henri de Larminat, *Icare et compagnie*, avec la collaboration de Nadine Combet, Paris, Éditions du Centre Georges Pompidou et Atelier des enfants, coll. « Révélateur », 1992.
3. Nadine Combet, *La mesure de l'eau*, avec la collaboration de Max-Henri de Larminat, Paris, Éditions du Centre Georges Pompidou et Atelier des enfants, coll. « Révélateur », 1993.
4. Max-Henri de Larminat, *Des villes et des nuits*, avec la collaboration de Nadine Combet, Paris, Éditions du Centre Georges Pompidou et Atelier des enfants, coll. « Révélateur », 1994.
5. Nadine Combet, *Pied de plume, pied de plomb*, avec la collaboration de Max-Henri de Larminat, Paris, Éditions du Centre Georges Pompidou et Atelier des enfants, coll. « Révélateur », 1994.
6. Max-Henri de Larminat, *Quatre murs et une fenêtre*, Paris, Éditions du Centre Georges Pompidou et Atelier des enfants, coll. « Révélateur », 1995.

« La vie en images »

1. Isabelle Le Fèvre-Stassart, *Dans la ville*, Paris, Palette, coll. « La vie en images », 2005.
2. Isabelle Le Fèvre-Stassart, *Nous, les enfants*, Paris, Palette, coll. « La vie en images », 2005.

Ouvrages et articles

« Animation autour de “Révélateur” », *La Revue des livres pour enfants*, n° 168-169, avril 1996, p. 108.

Sophie Curtil, « L’art en jeu, un parcours original d’éducation artistique. Des livres : un tête à tête avec des œuvres », *La Revue des livres pour enfants*, n° 155-156, hiver 1994, p. 68-81.

Emmanuel Fraisse, « Enseignements littéraires et œuvres de référence : entre l’ancien et le nouveau », *Le Français aujourd’hui*, vol. 172, n° 1, 2011, p. 11-24.

Bernadette Gromer, « Tête à tête. Entretien avec Max-Henri de Larminat », *La Revue des livres pour enfants*, n° 145, 1992, p. 52-55.

André Gunthert, « L'image conversationnelle », *Études photographiques*, n° 31, printemps 2014. <http://journals.openedition.org/etudesphotographiques/3387>.

« L'image pour enfants : pratiques, normes, discours (France et pays francophones, XVI-XX^e siècles) », sous la direction d'Annie Renonciat, *La Licorne*, n° 65, 2003.

Max-Henri de Larminat, « Cartes postales rectifiées », <https://max-de-larminat.com/index.php/images-rectifiees-2/cartes-postales-rectifiees/>.

Laurence Le Guen, « Carte blanche à Laurence Le Guen : zoom sur la photographie dans le livre pour enfants », *9 Lives Magazine*, 25 janvier 2023. <https://www.9lives-magazine.com/92724/2023/01/25/carte-blanche-a-laurence-le-guen-zoom-sur-la-photographie-dans-le-livre-pour-enfants/>.

Laurence Le Guen, « Transmettre le patrimoine photographique : comment la littérature jeunesse crée-t-elle un espace de rencontre entre l'enfant et la photographie patrimoniale? Tentative d'inventaire », PatrimoniaLitté, 23 février 2023. <https://www.youtube.com/watch?v=WcGWZ0mwYfU>.

Élisabeth Lortic, « Entretien avec Gabriel Bauret et Grégoire Solotareff », *La Revue des livres pour enfants*, n° 168-169, avril 1996, p. 75-80.

Anne Mœglin-Delcroix, « Qu'est-ce qu'un livre d'artiste? », *Sur le livre d'artiste. Articles et écrits de circonstance (1981-2005)*, 2^e édition, Marseille, Le Mot et le Reste, 2008, p. 65-99.

Yves Peyré, *Peinture et poésie. Le dialogue par le livre, 1874-2000*, Paris, Gallimard, 2001.

Olivier Piffault (dir.), *Babar, Harry Potter et Compagnie. Livres d'enfants d'hier et d'aujourd'hui*, Paris, Bibliothèque nationale de France, 2009.

Michel Porchet, « L'espace-temps du livre de photographie », dans Alain Milon et Marc Perelman (dir.), *Le livre et ses espaces*, Paris, Presses universitaires de Paris 10-Nanterre, 2007, p. 271-285.

Werner Spies, Max Ernst. *Les collages, inventaire et contradictions*, traduit de l'allemand par Éliane Kaufholz, Paris, Gallimard, 1984.

Les imagiers photographiques : miroir du monde ou monde à part ?

Éléonore Hamaide

Volume 15, numéro 1, printemps 2024

1, 2, 3... regarde ! La photo, le livre, l'enfant
1,2,3... Look! Photography, the Book, and the child

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/1113719ar>
DOI : <https://doi.org/10.7202/1113719ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Groupe de recherches et d'études sur le livre au Québec

ISSN

1920-602X (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Hamaide, É. (2024). Les imagiers photographiques : miroir du monde ou monde à part ? *Mémoires du livre / Studies in Book Culture*, 15(1), 1–26.
<https://doi.org/10.7202/1113719ar>

Résumé de l'article

Cet article esquisse une typologie de l'imagier photographique en le réinscrivant dans une tradition du livre et de l'album documentaire. L'imagier s'est imposé comme un incontournable éditorial dont la diversité des propositions enrichit ses enjeux et ses publics. L'imagier photographique joue du réalisme du médium pour se faire miroir du monde, mais il est aussi une initiation en acte à l'art photographique et une école du regard, par la mise en oeuvre de dispositifs qui orientent la lecture de l'image. La confrontation à des photographes reconnus n'empêche pas une conception ludique de la photographie de se faire jour. L'imagier photographique témoigne enfin d'une évolution du regard sur la littérature de jeunesse également tournée vers des publics adultes par sa capacité à s'ouvrir au monde contemporain et à ses préoccupations sociales et idéologiques autant qu'à ses nouveaux modes de communication.





LES IMAGIERS PHOTOGRAPHIQUES : MIROIR DU MONDE OU MONDE À PART?

Éléonore HAMAIDE

Université d'Artois, Laboratoire Textes et Cultures UR 4028

RÉSUMÉ

Cet article esquisse une typologie de l'imagier photographique en le réinscrivant dans une tradition du livre et de l'album documentaire. L'imagier s'est imposé comme un incontournable éditorial dont la diversité des propositions enrichit ses enjeux et ses publics. L'imagier photographique joue du réalisme du médium pour se faire miroir du monde, mais il est aussi une initiation en acte à l'art photographique et une école du regard, par la mise en œuvre de dispositifs qui orientent la lecture de l'image. La confrontation à des photographes reconnus n'empêche pas une conception ludique de la photographie de se faire jour. L'imagier photographique témoigne enfin d'une évolution du regard sur la littérature de jeunesse également tournée vers des publics adultes par sa capacité à s'ouvrir au monde contemporain et à ses préoccupations sociales et idéologiques autant qu'à ses nouveaux modes de communication.

ABSTRACT

This article aims to typology the photographic's early concept books by reintegrating it into a tradition of the book and the documentary picture book. The early concept book has established itself as an essential publication, with a wide range of offerings that diversify both its issues and its audiences. The photographic's picture book plays on the realism of the medium to mirror the world, but it is also an introduction to the art of photography and an eye's school, through the use of devices that guide the reading of the picture. Confrontation with established photographers does not prevent a playful conception of photography from emerging. Lastly, the photographic's early concept books bears witness to an evolution in the way children's literature is viewed by adult audiences, through its ability to open up to the contemporary world and its social and ideological concerns, as well as its new ways of communication.

Mots-clés

Imagier, photolittérature, photographie, album de jeunesse.

Keywords

Early-concept book, photoliterature, photography, picture book.

Forme littéraire très particulière présentant des personnages, animaux ou objets par le biais d'une image généralement assortie d'un nom placé en regard, l'imagier occupe aujourd'hui une place déterminante dans l'écosystème éditorial, et de nombreuses familles y ont recours lorsqu'il s'agit d'initier les tout-petits aux vertus de l'objet-livre comme support privilégié pour apprendre à appréhender le monde¹. Le choix de proposer ce type de dispositif aux plus jeunes ne date pas d'hier : on en trouve les prémices dès la Renaissance, avec notamment l'*Orbis sensualium pictus* de Comenius qui en est souvent considéré comme l'ancêtre. L'usage se généralise au xix^e siècle, avec par exemple les ouvrages de la Librairie Bernardin-Béchet, les planches Deyrolle ou encore les imagiers Georgin. Le développement devient exponentiel au siècle suivant à partir de la publication, en 1952, de *L'imagier du Père Castor* qui en systématise le principe dans sa préface. Paul Faucher y postule que l'enfant prendra un « très vif plaisir à “re-connaître” les objets représentés dans ces images », imaginant une promenade à travers les choses où le parent accompagne l'enfant « comme il le ferait dans une promenade réelle² ». Immense succès d'édition, l'ouvrage devient un modèle pour les générations suivantes.

Si l'image, dans la grande majorité de ces livres, est réalisée par des illustrateurs, on en trouve également un nombre significatif dans lesquels la représentation est confiée à la photographie³. Le désormais célèbre *Tout un monde*, de Katy Couprie et Antonin Louchard⁴, publié chez Thierry Magnier en 1999 et offert aux bébés par le Conseil général du Val-de-Marne cette année-là, en fait un médium privilégié ; mais l'offre éditoriale en ce sens est devenue si vaste qu'il vaut la peine de se demander jusqu'à quel point ce recours à l'image photographique constitue une excroissance à part dans la grande famille des imagiers. Je me propose dès lors d'étudier cette vogue en m'interrogeant sur sa représentativité (en quoi ce type d'ouvrage illustre-t-il de façon exemplaire les principes fondateurs de l'imagier ?) autant que sur sa spécificité (jusqu'à quel point ce parti pris esthétique en infléchit-il formes et

contenus au service d'autres finalités?). L'imagier se fait d'abord outil d'apprentissage pour le premier âge, porteur d'un discours réaliste sur le monde, avant de devenir un dispositif artistique d'éveil à l'art, un objet ludique, mais aussi un médium potentiellement militant, ouvert à un public très large.

L'imagier comme miroir du monde

Comme l'atteste l'ouvrage de Laurence Le Guen, *Cent cinquante ans de photolittérature pour les enfants*, les créateurs ont régulièrement recours à la photographie pour illustrer les livres destinés à la jeunesse, dans un souci de donner à voir l'autre dans son quotidien et l'ailleurs dans sa vérité — c'est en tout cas l'ambition affichée. Pourtant, Christophe Meunier⁵ comme Laurence Le Guen⁶ montrent que ces portraits d'enfants ou de pays sont finalement très subjectifs et le produit d'une reconstruction. L'imagier photographique tombe-t-il dans les mêmes écueils, loin des ambitions affichées par le paratexte de nombreux imagiers suggérant un lien fort entre les images proposées et le monde alentour⁷? En d'autres termes, l'imagier photographique est-il un reflet du monde quotidien de l'enfant?

Le premier artiste à proposer un imagier photographique est Steichen. Sollicité par sa fille, la psychologue Mary Steichen Calderone, investie dans des mouvements pédagogiques modernes et qui ne trouve pas de livres pour les enfants présentant leur quotidien, le photographe conçoit deux imagiers, l'un avec des objets de tous les jours, sans représentation humaine, *The First Picture Book : Everyday Things for Babies* (Harcourt, Brace & Company, 1930), et un second, l'année suivante, où les objets du premier sont mis en situation par l'usage qu'en fera l'enfant. Si certains objets sont photographiés en studio, sans arrière-plan, avec simplement une ombre portée, plusieurs sont mis en scène, en très gros plan : ainsi le robinet — avec l'eau moussante — et la tartine — à moitié mangée —, suggérant un usage et une temporalité au sein de l'image. Certes, les enfants sont absents du premier volume, mais leur présence se fait sentir dans le hors-champ. Steichen impose parmi ces objets des incontournables des imagiers futurs, photographiques ou non : la brosse et le peigne, que Margaret Wise Brown reprendra dans *Bonsoir Lune*, les balles, ou encore les livres dans une formidable mise en abyme, puisque le livre que

le lecteur tient entre les mains est présent dans l'image. Ce type d'ouvrage — au même titre qu'en France *Alphabet*⁸ (Antoine Roche, 1932) ou encore *Regarde ! Mes photos* (Henri Jonquières, 1933) d'Emmanuel Sougez — n'est pas nécessairement connu du grand public, mais plutôt estimé des photographes qui y voient un mode d'expression possible de la photographie et un débouché pour leur travail artistique. Emmanuel Sougez est d'ailleurs le chef de file français d'un mouvement amorcé aux États-Unis quelques années auparavant, la « *straight photography*⁹ », qui accorde une attention particulière aux objets du quotidien. L'agencement et la structuration de l'image par un cadrage resserré sont aussi importants que le travail sur l'ombre et la lumière. Dans les deux cas, le choix technique et les forts contrastes entre les noirs et les blancs défamiliarisent les objets dont la forme, plus que l'usage, est mise en valeur. Le travail sur les formes et la typographie en font, selon Juliette Lavie, une « invitation à la connaissance par le jeu, l'expérience visuelle et linguistique¹⁰ ». Finalement, la postérité garde l'extrême importance accordée à la construction de l'image — comme de l'objet-livre. Est-ce au détriment de la dimension mimétique évoquée en préambule ? La réponse est double. Dans une certaine mesure oui, si l'on en croit un des premiers critiques de la photographie, Waldemar-George, lorsqu'il mentionne ces « natures mortes d'objets épars ou isolés, objets d'usage, accessoires de vie [...] Détachés de leur ambiance, ces compagnons muets de tous les jours acquièrent une vie nouvelle et engagent entre eux d'interminables dialogues¹¹ ». Les objets reproduits dans les imagiers photographiques se pareraient de qualités nouvelles, sortis de leur contexte. Il n'est qu'à voir l'éléphant de Sougez qui paraît enfermé dans une boîte, sa trompe semblant se cogner contre l'angle du cadre. Cependant, cette proximité rend palpables les plis de sa peau. La reproduction photographique fait alors ressortir certains de ses traits caractéristiques et permet une appropriation plus sensible, voire sensuelle. C'est ce que soulignait également Waldemar-George un peu après : « [L]a photographie nous apprend à connaître l'anatomie des formes et leur texture intime, leur enveloppe charnelle, leur épiderme et leur conformation¹². » L'imagier photographique serait alors un miroir grossissant, mettant en avant les spécificités de l'objet photographié, par les choix techniques et subjectifs du photographe et concepteur du livre.

Rappelons que *L'imagier du Père Castor* avait déjà posé le postulat d'une esthétique en prise directe avec le réel — un miroir du monde — sans pour autant s'interdire de détacher l'objet exposé de son environnement. Si les huit premiers fascicules du Père Castor présentent les objets en contexte, assez rapidement les dessins sont détournés et sans arrière-plan. De la même façon, la capacité de la photographie à objectiver le réel n'est pas incompatible avec une certaine tendance à exacerber l'objet au détriment de son milieu. À ce titre, le monde du livre pour enfants connaît une révolution dans la façon de faire des documentaires au tournant des années 1980, où Gallimard parvient à imposer une certaine manière de détourner les photographies. Par ses coéditions avec Dorling Kindersley, Gallimard jeunesse se plaçait sous le parrainage des encyclopédistes, revendiquant que « la photographie permet d'aller plus loin dans l'indispensable transmission des connaissances. Mais il faut que l'objectif soit vraiment objectif et que la qualité de la reproduction soit à la hauteur de cette ambition¹³ ». Certes, la collection « Les Yeux de la découverte » ne se destinait pas aux petits enfants, mais l'éditeur a ensuite décliné le concept pour toutes les catégories d'âge. Gallimard influence ce faisant la façon de présenter un documentaire pendant au moins deux décennies, en affichant cette idée que la photographie est plus objective. Considérés comme les premiers documentaires pour petits, de nombreux imagiers privilégient alors des images détournées ou des fonds blancs pour présenter l'objet.

Le modèle défini par Gallimard devient la norme chez les autres, par exemple chez Nathan. La qualité photographique donne pourtant une autre dimension au regard porté sur les objets. En présentant un imagier qui n'est plus seulement thématique mais formel, la prise de distance avec le réel s'opère, car les objets et leur nomination laissent place à d'autres enjeux de classification qui invitent à un regard esthétisant. Il n'est qu'à observer *Formes* (Nathan, 1990). La double page « ovale » fonctionne sur l'association de deux pages, entre ressemblance et dissonance. *A priori*, les objets sont hétéroclites, dans leur matérialité, dans leur taille, comme dans leur usage, etc. Dans les deux cas, un objet central se trouve entouré d'objets, en nombres différents, mais le jeu des couleurs propose aussi d'autres associations : l'alignement des raisins fait écho à celui des dragées, la couleur des haricots rouges — dont la disposition forme par une mise en abyme un ovale — rappelle celle du liseré du porte-savon, quand le savon se réfère aux dragées par sa couleur. Les

cailloux ont un moucheté similaire à l'œuf d'oiseau. L'œuf de Pâques appelle l'œuf peint. La forme ovoïde de l'œuf de Pâques est identique à celle du ballon de baudruche, tandis que le vert des raisins contraste avec les autres teintes de la page, mais est du même vert que le ballon et que les feuilles de la page de droite. L'observation fine invite à d'autres rapprochements. À une organisation proposée et qui pourrait être rigide se substituent de multiples organisations possibles, invitant à la subjectivité du regard porté sur ces objets si dissemblables, réunis sous une seule étiquette. Chaque lecteur est libre de composer son cheminement à l'intérieur de la page et de réinventer non pas le monde, mais son monde propre. L'objectivité supposée de la photographie ne conditionne pas nécessairement un regard objectif sur le monde, malgré le réalisme de la représentation des objets. Ainsi, les imagiers insistent avec plus ou moins de force sur l'idée d'une re-présentation du monde plutôt que d'une objectivation du quotidien, s'appuyant sur la re-connaissance d'objets familiers.

Ces imagiers se focalisent sur des objets. Il arrive qu'ils les nomment, mais de manière moins systématique que dans nombre d'imagiers dessinés. Ils les ordonnent en proposant des classifications qui dépassent leur nomination pour leur apparence et leurs formes. L'enfant est spectateur. Des imagiers photographiques le placent pourtant dans une posture d'acteur.

Un regard orienté vers le monde

Certains imagiers assument la subjectivité. Ils s'affichent comme miroir d'un monde... intérieur. Dès lors, l'auteur, bien souvent photographe lui-même, construit un dispositif qui oriente le regard de l'enfant pour lui apprendre à regarder le monde qui l'entoure. L'important n'est plus seulement ce qu'on donne à voir, mais comment on le donne à voir. Aux cadrages serrés et sans arrière-plan des imagiers de la première catégorie, ceux de cette deuxième catégorie pourraient donner l'impression de laisser le lecteur libre de son parcours sur une photographie pleine de détails, mais ils sont en réalité un apprentissage du regard porté sur le monde. Des artistes photographes font le choix d'aiguiller le cheminement du lecteur sur la page par des dispositifs assez simples. Tana Hoban travaille la subjectivité du regard sur le quotidien. Fortement marquée par une intervention en école où les enfants, interrogés

sur ce qu'ils avaient vu sur le chemin de l'école, avaient presque tous répondu « Rien », elle met en place dans ses livres plusieurs manières d'intéresser ses lecteurs aux détails. Elle affirmait, sur le site de son éditeur, dans une interview, aujourd'hui inaccessible :

Pour moi les détails sont le plus important. C'est une autre façon de voir — qui aigüise ma perception et c'est ce que je veux faire passer aux enfants à travers mes livres. Je veux dire aux enfants de continuer à regarder, de faire attention aux détails, d'observer, de voir. Je veux qu'ils voient des choses qu'ils n'avaient jamais vues auparavant, ne pas passer trop vite sur ce qui les entoure.

Elle photographie le monde réel qu'elle met subtilement en scène dans ses livres. Parmi d'autres dispositifs, elle propose dans *Regarde bien*¹⁴ (Kaléidoscope, 1999) ou *Que vois-tu ?* (Kaléidoscope, 2003) de faire entrer l'enfant non par une grande image, mais par un cadre qui se focalise sur un détail peu signifiant et par une question qui invite au dialogue et à la discussion. Une fois la page tournée, le lecteur porte son attention sur ce qu'il a vu et sur le décalage qui existe bien souvent entre l'hypothèse formulée et la réalité de ce qu'il a observé. De cette façon, l'attention portée à la photographie est beaucoup plus intense par le ciblage qui a d'abord été imposé. Un autre point de vue de la même scène est ensuite présenté avec une autre photographie pleine page, laissant la possibilité d'observer alors des écarts, des ressemblances, un passage du temps, des changements de configuration.



© Figures 1, 2 et 3. Tana Hoban, *Regarde bien*, Paris, Kaléidoscope, 1999.

Tana Hoban crée une nouvelle manière de faire des livres pour enfants¹⁵ et son invention « sera reprise pour constituer les “LookBook”¹⁶ » du nom du titre original *Look Again*. Ce dispositif qui s’étend sur trois doubles pages est réinvesti dans les livres de Cécile Gabriel chez Mila éditions, *Quelle émotion ?!* (2010) ou *Quelle journée !* (2011), où un texte, sous forme de devinette, interroge le lecteur sur ce qu’il imagine à partir de ce qu’il devine à l’intérieur d’un cadre rectangulaire ouvert sur la double page suivante. Une fois encore, le trou dans la page oriente le regard, suscite un investissement du lecteur qui formule des hypothèses. Les situations sont ancrées dans le quotidien de l’enfant, dans la rue, à l’école, chez lui. Le dispositif en pointe les intérêts, les détails. Dès lors, le banal n’est plus ordinaire. Il fait sens, il mérite qu’on le regarde, comme le soulignait Perec dans *L’infra-ordinaire*¹⁷. Véritable promotrice de la photographie dans les livres pour enfants, Tana Hoban n’en oublie pourtant pas de se réinscrire dans une histoire du livre déjà existante. C’est du moins l’hypothèse que je formule à la vue de certains choix d’objets. Le bateau qu’elle met en scène dans *Regarde bien* est identique à celui de Sougez 60 ans plus tôt. Si le bateau est pris en gros plan sur la première photographie, il est ensuite manipulé par une fillette, comme le proposait, dans son *Second Picture Book*, Steichen, qui avait par ailleurs sélectionné, en 1949, une photographie de Tana Hoban pour son exposition *The Family of Man*.

Bien avant la vogue des livres en noir et blanc pour bébés¹⁸ dans les années 2010, Tana Hoban publie une série d’imagiers pour petits avec les silhouettes des animaux ou des objets de l’enfance. Dans *Qui sont-ils ?*, *Noir sur blanc* et *Blanc sur noir* (Kaléidoscope, 1994 et 1996), elle se concentre sur les formes et contours des objets plutôt que sur leurs détails. Peut-être nourrie par ses expérimentations autour du photogramme, elle épure sa photographie pour ne garder qu’une simple silhouette. À partir de 2006, avec *Les animaux de la ferme*, François Delebecque décline un dispositif similaire¹⁹, en le prolongeant par d’autres modalités héritées du livre pour enfants : chaque double page est construite autour des silhouettes vernissées des animaux dont le nom apparaît sur les volets qui, soulevés, montrent, en couleur cette fois, une photographie des mêmes animaux dans les mêmes postures, réinscrits dans un arrière-plan. La première appréhension des animaux ou des objets se concentre donc sur la forme générale et autorise par contraste une attention plus grande ensuite aux couleurs et à certaines spécificités des animaux. Le système des volets, décliné dès le xix^e siècle, permet de passer d’une

représentation à l'autre. La photographie stylisée, en noir, retarde l'accès à la photographie couleur. Elle programme une reconnaissance générique avant une exploration du détail. L'imagier photographique reprend donc des procédés anciens qui jouaient sur la surprise et la découverte pour mettre en lumière des objets du quotidien. En proposant deux images d'un même objet, le livre tient compte des capacités d'abstraction et de catégorisation de l'enfant. Il inverse le processus habituel de la vision. L'animal tel qu'il apparaît sous le volet est celui que les enfants peuvent croiser dans leur vie quotidienne. La photographie de silhouette sur le volet n'en donne que les contours que l'enfant doit décrypter.

L'influence de Tana Hoban se fait sentir dans la reprise de dispositifs où la photographie est un médium qui participe de la construction du regard de l'enfant sur le monde. Déclinant en photographie une tradition qui s'est construite sur le noir des silhouettes²⁰ et le blanc du papier, de Rackham aux théâtres de marionnettes, variante des ombres dont Tana Hoban est friande — et qu'elle propose dans *Ombres et reflets* —, les ouvrages mentionnés témoignent d'une démarche qui importe presque plus que le sujet, souvent pris dans le quotidien du petit comme les animaux, les fruits, les jouets, omniprésents dans le livre pour enfants. La plupart des albums de Tana Hoban sont sans texte pour laisser au lecteur la liberté de sa réaction. À la subjectivité du regard répond une parole plurielle. Ses albums sont d'abord une invitation à s'émerveiller du quotidien. Cet étonnement face au monde est-il une définition d'un regard artistique ?

Du traité d'esthétique au concept poétique ?

Tana Hoban était responsable des photographies comme de leur agencement. Qu'en est-il lorsque des auteurs associent un matériau hétéroclite issu des archives de photographes ? L'agencement donne-t-il la priorité à la dimension plastique, à la représentation d'une réalité, à un regard artistique ? La nature même de l'imagier en est-elle modifiée ? Les imagiers photographiques ont-ils une visée documentaire en faisant découvrir aux plus jeunes de grands photographes et des courants artistiques ? La question se pose quand les

concepteurs d'albums ne sont pas les photographes, mais seulement ceux qui ont opéré une sélection.

Signe de modernité qui doit beaucoup aux plasticiens et publicistes qui, tout au long du xx^e siècle, ont repensé le rapport texte/image, le format carré, comme le rappelle Michel Defourny, fait la part belle à l'image, « en découpant l'espace, en dirigeant le regard²¹ ». Sans nom d'auteur sur la couverture, mais avec les choix conjoints de Gabriel Bauret et Grégoire Solotareff, respectivement historien de la photographie et auteur-illustrateur, *Album* (L'École des loisirs, 1995) se veut un bel objet. Contrairement aux exemples précédents, les images ici rassemblées ne sont pas à l'origine spécifiquement destinées aux enfants. Adoptant une des formes les plus traditionnelles du livre à destination des enfants, à savoir l'abécédaire²², les deux hommes optent pour le dispositif du livre illustré — le mot sur la page de gauche et l'illustration photographique sur la belle page. Certes, les mots sont importants, mais plus encore sans doute la confrontation avec des images qui n'ont pas leur place d'ordinaire dans les livres pour enfants. La question n'est pas tant de savoir quel est le mot représenté, mais qu'est-ce qu'une bonne image ? Qu'est-ce qu'une photographie réussie ? À travers de très grands noms de la photographie comme Raymond Depardon, Philippe Pache, Peter Beard ou Catherine Noury, Solotareff et Bauret choisissent des photos floues pour représenter « un cheval », « un lion », « un trapéziste », « une voiture de course » ou « des jambes ». À l'époque où la PAO (publication assistée par ordinateur) transforme la manière de faire des livres, ils mettent en avant des images qu'on pourrait qualifier de ratées, qui sont loin des critères de lisibilité qui ont longtemps régné dans le cahier des charges d'un livre pour enfants. Au-delà de la représentation réaliste, une interprétation et un point de vue sont proposés, accentuant d'autres caractéristiques du terme retenu, comme la vitesse, le mouvement ou le déplacement qui lui sont aussi associés. La variété des propositions de cet imagier, en forme de catalogue par sa taille, confronte l'enfant à plusieurs notions photographiques, sans le lui dire, mais en les lui faisant éprouver, comme le cadrage, l'ombre portée, le gros plan qui enrichissent une représentation souvent frontale dans les imagiers plus traditionnels. Ici, l'objet n'est pas nécessairement au centre, pas toujours seul, pas forcément entier, ou déplacé dans sa représentation comme « la voiture de course », miniaturisée par le jouet. Cet ouvrage promeut la dimension

artistique de la photographie. Il met à disposition de l'enfant d'autres figurations d'objets pourtant connus de lui.

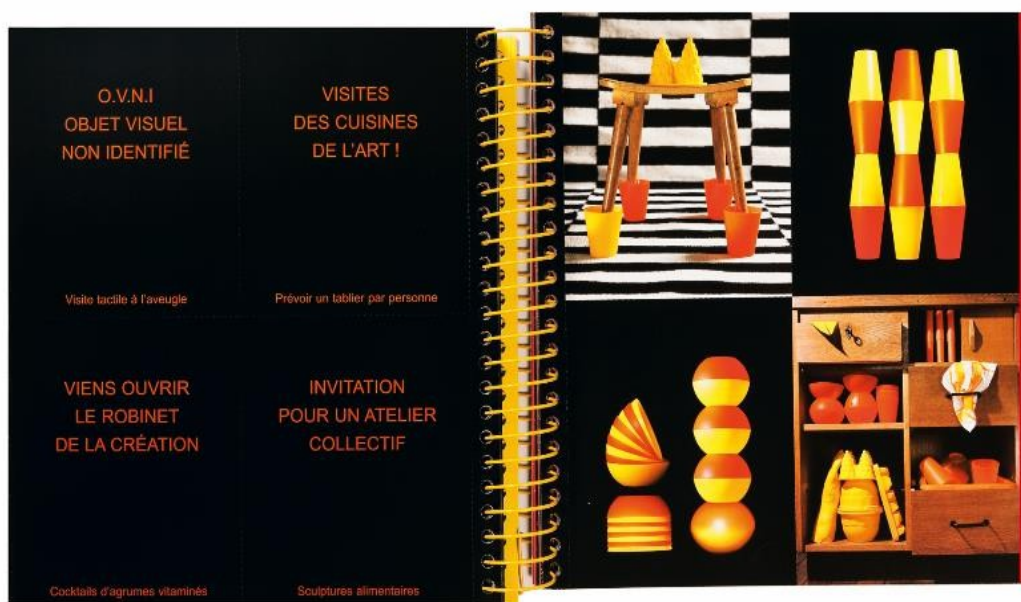
L'éditeur Tourbillon va plus loin en sélectionnant des photographies de l'agence Magnum pour créer des imagiers. À partir d'entrées thématiques — formes, animaux, couleurs, actions —, le choix de Marie Houblon, iconographe de l'agence sollicitée par l'éditrice Marie-Odile Fordacq, est de privilégier la multiplicité des regards sur un même objet. Hormis pour l'album consacré à l'œuvre d'Elliott Erwitt, son ambition n'est pas de présenter un univers d'artiste aux lecteurs. Avec souvent une part d'humour, les ouvrages confrontent plusieurs photographies autour d'un même mot. Contrairement à la plupart des imagiers qui associent UN mot à UNE image, la construction d'un concept découle de plusieurs images produites par des photographes différents. Jouant sur le titre de la comptine enfantine, *Et ma tête, alouette !* (Tourbillon, 2004) se démarque, par l'usage du possessif, des autres imagiers qui préfèrent l'article défini (« la tête ») ou indéfini (« une tête »), ou l'absence d'article (« tête »). Par des cadrages très variés (détail, gros plan, plan poitrine, plan américain ou plan moyen), l'usage du noir et blanc ou de la couleur, la diversité des cultures et des protagonistes représentés ou encore la tonalité de la photographie, les enfants sont initiés à des esthétiques très contrastées, invitant aux comparaisons, au classement, mais aussi à la définition d'un dénominateur commun qui traverse ces images : ainsi, « ... mon œil » propose un très gros plan sur un œil d'enfant au visage presque flou en dehors de sa pupille au centre d'une image pleine page. Lui succèdent sur une double page cinq photographies dont une en couleur : la proximité des yeux cachés, dissimulés, redessinés, maquillés des autres photographies, dit la difficulté de réduire à un même mot des images glanées en France, au Japon, en Irlande ou aux États-Unis. Les noms des photographes sont mentionnés en dernière page et soulignent la diversité des sources et des époques. La singularité de la collection tient à cette volonté de ne pas associer un seul signifiant à un signifié. Sans passer par une explication alambiquée, l'accumulation d'exemples enrichit le répertoire conceptuel de l'enfant. Un œil peut avoir plusieurs couleurs, plusieurs formes, être redessiné, presque invisible, il continue pourtant à être nommé de la même manière. L'exercice de pensée est même poussé jusqu'à l'extrême dans le titre *Haut comme trois pommes* de Cécile Denis (Rouergue, 2010), où toutes les photographies déploient le chiffre « 3 », qui est aussi un concept. Aucun texte

ni mode d'emploi n'accompagne ces images en dehors du titre. Ce sont aussi bien les brins de la natte que les appellations comme « le feu tricolore », le nombre d'objets ou de personnages qui incarnent la notion. Le livre déroute beaucoup les adultes qui ne savent que faire de cet album sans texte et sans récit. Y aurait-il trop de sérieux dans leur façon de lire les images ? Ne s'agit-il pas de décentrer son regard et de jouer avec ces images ?

Jeu et imaginaire

Certains créateurs de livres, également plasticiens, élèvent le détournement de collections d'objets au rang d'art, comme Duchamp a pu le faire en son temps, mais avec l'enfant pour destinataire et le jeu comme objectif. Qu'il s'agisse de reprendre de vieux jouets²³, de personnifier des meubles²⁴, de déconstruire les objets pour les réorganiser autrement²⁵, de détourner des œuvres d'art ou des bâtiments célèbres, la photographie invite le lecteur à jouer avec son environnement géographique ou à partir d'objets disponibles dans tous les intérieurs de notre société consumériste. C'est notamment le cas de Claire Dé qui, parmi d'autres travaux autour de la couleur et des formes, propose le gros catalogue *À toi de jouer* (Les Grandes personnes, 2010), illustré avec humour par une paire de gants Mapa.





© Figures 4 et 5. Claire Dé, *À toi de jouer*, Paris, Les Grandes personnes, 2010.

Déplaçant l'art du côté de la tâche domestique ou quotidienne, elle reconsidère les objets banals, ceux qui n'ont *a priori* pas d'intérêt car ils sont simplement utiles, créés pour une fonction et non pour leur esthétique, manufacturés, en plastique, loin de la noblesse du bois ou de certains métaux. Leur prise de vue en studio, le format du livre, la qualité du papier, les fonds noirs en font un catalogue d'artiste digne des grandes galeries²⁶. Ces photographies ne sont pourtant que des exemples et des sollicitations adressés aux enfants pour jouer, trier, classer, détourner ces objets. Par sa démarche, Claire Dé montre que l'art peut posséder une dimension ludique, que la beauté tient au regard qu'on porte sur les choses et non à leurs qualités propres. Elle prend au sérieux la capacité de jeu et de détournement intimement liée à l'enfance, qui sait faire d'un bâton une épée et d'une couverture un bateau ou une maison. Travaillant sur des dégradés de jaune et d'orange, l'ouvrage met en œuvre les notions parfois abstraites d'empilement, d'épuisement ou de totalité, que les enfants concrétisent spontanément dans leurs jeux ou leurs collections et que d'autres artistes interrogent dans le monde de l'art, à l'instar de Kawara, Opalka, Boltanski ou Closky. Claire Dé suggère de cette façon que chaque objet suscite un mode d'appropriation différent, qui conditionne la manière dont elle le photographie. Ces livres pourraient apparaître comme des étapes d'un travail artistique pensé pour les enfants avec pour seule ambition de les inviter à reconsidérer ces objets familiers : le regard artistique

posé sur cette banalité développe un regard différent et une réappropriation ludique. Les albums de Claire Dé sont une manière de dire que l'art se cache partout et qu'il faut le désacraliser. Le choix de la photographie rend visible la démarche artistique du détournement en lui donnant une place à hauteur d'enfant, quand elle a souvent été cantonnée à des réflexions d'adultes pour les adultes, dans la démarche des surréalistes ou d'artistes aux avis divergents sur la réappropriation du jeu ou du dessin d'enfant²⁷ dans leur propre pratique. Une photographie qui s'amuse et offre un point de départ qu'il revient à chacun de développer, en se laissant porter par ses envies et ses manipulations, par sa sensibilité à une couleur ou une forme. L'imagier s'impose comme un vecteur d'imaginaire, capable de faire du quotidien un espace de jeu et d'évasion. La dimension esthétique comme fantaisiste de l'imagier est aussi, par-delà la simplicité des mots, le lieu, possible, d'un discours.

L'imagier au-delà des enfants ?

Ma dernière catégorie regroupe des imagiers adressés à un public plus large et qui s'avèrent parfois une tribune pour une cause dépassant probablement son appréhension par des enfants. Au-delà d'une didactisation souvent présente, il peut y avoir du militantisme dans certains imagiers qui se font l'écho d'enjeux contemporains à leur écriture. En quoi *Entre nous* de Cendrine Genin et Séverine Thévenet (Âne bâté éditions, 2017) ou *Un monde palestinien* (Thierry Magnier, 2001) témoignent d'engagements et de préoccupations plutôt du côté des adultes et de quelle manière s'inscrivent-ils dans une continuité ou en faux avec les autres imagiers photographiques ?

Cendrine Genin et Séverine Thévenet, respectivement photographe et autrice, ont d'abord proposé un premier livre, *Des signes et moi* (Âne bâté éditions, 2015), qui s'apparentait à un répertoire de mots traduit en langue signée. À la suite d'une expérimentation en crèche, les enfants ont appris à signer 78 mots de leur quotidien. Chaque double page se compose d'un polaroïd en noir et blanc centré sur les mains d'un enfant, soulignant par le choix du mode photographique la fugacité du geste, et d'une illustration, souvent photographique, du mot, la plupart du temps en léger décalage avec le sens littéral. Ainsi, au geste de boire répond une photographie d'enfants

dans le bain mimant, avec leurs petites tasses, la dégustation du thé ou du café, boissons pour adultes, à partir du liquide plein de mousse dans lequel ils trempent. Par ces photographies souvent légèrement décalées, métaphoriques parfois, acceptant le flou, la cassure, la rupture, les gestes encore maladroits des enfants sont mis en valeur, soulignant combien, avant même de savoir parler, les enfants peuvent s'exprimer et communiquer entre pairs ou avec les adultes qui les entourent. Ce genre d'ouvrage s'adresse autant aux enfants qu'aux parents : le paratexte, ici, donne la parole à une directrice de crèche, mais aussi à Emmanuelle Laborit, actrice sourde-muette dont la préface met en avant la démarche du livre et la langue qui est la sienne. L'ouvrage révèle un double lectorat : les photographies d'enfants et le vocabulaire basique témoignent de l'adresse aux tout-petits. Le discours d'accompagnement dévoile les enjeux sociaux de l'éducation à la parentalité justifiant la résidence d'écriture, mais aussi l'engagement des divers acteurs impliqués dans le partage d'une langue trop souvent cantonnée à la population sourde, alors qu'elle favorise une communication précoce entre le bébé et son entourage.

Au-delà de l'engagement éducatif et social de ce livre, un imagier repose sur un militantisme beaucoup plus politique, avec la publication chez Thierry Magnier de l'œuvre collective *Un monde palestinien* (2001), présentée sur le site de l'éditeur comme « un panorama de la création palestinienne contemporaine sous forme d'associations d'idées, de formes et de couleurs pour raconter la culture et le quotidien de la Palestine²⁸ ». L'album mixe les techniques comme dans les volumes précédents *Tout un monde* ou *À table* d'Antonin Louchard et Katy Couprie, dont le succès justifie l'émergence de ce volume potentiellement plus polémique. Il fonctionne de manière identique, par association d'idées. Plus encore que les deux volumes cités, il fait la part belle aux photographies qui déclinent des visages, des objets, des paysages, mais aussi des ambiances, ainsi qu'un mode d'appropriation qui suit le sens arabe, puisque le livre est bilingue. Les paysages rocheux permettent de passer aux portraits des enfants avec pierres suggérant l'Intifada, même si rien à l'image n'indique les destinataires des projectiles. La photographie des tessons de céramique, en grande partie floue, associée à la peinture de visages déformés et de barbelés évoque là aussi métaphoriquement un conflit jamais nommé dans cet imagier tout en images, même si les barbelés et l'image des colombes sont lisibles, pour des adultes, dans les symboles proposés. Dès lors, l'imagier n'est plus seulement adressé à des enfants, comme une manière de les initier

à différentes techniques plastiques, mais il porte véritablement un message engagé que la littérature de jeunesse peut accueillir pour des lectorats variés.



© Figures 6, 7 et 8. Thierry Magnier, Paris, *Un monde palestinien*, 2001.

Je voudrais surtout montrer que l’imagier aujourd’hui s’inscrit dans un écosystème culturel plurimédiatique. S’il s’adresse à des enfants qui ne parlent pas, pour les aider à s’exprimer et favoriser des échanges langagiers entre les parents et les enfants, l’imagier s’ouvre à un public d’adultes et permet à des artistes de trouver un débouché à leurs créations. Dans un monde de l’image où tout est « instagrammable », il est un prolongement papier d’autres modes de communication et de diffusion. Ainsi, Andrew Knapp, photographe et designer, est présenté comme un voyageur sur la quatrième de couverture de l’ouvrage *Mais où est Momo ?* (Les Grandes personnes, 2013) qui a conforté une

notoriété acquise sur Instagram, Facebook ou Twitter, par la publication de photographies de couples humain-chien. D'abord visibles sur divers réseaux sociaux, qui mettent en avant le bien-être animal ou les bienfaits du chien sur la vie de son maître, les photographies deviennent une publication, déclinée depuis en trois livres, reposant sur les mêmes principes. Ce changement de support décale la lecture des photographies : dans l'imagier, le chien Momo est mis en avant sans son maître dans des situations souvent ludiques. Les photographies animalières correspondent bien aux personnages récurrents en littérature de jeunesse. Celle-ci est peuplée d'animaux, comme le rappellent Isabelle Nières-Chevrel²⁹ ou Florence Gaiotti³⁰. L'imagier vise alors deux publics. Le livre d'Andrew Knapp, plébiscité par *The New Yorker*, entre dans trois sous-catégories de l'album.



© Figures 9 et 10. Andrew Knapp, *Mais où est Momo ?*, Paris, Les Grandes personnes, 2013.

Livre de photographies, imagier, il est aussi un livre-jeu où les objets et Momo le chien, présentés sur la page de gauche dans quatre images de même taille et décontextualisés par le fond en couleur neutre, sont dissimulés sur la page de droite, qui offre une scène de vie pleine page : sur le manège, à la salle de sport, dans le jardin ou la salle de couture. Une des quatre images sur la page de gauche reprend ce qui a rendu Andrew Knapp populaire sur les réseaux sociaux, les « *Momo's faces* », où le photographe prend son chien, toujours en plongée, face à l'objectif, dans des décors différents. Le sol sur lequel se trouve Momo n'est jamais identique à celui de la page de droite, mais y fait allusion par les couleurs ou la matérialité du sol : de la terre pour un tracteur dans un champ, le plancher pour la chambre. Les images de Momo, caché sous les fleurs, dans un sac de tissu, au milieu des peluches, convoquent d'autres photographies célèbres, dont celles de William Wegman qui a beaucoup photographié ses chiens habillés et fixant le lecteur comme Momo. La simplicité de l'imagier comme genre fixe, pour une époque donnée, les choix esthétiques privilégiés — prise de vue, couleurs, etc. — et les préoccupations. Le bien-être animal, le poids des réseaux sociaux dans la notoriété d'un artiste semblent bien loin du livre pour enfants. Néanmoins, par sa plasticité et son lectorat étendu, l'imagier devient un réceptacle idéal de ces créations contemporaines qui hybrident les publics et les esthétiques comme les discours. En ce sens, l'imagier photographique, qui s'appuie sur un médium aujourd'hui très démocratisé par l'usage des téléphones intelligents et par le succès d'applications photographiques, est plus encore que les autres formes d'imagiers un marqueur tant temporel que culturel et social.

L'imagier photographique est très représentatif d'une évolution des enjeux de l'album destiné à la jeunesse. D'abord perçue comme un reflet exact et fidèle du monde, la photographie est un médium propice à la représentation de la réalité pour le petit enfant dans sa construction mentale et langagière de ce qui l'entoure. Pourtant, cette dimension éducative n'efface jamais l'importance du producteur de l'image, qui, plus encore qu'avec d'autres modes d'illustration, affiche un regard et un point de vue sur l'objet qu'il photographie. Proposant parfois un mode d'emploi de la lecture d'images, les albums photographiques sont autant de catalogues artistiques qui reprennent des codes du livre d'artiste, comme du livre pour enfants, de l'abécédaire au documentaire, pour enrichir et nourrir l'enfant. La catégorisation que j'ai

proposée, à travers l'éclairage de quelques publications très variées, témoigne surtout de la confiance faite au jeune lecteur en sa capacité à interpréter des images, qui ne sont pas nécessairement construites pour apparaître dans un imagier. L'intérêt pour l'imagier photographique est enfin révélateur de l'élargissement du public du livre pour enfants à des adultes, ouverts à des objets culturels variés, nourris de pratiques diversifiées et nées sur les réseaux sociaux, mais aussi à des formes d'engagement, tant éducatif que politique. L'imagier photographique se fait alors le témoin d'une histoire du livre pour enfants, mais aussi du changement de regard amorcé sur celui-ci : l'imagier serait-il cet objet iconotextuel réconciliant deux publics, pleinement pour les enfants et séduisant tout autant les adultes ?

NOTE BIOGRAPHIQUE

Maîtresse de conférences à l'Université de Lille, Éléonore Hamaïde mène ses recherches sur la littérature de jeunesse et sur la littérature des ^{xx}^e et ^{xxi}^e siècles (Perec, Oulipo en particulier) dans le laboratoire Textes et cultures de l'Université d'Artois. Auteur d'une cinquantaine d'articles sur la littérature de jeunesse, son travail porte plus particulièrement sur l'album iconotextuel et l'écriture de la Shoah (*La Shoah en mots et en images. De Perec à la littérature de jeunesse*, Presses universitaires de Rouen et du Havre, 2024). Autour de la photolittérature, elle a publié « La photographie dans *Miss Peregrine et les enfants particuliers* de Ransom Riggs : tradition, séduction, innovation » (dans Abdelmajid Mekayssi [dir.], *Littératures et cultures d'enfance et de jeunesse. Création, réception, critique*, Publications de la Faculté de Rabat, 2020), et avec Florence Gaiotti, « Portrait de pays en collection jeunesse dans le fonds du CRILJ (1980-2010) » (*Textimage*, 2022).

Notes

¹ Christine Boutevin et Patricia Richard-Principalli dans leur *Dictionnaire de la littérature de jeunesse. À l'usage des professeurs des écoles*, Paris, Vuibert, 2009, p. 140 : « Ouvrage qui associe des images et des mots dont l'objectif est l'apprentissage du lexique et la connaissance du monde. Destiné aux jeunes enfants, l'imagier regroupe souvent des termes de façon thématique (imagier de la ferme, des quatre saisons, de l'école...). L'image y joue un rôle essentiellement référentiel : elle permet la reconnaissance de l'objet, de l'animal, de la notion évoquée par le mot. » Cette définition complète la proposition d'Annie Renonciat dans *Voir/savoir. La pédagogie par l'image aux temps de l'imprimé, du ^{xv}^e au ^{xx}^e siècle* (Futuroscope, SCÉRÉN-CNDP, coll. « Patrimoine références », 2011) qui l'associait déjà aux pratiques pédagogiques, dans des formes beaucoup plus variées, par le nombre d'images ou la dimension narrative de ces dernières.

² Paul Faucher, *L'imagier du Père Castor. Pour les petits*, vol. 2, Paris, Flammarion, 1952, p. 4.

³ Sur les 500 imagiers que répertorie le site Ricochet, une cinquantaine de titres sont des imagiers photographiques.

⁴ Christian Bruel en parle comme d'un « marabout-bout-d'ficelle iconique et mental inépuisable » pour lequel « la certitude vite acquise que l'inattendu ne l'était sans doute pas tant que cela relance l'abord ludique de cet imagier qui a révolutionné le genre »; *L'aventure politique du livre jeunesse*, Paris, La fabrique éditions, 2022, p. 173.

⁵ Christophe Meunier insiste sur ce qui fait le succès de la collection, à savoir le travail de composition de l'ouvrage qui met en scène les images : « Après le travail de photo-reportage qui emmène Dominique Darbois à travers le monde, arrive celui du graphiste qui va mettre l'histoire et les espaces en planches. » Il insiste sur la construction de l'image. Voir « Construire une géographie pour les enfants des années 1960-1970. La collection “Les Enfants du monde” de Dominique Darbois », *Géocarrefour*, vol. 93, n° 4, 2019, par. 13-14. <http://journals.openedition.org/geocarrefour/12713> (27 février 2024).

⁶ « Si les photographies peuvent répondre à notre désir de vouloir voir la Mongolie, nous révèlent la vie d'un jeune Mongol, leur langage reste inaudible, d'abord parce que le texte et les légendes sont là pour dire comment les lire, pour leur imposer une signification, pour faire entrer les photographies dans la fiction, sans réussite, sans cohérence. Ensuite, ce récit, très documentaire, ne présente aucun attrait, ne permet pas à l'enfant de partager les émotions, les souvenirs ou les pensées du personnage »; Laurence Le Guen, « Abolir les frontières en littérature jeunesse : la tentative des albums photographiques des années 1950 à travers l'exemple d'*Horoldamba le petit Mongol* », *Strenæ*, n° 11, 2016, par. 29. <http://journals.openedition.org/strenae/1670>.

⁷ Ce sont presque les mêmes termes qui reviennent : « permettre aux tout-petits de découvrir le monde qui les entoure » (*Mon imagier de l'éveil*, Piccolia, 2011), « de belles illustrations volontairement réalistes amènent l'enfant à reconnaître facilement le monde qui l'entoure » (*Le grand imagier. Mes premières découvertes*, Gallimard, 2003), « des photos pour accompagner les tout-petits dans leur découverte du monde » (*La maison. Les premières images des tout-petits*, Milan jeunesse, 2006).

⁸ Son plurilinguisme l'inscrit également dans la filiation de l'ouvrage de Comenius.

⁹ Voir Éléa Dargelos, « La photographie dite “straight” ou l'avènement d'un style purement photographique », *Coupe-File Art*, 1^{er} février 2023. <https://www.coupefileart.com/post/la-photographie-dite-straight-ou-l-av%C3%A8nement-d-un-style-purement-photographique>.

¹⁰ Pour une analyse de cet imagier en lien avec *Alphabet* et l'œuvre de Steichen, voir Juliette Lavie, « *Alphabet* d'Emmanuel Sougez : une œuvre manifeste? », *Textimage*, n° 3, « À la lettre », été 2009. https://www.revue-textimage.com/04_a_la_lettre/lavie5.html#_edn2.

¹¹ Waldemar-George, « Photographie, vision du monde », *Arts et métiers graphiques*, n° 16, 1929-1930, repris dans Dominique Baqué, *Les documents de la modernité. Anthologie de textes sur la photographie de 1919 à 1939*, Nîmes, Jacqueline Chambon, 1993, p. 302.

¹² *Ibid.*

¹³ Voir la présentation de la collection « Les Yeux de la découverte » sur le site de Gallimard : <https://www.gallimard.fr/Catalogue/GALLIMARD-JEUNESSE/Les-Yeux-de-la-Decouverte> (septembre 2023).

¹⁴ Le livre et son dispositif sont présentés sur cette vidéo : <https://www.youtube.com/watch?v=CGhAiuFOiPU>.

¹⁵ Pour ne citer qu'un exemple, le livre-cadre que publie Édouard Manceau, *Le petit curieux* (Milan, 2014), doit beaucoup à Tana Hoban à qui il reprend aussi un questionnement adressé à l'enfant pour regarder le monde.

¹⁶ Voir Élisabeth Lortic et Geneviève Chatouillot, « Tana Hoban », dans Sophie Van der Linden et Annick Lorant-Jolly (dir.), *Images des livres pour la jeunesse : lire et analyser*, Paris, Thierry Magnier et CRDP de Créteil, 2006, p. 200.

¹⁷ Georges Perec, « Approches de quoi? », *L'infra-ordinaire*, Paris, Seuil, coll. « La librairie du XXI^e siècle », 1989, p. 11 : « Ce qui se passe vraiment, ce que nous vivons, le reste, tout le reste, où est-il? Ce qui se passe chaque jour et qui revient chaque jour, le banal, le quotidien, l'évident, le commun, l'ordinaire, l'infra-ordinaire, le bruit de fond, l'habituel, comment en rendre compte, comment l'interroger, comment le décrire? Interroger l'habituel. Mais justement, nous y sommes habitués. Nous ne l'interrogeons pas, il ne nous interroge pas, il semble ne pas faire problème, nous le vivons sans y penser, comme s'il ne véhiculait ni question ni réponse, comme s'il n'était porteur d'aucune information [...]. Mais où est-elle, notre vie? Où est notre corps? Où est notre espace? »

¹⁸ Michel Manson date l'apparition d'une littérature spécialement destinée aux bébés, ainsi que le terme est entendu aujourd'hui, comme un enfant qui ne parle pas et qui ne marche pas, aux années 1980, mais il refait l'historique des livres pour « bébés » dans une acception plus large. Voir « Les livres pour les petits enfants du XVIII^e au XX^e siècle : les bébés rajeunissent », dans Sylvie Raynaud (dir.), *On ne lit pas tout seul! Lectures et petite enfance*, Paris, Érès, 2011, p. 123-139.

¹⁹ Il assume d'ailleurs cette filiation dans une interview donnée à Laurence Le Guen. Voir « François Delebecque, bâtisseur d'images », Miniphlit, 22 janvier 2021, <https://miniphlit.hypotheses.org/3834> : « Nous n'avons rien inventé d'autre avec Brigitte Morel que les volets que l'on soulève et qui ajoutent un côté ludique et éducatif : Tana Hoban avait déjà travaillé sur les silhouettes Noir/Blanc ou Blanc/noir et en couleurs. Par contre nous travaillons énormément sur la qualité des images, leur contenu, leur sélection dans la masse produite, la maquette, la typo et la qualité d'impression avec un vernis sélectif etc... »

²⁰ Sur ce sujet, voir François Fièvre, *Le conte et la silhouette. Archéologie d'une rencontre*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2024.

²¹ Michel Defourny, « Histoire de formats : du rectangle au carré », *L'enfance à travers le mois du patrimoine écrit*, Paris et Annecy, ARALD, FFCB et Bibliothèque d'Annecy, 2002, p. 74.

²² Marie-Pierre Litaudon fait remonter au XVI^e siècle l'apparition de l'abécédaire comme manuel de lecture et au XVIII^e siècle la publication de versions illustrées. Voir *Les abécédaires de l'enfance. Verbe et image*, Rennes, Presses universitaires de Rennes et IMEC, 2014, p. 15-19.

²³ Maria Jalibert, *Bric-à-brac*, Paris, Didier Jeunesse, 2013.

²⁴ Anne-Caroline Pandolfo et Isabelle Simler, *Ma famille*, Rodez, Éditions du Rouergue, 2002.

²⁵ Ursus Wehrli, *L'art en bazar* (Toulouse, Milan, 2003) et *Photos en bazar* (Toulouse, Milan, 2013).

²⁶ Claire Dé voit ses albums photographiques comme des « galeries portatives », des « inventaires visuels de notre monde », mais aussi autant d'« injonctions, lancées aux enfants pour découvrir, observer le monde, jouer avec lui ». Voir Laurence Le Guen, *Cent cinquante ans de photolittérature pour les enfants*, Nantes, MeMo, p. 186.

²⁷ Sur ce sujet, voir Emmanuel Pernoud, *L'invention du dessin d'enfant en France, à l'aube des avant-gardes*, Paris, Hazan, 2003.

²⁸ <https://www.editions-thierry-magnier.com/9782844201416-l-un-monde-palestinien.htm>.

²⁹ Isabelle Nières-Chevrel consacre le chapitre « Le petit zoo de l'enfance » aux relations complexes de l'enfance et des animaux dans *Introduction à la littérature de jeunesse*, Paris, Didier Jeunesse, 2009, p. 139-154.

³⁰ Florence Gaiotti montre la diversité des postures auctoriales face à l'animal, du prétexte au double de lui-même. Voir, entre autres, son article « L'animal, d'hier à aujourd'hui », *La Revue des livres pour enfants*, n° 308, septembre 2019, p. 122-130, et le numéro des *Cahiers Robinson* qu'elle a dirigé, « Présences animales dans les mondes de l'enfance », n° 34, 2013.

Bibliographie

Sources

Gabriel Bauret et Grégoire Solotareff, *Album*, Paris, L'École des loisirs, 1995.

Claire Dé, *À toi de jouer*, Paris, Les Grandes personnes, 2010.

François Delebecque, *Les animaux de la ferme*, Paris, Les Grandes personnes, 2006.

Cécile Denis, *Haut comme trois pommes*, Rodez, Éditions du Rouergue, 2010.

Paul Faucher, *L'imagier du Père Castor. Pour les petits*, vol. 2, Paris, Flammarion, 1952.

Formes, Paris, Nathan, 1990.

Cendrine Genin et Séverine Thévenet, *Des signes et nous*, Dijon, Âne bête éditions, 2015.

Cendrine Genin et Séverine Thévenet, *Entre nous*, Dijon, Âne bête éditions, 2017.

Tana Hoban, *Regarde bien*, Paris, Kaléidoscope, 1999.

Tana Hoban, *Que vois-tu ?*, Paris, Kaléidoscope, 2003.

Tana Hoban, *Noir sur blanc* et *Blanc sur noir*, Paris, Kaléidoscope, 1994.

Tana Hoban, *Qui sont-ils ?*, Paris, Kaléidoscope, 1996.

Marie Houblon, *Et ma tête, alouette !*, Paris, Tourbillon, 2004.

Andrew Knapp, *Mais où est Momo ?*, Paris, Les Grandes personnes, 2013.

Emmanuel Sougez, *Alphabet*, Paris, Antoine Roche, 1932.

Emmanuel Sougez, *Regarde ! Mes photos*, Paris, Henri Jonquières, 1933.

Edward Steichen et Mary Steichen Calderone, *The First Picture Book: Everyday Things for Babies*, New York, Harcourt, Brace & Company, 1930.

Collectif, *Un monde palestinien*, Paris, Thierry Magnier, 2001.

Ouvrages et articles

Christine Boutevin et Patricia Richard-Principalli, *Dictionnaire de la littérature de jeunesse. À l'usage des professeurs des écoles*, Paris, Vuibert, 2009.

Christian Bruel, *L'aventure politique du livre jeunesse*, Paris, La fabrique éditions, 2022.

Éléa Dargelos, « La photographie dite “straight” ou l'avènement d'un style purement photographique », *Coupe-File Art*, 1^{er} février 2023. <https://www.coupefileart.com/post/la-photographie-dite-straight-ou-l-avC3A8nement-d-un-style-purementphotographie>.

Michel Defourny, « Histoire de formats : du rectangle au carré », *L'enfance à travers le mois du patrimoine écrit*, Paris et Annecy, ARALD, FFCB et Bibliothèque d'Annecy, 2002, p. 71-86.

François Fièvre, *Le conte et la silhouette. Archéologie d'une rencontre*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2024.

Florence Gaiotti, « L'animal, d'hier à aujourd'hui », *La Revue des livres pour enfants*, n° 308, p. 122-130.

Florence Gaiotti (dir.), « Présences animales dans les mondes de l'enfance », *Cahiers Robinson*, n° 34, 2013.

Waldemar-George, « Photographie, vision du monde », *Arts et métiers graphiques*, n° 16, 1929-1930, repris dans Dominique Baqué, *Les documents de la modernité. Anthologie de textes sur la photographie de 1919 à 1939*, Nîmes, Jacqueline Chambon, 1993.

Juliette Lavie, « *Alphabet* d'Emmanuel Sougez : une œuvre manifeste ? », *Textimage*, n° 3, « À la lettre », été 2009. https://www.revue-textimage.com/04_a_la_lettre/lavie5.html#_edn2.

Laurence Le Guen, « Abolir les frontières en littérature jeunesse : la tentative des albums photographiques des années 1950 à travers l'exemple d'*Horoldamba le petit Mongol* », *Strenæ*, n° 11, 2016, par. 29. <http://journals.openedition.org/strenae/1670>.

Laurence Le Guen, *Cent cinquante ans de photolittérature pour les enfants*, Nantes, MeMo, 2022.

Laurence Le Guen, « François Delebecque, bâtisseur d'images », *Miniphlit*, 22 janvier 2021. <https://miniphlit.hypotheses.org/3834>.

Marie-Pierre Litaudon, *Les abécédaires de l'enfance. Verbe et image*, Rennes, Presses universitaires de Rennes et IMEC, 2014.

Élisabeth Lortic et Geneviève Chatouillot, « Tana Hoban », dans Sophie Van der Linden et Annick Lorant-Jolly (dir.), *Images des livres pour la jeunesse : lire et analyser*, Paris, Thierry Magnier et CRDP de Créteil, 2006.

Michel Manson, « Les livres pour les petits enfants du xviii^e au xx^e siècle : les bébés rajeunissent », dans Sylvie Raynaud (dir.), *On ne lit pas tout seul ! Lectures et petite enfance*, Paris, Érés, 2011, p. 123-139.

Christophe Meunier, « Construire une géographie pour les enfants des années 1960-1970. La collection "Les Enfants du monde" de Dominique Darbois », *Géocarrefour*, vol. 93, n° 4, 2019, par. 13-14. <http://journals.openedition.org/geocarrefour/12713>

Isabelle Nières-Chevrel, *Introduction à la littérature de jeunesse*, Paris, Didier Jeunesse, 2009.

Georges Perec, *L'infra-ordinaire*, Paris, Seuil, coll. « La librairie du xxi^e siècle », 1989.

Emmanuel Pernoud, *L'invention du dessin d'enfant en France, à l'aube des avant-gardes*, Paris, Hazan, 2003.

Annie Renonciat (dir.), *Voir/savoir. La pédagogie par l'image aux temps de l'imprimé, du xv^e au x^x^e siècle*, Futuroscope, SCÉRÉN-CNDP, coll. « Patrimoine références », 2011.

Les dessous « bienveillants » de la photographie animalière de Harry Whittier Frees

Vincent Lavoie

Volume 15, numéro 1, printemps 2024

1, 2, 3... regarde ! La photo, le livre, l'enfant
1,2,3... Look! Photography, the Book, and the child

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/1113720ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/1113720ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Groupe de recherches et d'études sur le livre au Québec

ISSN

1920-602X (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Lavoie, V. (2024). Les dessous « bienveillants » de la photographie animalière de Harry Whittier Frees. *Mémoires du livre / Studies in Book Culture*, 15(1), 1–19.
<https://doi.org/10.7202/1113720ar>

Résumé de l'article

L'Américain Harry Whittier Frees (1879-1953) est connu pour ses clichés mettant en scène de jeunes animaux costumés. Chatons, chiots, lapereaux, porcelets sont photographiés grimés dans des saynètes drolatiques de la quotidienneté humaine (tâches ménagères, activités d'étude, de divertissement et de socialisation, etc.). Frees a publié ses images sous la forme de cartes postales, mais également dans des ouvrages pédagogiques destinés aux enfants (*Kittens and Cats*, 1911; *The Little Folks of Animal Land*, 1915; *Animal Land on the Air*, 1929; *Four Little Kittens*, 1934). Ces représentations s'inscrivent certes dans une longue tradition illustrative misant sur l'anthropomorphisation du monde animal à des fins didactiques et morales. Elles soulèvent toutefois des enjeux éthiques et éthologiques spécifiques à la photographie d'animaux vivants. De cela, Frees avait pleinement conscience. C'est pourquoi il publiait dans les pages liminaires de ses livres des avis assurant parents et enseignants de sa bienveillance envers les animaux. C'est à l'étude de ces « avertissements » à l'attention des adultes que cet article est consacré.



LES DESSOUS « BIENVEILLANTS » DE LA PHOTOGRAPHIE ANIMALIÈRE DE HARRY WHITTIER FREES

Vincent LAVOIE

Université du Québec à Montréal

RÉSUMÉ

L'Américain Harry Whittier Frees (1879-1953) est connu pour ses clichés mettant en scène de jeunes animaux costumés. Chatons, chiots, lapereaux, porcelets sont photographiés grimés dans des saynètes drolatiques de la quotidienneté humaine (tâches ménagères, activités d'étude, de divertissement et de socialisation, etc.). Frees a publié ses images sous la forme de cartes postales, mais également dans des ouvrages pédagogiques destinés aux enfants (*Kittens and Cats*, 1911; *The Little Folks of Animal Land*, 1915; *Animal Land on the Air*, 1929; *Four Little Kittens*, 1934). Ces représentations s'inscrivent certes dans une longue tradition illustrative misant sur l'anthropomorphisation du monde animal à des fins didactiques et morales. Elles soulèvent toutefois des enjeux éthiques et éthologiques spécifiques à la photographie d'animaux vivants. De cela, Frees avait pleinement conscience. C'est pourquoi il publiait dans les pages liminaires de ses livres des avis assurant parents et enseignants de sa bienveillance envers les animaux. C'est à l'étude de ces « avertissements » à l'attention des adultes que cet article est consacré.

ABSTRACT

American photographer Harry Whittier Frees (1879-1953) is renowned for his pictures of young animals in costume. Kittens, puppies, rabbits and piglets are photographed dressed up in droll sketches of everyday human life (household chores, study activities, entertainment and socialization, etc.). Frees published his images as postcards, but also in educational books for children (*Kittens and Cats*, 1911; *The Little Folks of Animal Land*, 1915; *Animal Land on the Air*, 1929; *Four Little Kittens*, 1934). These representations are part of a long tradition of illustrating the anthropomorphization of the animal world for didactic and moral purposes. However, they also raise ethical and ethological issues specific to live-animal photography. Frees was well aware of this. That's why he published notices in the introductory pages of his books, assuring parents and teachers of his benevolence

towards animals. It is to the study of these “warnings” for adults that this article is dedicated.

Mots-clés

Animaux, anthropomorphisme, photographie, didactisme, morale.

Keywords

Animals, anthropomorphism, photography, didacticism, morality.

« *There is no other book like this, nor has there been. Mr. Frees has no equal in the posing and photographing of pet animals, especially kittens and puppies*¹. » C’est en ces termes que l’*Antoona Mirror*, un quotidien de l’État de Pennsylvanie, salue en 1916 la parution l’année précédente de *The Little Folks of Animal Land*, le premier d’une longue série d’ouvrages pour enfants réalisés par l’auteur et photographe Harry Whittier Frees. Si sa plume n’est pas dépourvue de style², ce sont essentiellement ses photographies qui retiennent l’attention de ses contemporains. Et pour cause, celles-ci montrent de jeunes animaux costumés (figure 1) accomplissant des gestes de la quotidienneté humaine : préparation des repas, retour de partie de pêche, convalescence, hygiène corporelle, etc. Ses « acteurs » sont des amateurs, c’est-à-dire qu’ils n’ont pas suivi d’entraînements particuliers. Ce sont des animaux prêtés par des voisins et des amis du photographe. Pendant près de 50 ans, Frees enrôlera ainsi de jeunes animaux afin de produire des images servant à illustrer des livres pour enfants.

La littérature enfantine regorge d’exemples d’illustrations représentant des animaux dans des attitudes et des poses humaines. L’anthropomorphisation du monde animal à des fins didactiques et morales est un procédé qui traverse l’histoire de ce genre littéraire³. La transposition de cette tradition figurative en photographie est en revanche un phénomène beaucoup plus rare, pour des raisons touchant à des considérations techniques et éthiques relatives à la représentation sur le vif d’animaux grimés. Le caractère animé des protagonistes en cause oblige en effet à recourir à des astuces de pose susceptibles de compromettre le bien-être animal. Or Frees voulait répondre aux attentes des enfants qui, selon lui, préfèrent les « *pictures in which their pets are clothed in quantly human style*⁴ », sans toutefois que sa réputation soit ternie par d’éventuelles allégations de maltraitance animale. Les mots qu’il emploie lui-même dans les notices de ses ouvrages expriment cette crainte. Comment

en effet transposer dans le domaine de la photographie des schèmes de représentation historiques où l'animal personnifie des attitudes et des valeurs morales humaines, tout en arguant d'une éthique de travail empreinte de bienveillance envers les animaux ? N'y a-t-il pas un paradoxe à soumettre le vivant à des protocoles photographiques visiblement astreignants, tout en se posant en défenseur du bien-être animal ? Cette injonction contradictoire est au cœur du travail photographique de Frees et met en jeu des considérations historiques, esthétiques et éthiques qui ont pour terrain d'expression le livre pour enfants. Ce n'est toutefois ni dans les récits proprement dits ni même dans les images d'animaux que ces questions sont posées, mais bien dans le paratexte du livre, au sens défini par Gérard Genette, c'est-à-dire dans cette « zone indécise entre le dedans et le dehors⁵ » du texte. Les défis posés par la représentation du vivant sont en effet abordés dans les pages liminaires des ouvrages de Frees et non dans les histoires illustrées qu'il confectionne. Ce refoulement dans les marges de l'ouvrage des motifs à caractère éthique s'assimile à un avertissement aux lecteur.rices et fait du livre pour enfants l'instrument d'une pédagogie morale à l'attention des adultes. Car les avertissements en question s'adressent aux parents et aux enseignant.es, c'est-à-dire à celles et ceux qui ont la charge de sensibiliser les enfants au bien-être animal. Les adultes sont assistés dans cette tâche grâce à un stratagème éditorial reposant sur la dissociation des notes explicatives et des récits illustrés proprement dits. Je m'intéresserai dans un premier temps aux intentions morales qui président à ce mode de structuration des ouvrages. Je situerai ensuite les images de Frees dans un cadre historique et social marqué par la montée en popularité d'une valeur morale — la bonté (*kindness*) —, devenue au début du xx^e siècle, principalement dans le monde anglo-saxon, le curseur d'appréciation des rapports interspécifiques entre enfants et animaux.

« *They are alive* » : photographier le vivant avec éthique

Avant qu'il ne produise ses propres ouvrages au milieu des années 1910, Frees travaillait pour le compte de la firme new-yorkaise The Rotograph qui diffusait ses photographies sous la forme de cartes postales (figure 2). Ses images montrant des modèles félines d'abord simplement mis en scène, puis déguisés, ont connu un important succès et conforté le photographe dans leur

valeur commerciale. Il se voyait d'autant plus encouragé à poursuivre dans cette voie que ces mêmes images servirent en 1911 à illustrer le livre *Kittens and Cats* d'Eulalie Osgood Grover, une autrice connue par ses ouvrages d'initiation à la lecture. À la toute fin de ce livre destiné aux jeunes enfants, une note de plusieurs pages est adressée aux enseignants. Celle-ci les invite à prendre en considération le fait que les animaux photographiés par Frees sont vivants. Après avoir rappelé l'appétence particulière des enfants pour le déguisement et le travestissement en poupées de leurs propres animaux de compagnie, Grover émet ce commentaire :

They are alive. They must be treated kindly. They will not bear the abuse and neglect given to many beautiful dolls. They demand attention and companionship, and they return a real devotion for kindness and care. Therefore we love them, and especially do our children love them and delight in stories or pictures of them⁶.

La nature photographique des illustrations, et plus encore la participation d'animaux vivants, justifient la publication de cette note. Les mots « vivants » et « doivent », en italique, soulignent le caractère impératif du respect de la sensibilité animale et la promotion de la bienveillance. L'utilisation par Grover du mot « *care* » (soin, sollicitude), terme qui renvoie aujourd'hui, selon la définition fournie par Carol Gilligan, à une « conception de la morale [qui] se définit par une préoccupation fondamentale du bien-être d'autrui, et [qui] centre le développement moral sur la compréhension des responsabilités et des rapports humains⁷ », traduit sa préoccupation éthique. Destiné à initier les enfants à la lecture, ce livre a aussi pour vocation de les former à la sollicitude envers les animaux. L'apprentissage de la lecture est ainsi adossé à un enseignement moral placé sous la responsabilité d'institutrices⁸ qui, si elles suivent les instructions données par Grover, inviteront les élèves à raconter une histoire de chat à partir de leur propre expérience, à dessiner des animaux costumés et à se mettre dans la peau de certains personnages félins de ce livre.

Frees reprendra dans ses propres publications cet emploi de la note explicative, mais lui attribuera une fonction non pas pédagogique mais légitimatrice de sa propre conduite envers les animaux. *The Little Folks of Animal Land* paraît en 1915, soit quatre ans après le livre de Grover. Entre-temps, The Rotograph a fermé ses portes, si bien que Frees a toute latitude pour exploiter commercialement ses images sous sa propre identité.

C'est à cette époque qu'il raffine ses stratagèmes de pose, emmaillotant chiots, chatons, porcelets ou poulets dans des habits d'infirmière, de pompier, de menuisier ou de boxeur, au sein de saynètes plus élaborées. Si l'autrice de *Kittens and Cats* publie à la toute fin de son livre une déclaration en faveur de la bientraitance des animaux, anticipant par ce geste les mentions inscrites aux génériques de films signalant qu'aucun animal ne fut maltraité, Frees ouvre sa publication par un énoncé à caractère éthique :

The series of animal pictures reproduced on the following pages have all been photographed from living animals. The difficulties encountered in posing kittens and puppies for pictures of this kind have been overcome only by the exercise of great patience and invariable kindness. My little models receive no especial training, and after their daily performance before the camera they enjoy nothing better than a frolic about the studio. My work in the posing of animals has been so highly successful as to give rise to a doubt in some minds that the pictures are genuine. For this reason, I take occasion to give my personal assurance that all pictures appearing in this book are photographed from life. I sincerely hope that others will derive as much pleasure from the antics of these « Little Folks of Animal Land », as I experienced in picturing and telling about them⁹.

Les termes employés renvoient aux responsabilités et devoirs des humains envers les animaux. Ils touchent, par exemple, les droits des animaux, les conditions de leur exploitation à des fins alimentaires, vestimentaires, scientifiques, mais également de divertissement et de réconfort. Ces considérations sont du ressort de l'éthique animale¹⁰. Chapeautée d'une photographie montrant quatre chatons portant vêtements et bonnets de nuit, cette note d'une quinzaine de lignes rappelle tout d'abord que les images reproduites dans ce livre sont celles d'animaux vivants. Cette information vise à signaler l'indice de difficulté supplémentaire représenté par ce *modus operandi*. Le second élément notable de ce bref texte touche aux modalités de résolution des défis inhérents à la photographie du vivant. C'est là que les considérations d'ordre éthique entrent en scène dans le discours. Frees attribue à sa grande patience et à son indéfectible bonté le succès de ses réalisations. Il tient de plus à préciser que ses modèles n'ont été astreints à aucun entraînement particulier et que les séances de pose sont suivies de moments de plaisir.

Ces informations préliminaires visent essentiellement deux objectifs. Le premier consiste à assurer le lectorat du caractère original de ses photographies, à savoir qu'elles ne sont ni des montages ni des images où figurent des animaux naturalisés. Il importe à Frees d'attester l'authenticité de ses images et de démontrer sa capacité à mettre en scène des sujets peu enclins à tenir la pose. La captation photographique d'animaux vivants représente en effet une difficulté technique que plusieurs photographes de studio de la seconde moitié du xix^e siècle ont contournée par l'emploi de sujets inanimés. C'est ainsi que le portraitiste canadien William Notman proposait à sa clientèle désireuse d'obtenir un portrait au chien¹¹ de poser en compagnie d'un springer anglais, dont le caractère immuable de la pose, quels que soient les circonstances et les modèles en cause, trahissait sa naturalisation¹². Le second objectif est le corollaire du premier. Les modèles étant vivants, il importe dès lors de signaler qu'ils ont été bien traités et qu'ils peuvent s'ébattre sans réserve dans l'espace du studio. Le photographe est tout à la fois compétent et sensible, voilà ce que fait valoir cette note qui loue la virtuosité et élève le sens moral de Frees.

Dans ses ouvrages, ces notes se présentent sous divers formats et formes. Elles peuvent se résumer à cette seule phrase, reprise à l'identique, telle une devise, dans plusieurs publications du photographe : « *These unusual photographs of real puppies and kittens were made possible only by patient, unfailing kindness on the part of the photographer at all times*¹³. » Certaines sont en revanche très détaillées, comme celle constituant la préface d'*Animal Land on the Air*¹⁴, un ouvrage où les animaux domestiques sont personnifiés en acteurs de la modernité technique, culturelle et médiatique : pilotes d'avion, lecteur.rices de journaux, auditeur.rices de radio, musicien.nes, etc. Frees y aborde tout d'abord la condition physique et mentale de ses modèles, des animaux, assure-t-il, en bonne santé, actifs et satisfaits. Il réitère l'importance du rôle joué par la patience et la bonté dans ses mises en scène, qualités auxquelles il ajoute celle du soin (« *care* »), évoquant ainsi une forme d'attention de nature compassionnelle. Ces modèles ne sont ni des spécimens naturalisés, ni des sujets hypnotisés, tient-il à préciser. Quant aux séances, elles sont brèves et respectueuses du bien-être animal. Enfin, Frees adresse une critique à celles et ceux qu'il appelle les « *lovers of animals* », lesquelles le soupçonneraient d'avoir soumis ses modèles à de mauvais traitements. La préface se conclut en ces termes cinglants : « *Let me repeat: It is impossible to mistreat an animal in any*

*way and secure such pictures as you will see in this book, and no one capable of so doing would stand the slightest chance of success*¹⁵. » Le ton défensif emprunté par Frees surprend, car la presse rendant compte de ses publications ne fait jamais état de quelque atteinte au bien-être animal que ce soit. Les commentateurs saluent plutôt l'inventivité du photographe, la popularité des ouvrages auprès des enfants et la mignonnerie des animaux. Pour autant, il tient à démontrer sa probité éthique et son affection pour ces derniers, refusant de concevoir qu'un assujettissement photographique de l'animal puisse être en cause¹⁶. Mais à quelle fin exactement ? Pourquoi Frees s'évertue-t-il, dans les pages liminaires de ses publications, à convaincre son lectorat de son amour des animaux ?

La bonté impérative ou la montée en popularité d'une valeur morale

En se référant de manière récurrente à la bonté — en anglais « *kindness* » —, Frees convoque à de multiples reprises une qualité hautement valorisée dans les livres pour enfants, en particulier depuis la seconde moitié du xix^e siècle. Nombreuses sont en effet les publications qui font de la bonté une vertu cardinale à inculquer aux enfants, notamment en ce qui concerne leurs interactions avec les animaux. Prenons pour seul exemple *A Mother's Lessons of Kindness to Animals* (figure 3), un livre publié à Londres, mais connu dès sa parution dans les années 1860 des milieux animalistes américains. Réunissant des poèmes, des illustrations des récits ainsi que des notes pédagogiques, le livre a pour vocation « *to impress the tender minds of the young with kindly feelings towards the dumb creation*¹⁷ ». Il est à ce titre parfaitement représentatif de cette pédagogie morale visant à réprimer chez l'enfant toute pulsion cruelle envers les animaux¹⁸. Le refoulement de ces éventuelles inclinations malsaines passera par la diffusion d'images antidotes montrant plutôt les enfants en alliés de la cause animale.

Les publications de l'époque soutenues par les associations de protection des animaux — signalons le magazine *Our Dumb Animals*, bras médiatique de la Society for the Prevention of Cruelty to Animals (SPCA) du Massachusetts — représentent de fait les enfants en gardiens de l'intégrité

physique des animaux, en sauveurs des infortunes diverses pesant sur ces derniers, voire en arbitres du triste sort qui leur est trop souvent réservé. La reproduction dans la livraison du 1^{er} septembre 1882 d'une carte d'adhésion à la Band of Mercy de la SPCA est emblématique de ces impératifs éthiques auxquels la jeunesse américaine est invitée à souscrire. Créées dans la seconde moitié du xix^e siècle, les Bands of Mercy¹⁹ ou Troupes de la miséricorde sont des regroupements d'écoliers qui s'engagent à ne pas infliger de mauvais traitements aux animaux. Un facsimilé (figure 4) montre en médaillon une jeune adulte, vraisemblablement une enseignante, qui, de sa main gauche, aide un écolier à apposer sa signature au bas d'un long document revêtu de plusieurs autres inscriptions manuscrites. Son geste a valeur de serment. « Je vais essayer d'être bon avec toutes les créatures inoffensives, et essayer de les protéger contre un usage cruel », tel est l'engagement que ce garçon promet de respecter. Que cet acte solennel se déroule dans un cadre scolaire en dit long sur l'importance d'inculquer dès l'enfance les préceptes défendus par les organisations de défense des animaux. C'est pourquoi l'iconographie de ce mensuel abonde en gravures montrant des enfants qui adoptent des attitudes protectrices envers des bêtes ou leur témoignent une fidélité inébranlable.

L'emploi répété du mot bonté démontre que Frees fait sienne une terminologie chère au mouvement animaliste, une façon pour lui de rattacher sa pratique à des conduites vertueuses, et de répondre ainsi aux critiques mettant en doute sa probité éthique envers les animaux. Si Frees sent le besoin de rappeler son respect de la bientraitance animale dès la sortie de son premier livre, c'est aussi parce que les organisations de protection des animaux sont à l'époque particulièrement actives. Des actions de mobilisations nationales lancées au milieu des années 1910 auront en effet un important retentissement dans la population américaine grâce, notamment, à l'implication des institutions religieuses et scolaires qui se feront la caisse de résonance des discours animalistes promus par les associations.

Little Folks of Animal Land (1915), le premier livre entièrement réalisé par Frees, paraît l'année même de la tenue, à travers les États-Unis, de la première « Be Kind to Animal Week », un événement national faisant la promotion de la bienveillance animale placé sous le patronage de l'American Humane Association. Bonté, compassion et humanité sont les maîtres mots d'un vaste programme national de sensibilisation d'abord soutenu par le clergé à la

faveur de prêches célébrant le royaume des bêtes, puis par les établissements d'enseignement pourvus pour l'occasion de trousseaux pédagogiques envoyées par les associations. La presse nationale est mise à contribution en relayant les activités publiques organisées dans le cadre de cette première semaine de la bonté : défilés de groupes de miséricorde, conférences, expositions, messes, rassemblements divers. Inauguré le 23 mai 1915, cet événement annuel — qui existe toujours — génère au fil de ses éditions une abondante production visuelle dont l'iconographie reprend le lieu commun de l'enfant gardien du bien-être animal. Les arts graphiques demeurent fortement présents dans les affiches promotionnelles et dépliants éducatifs, et cela au moins jusqu'aux années 1930, soit à une époque où la photographie constitue pourtant le principal vecteur de l'information visuelle. La culture visuelle de la bienfaisance animale, telle qu'elle s'est imposée dans les publications du xix^e siècle, fait encore autorité, ainsi qu'en témoignent les réalisations de Morgan Denis (figure 5), illustrateur attitré de l'événement à partir de 1932. La photographie n'est cependant pas complètement absente de cet arsenal médiatique. Elle aussi vient au secours des animaux, en documentant par exemple les actions des groupes et personnes participant aux événements de sensibilisation.

Les photographies de Frees sont en porte-à-faux avec la doxa visuelle des associations caritatives. Il n'y a pas dans ses clichés d'interactions interspécifiques salutaires, d'enfants sauveurs et d'animaux dans le besoin. Ses photographies ne proposent aucun modèle de comportement vertueux ni n'encouragent par l'exemple de bonnes conduites éthiques. Il n'échappe à personne que les animaux photographiés par ses soins apparaissent majoritairement debout, comme des personnes humaines, bien qu'il s'agisse de quadrupèdes. Cette position contrevient aux spécificités posturales de ces animaux de compagnie. Et que dire de leurs charmants costumes sinon qu'ils s'apparentent à des vêtements de contention (figure 6) ? Maintenus en place par des épingles, ces tenues, auxquelles on ajoute parfois de la bourre, ont pour fonction de limiter les mouvements des animaux à ceux prévus dans le script. L'environnement dans lequel ces animaux sont installés, de même que les gestes qu'ils doivent adopter pour la pose, sont de toute évidence contraires aux caractéristiques éthologiques et morphologiques de ces espèces domestiques. C'est pourtant tout cela qui plaît dans la photographie de Frees, comme l'atteste la réception très favorable de ses ouvrages dans la presse.

L'anthropomorphisation du monde animal sur laquelle repose le succès de ses images est tributaire d'une tradition illustrative ancienne où la personnification des animaux sert des objectifs moraux, pédagogiques et ludiques. La transposition de cette culture visuelle dans le domaine de la photographie est l'un des traits distinctifs du corpus photographique de Frees. Mais plus encore que la translation des conventions d'un médium vers un autre, une opération somme toute courante dans l'histoire des représentations artistiques, c'est le recours à des animaux vivants qui constitue la véritable singularité de ses images. Si d'autres photographes de l'époque, tel George Shiras qui enregistre les déambulations nocturnes de la faune boréale, représentent sur le vif des animaux, leurs images s'inscrivent dans une perspective naturaliste et conservationniste résolument distincte du cadre littéraire dans lequel Frees situe ses propres réalisations.

Photographier des animaux vivants costumés relève de la prouesse. Cela, Frees ne cessera de le marteler dans ses ouvrages. « *Characters Photographed from Life* » ou encore « *Illustrations From Life Photographs* », telles sont les mentions, devrait-on dire les quasi-slogans publicitaires, qui ornent les pages liminaires de ses publications. Les commentateurs de l'époque sont nombreux à souligner cette spécificité de l'œuvre de Frees pour en faire la marque d'un talent particulier, tant au chapitre des protocoles photographiques employés que sur le plan de sa « direction d'acteurs²⁰ ». Plus qu'à sa virtuosité technique, c'est à sa patience et à sa bonté, deux valeurs cardinales de la bienveillance animale, que Frees attribue principalement son succès. Car ce photographe se dit bon envers les animaux. Or, ce qui ne transparaît pas dans ses propres écrits ni d'ailleurs dans la presse de l'époque, c'est qu'il est également excellent en matière de commerce, si bien que ses déclarations en faveur du bien-être animal pourraient bien s'apparenter à un déguisement éthique, à une manière de prendre acte de l'ordre moral défendu par les puissantes organisations de défense des animaux, à une façon de couvrir tous les angles de la sensibilité de son époque. En vérité, Frees n'a jamais voulu confiner ses images à la sphère moralisante du discours animaliste, ni vraiment souhaité produire des photographies expressément pour les enfants. Ce qui l'a intéressé d'abord et avant tout, c'est l'exploitation commerciale de ses images, sur tous les supports possibles²¹, incluant le livre pour enfants, ce puissant vecteur de diffusion des imageries animalières.

ANNEXE



Figure 1. Harry Whittier Frees, « Baker was busy in the kitchen », photographie publiée dans *The Little Folks of Animal Land*, Boston, Lothrop, Lee & Shepard Co., 1915, p. 21. Library of Congress.



Figure 2. Harry Whittier Frees, « The Oldest Inhabitant », carte postale, The Rotograph, vers 1906. Library of Congress.

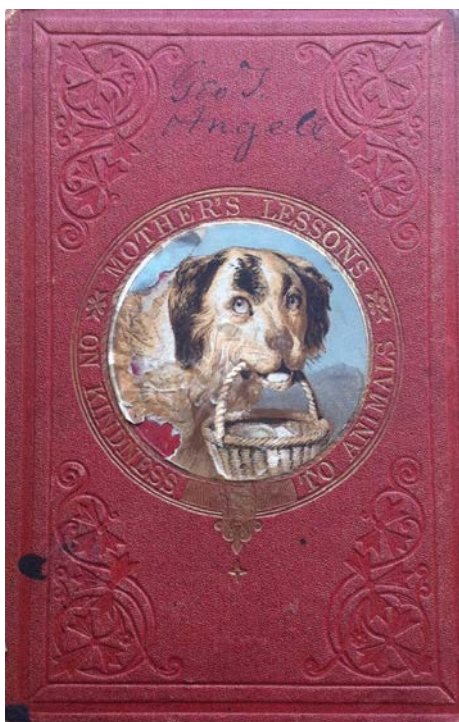


Figure 3. C.S., *A Mother's Lessons of Kindness to Animals*, Londres, S. W. Partridge, page couverture de la quatrième édition (1871).

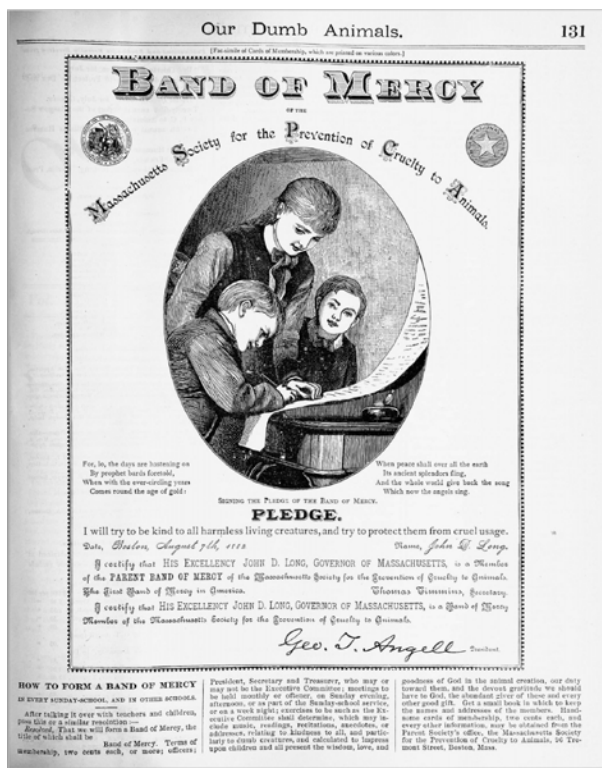


Figure 4. *Our Dumb Animals*, 1er septembre 1882, p. 131.



Figure 5. Morgan Denis, « Young boy hugging his dog », Be Kind to Animals Week Poster, 55.88 x 43.18 cm, 1933. Onondaga County Public Library (OCPL) https://nyheritage.contentdm.oclc.org/digital/collection/sr_r_ocpl/id/2320/rec/2.



Figure 6. Harry Whittier Frees, « The Musical Twins », photographie publiée dans *Animal Land on the Air*, Boston, Lothrop, Lee & Shepard Co.1929, p. 71. Library of Congress.



Figure 7. Harry Whittier Frees, « The Musical Twins », photographie publiée dans *Animal Land on the Air*, Boston, Lothrop, Lee & Shepard Co.1929, p. 178. Library of Congress.

Vincent Lavoie est historien de la photographie. Professeur titulaire au Département d'histoire de l'art de l'Université du Québec à Montréal, il a notamment publié *Photojournalismes*. Revoir les canons de l'image de presse (Paris, Hazan, 2010), *La preuve par l'image* (Québec, Presses de l'Université du Québec, 2017) et *L'affaire Capa. Le procès d'une icône* (Paris, Éditions Textuel, 2017), ouvrage traduit en italien chez Johan & Levi (Monza, 2019). Son dernier essai *Trop mignon ! Mythologies du cute* (Paris, PUF, 2020 ; Paris, Humensis, 2022) interroge la réception affective des représentations animalières ludiques circulant sur les plateformes numériques. Il a publié, en collaboration avec Thierry Gervais, l'ouvrage collectif *Facing Black Star* (Toronto et Cambridge, RIC Books et The MIT Press, 2023).

Notes

¹ « Il n'y a pas d'autre livre comme celui-ci, et il n'y en a jamais eu. M. Frees n'a pas son pareil pour faire poser et photographier les animaux de compagnie, en particulier les chatons et les chiots » ; « "Little Folks of Animal Land". Photographed and Described by Harry Whittier Frees », *Antoona Mirror*, 10 janvier 1916, p. 9. L'ensemble des traductions reproduites dans cet article sont de l'auteur.

² Au début du XX^e siècle, Frees publie dans les quotidiens de l'époque des récits destinés aux enfants. L'amour filial, la fidélité et la compassion sont ses thèmes de prédilection. Voir notamment Harry Whittier Frees, « The Story Grandma Told », *Cincinnati Catholic Telegraph*, 1^{er} décembre 1904, p. 7 ; Harry Whittier Frees, « Love or Duty », *The Starkville News*, 27 novembre 1903, p. 2.

³ Voir notamment Anastassiya Andrianova, « To Read or Not to Eat: Anthropomorphism in Children's Books », *Society & Animals*, 7 juillet 2021. <https://brill.com/view/journals/soan/aop/article-10.1163-15685306-bja10045/article10.1163-15685306-bja10045.xml> (25 août 2023) ; Yeganeh Khodaparast, *The Impact of Anthropomorphic Animal Stories on Children's Learning. A Psychological Approach*, Munich, GRIN Verlag, 2020. <https://www.grin.com/document/584851> (25 août 2023) ; Anne-Marie Dionne, « L'anthropomorphisme des animaux dans les albums de littérature de jeunesse : état des lieux », *Nouveaux cahiers de la recherche en éducation*, vol. 22, n° 2, 2020, p. 93-116.

⁴ « des photos dans lesquelles leurs animaux de compagnie sont habillés dans un style quasi humain » ; « Book News », *Kansas City Times*, 18 septembre 1915, p. 30.

⁵ Gérard Genette, *Senils*, Paris, Seuil, coll. « Points Essais », 2002, p. 8.

⁶ « Ils sont *vivants*. Ils *doivent* être traités avec bonté. Ils ne supporteront pas les abus et la négligence dont sont victimes de nombreuses poupées magnifiques. Ils demandent de l'attention et de la compagnie, et ils nous vouent une véritable dévotion pour la gentillesse et les soins qu'on leur témoigne. C'est pourquoi nous les aimons, et surtout nos enfants les

aiment et se délectent de leurs histoires ou de leurs images »; Eulalie Osgood Grover, *Kittens and Cats. A First Reader*, Boston, Houghton Mifflin Company, 1911, p. 81-82.

⁷ Carol Gilligan, *Une voix différente. Pour une éthique du care*, Paris, Flammarion, 2008 [1982], p. 40.

⁸ La note de Grover s'adresse exclusivement à un personnel enseignant présumé féminin.

⁹ « Les séries d'images d'animaux reproduites dans les pages suivantes ont toutes été photographiées à partir d'animaux vivants. Les difficultés rencontrées dans la pose des chatons et des chiots pour des photos de ce genre n'ont été surmontées que par l'exercice d'une grande patience et d'une invariable gentillesse. Mes petits modèles ne reçoivent pas d'entraînement particulier et, après leur performance quotidienne devant l'appareil photo, ils n'ont rien de mieux à faire que de s'ébattre dans le studio. Mon travail de pose d'animaux a connu un tel succès que certains doutent de l'authenticité des images. C'est pourquoi je prends l'occasion de donner l'assurance personnelle que toutes les images figurant dans ce livre ont été photographiées d'après nature. J'espère sincèrement que d'autres prendront autant de plaisir à découvrir les pitreries de ces "petites gens du pays des animaux" que j'en ai eu à les représenter et à les raconter »; Harry Whittier Frees, *The Little Folks of Animal Land*, Boston, Lothrop, Lee & Shepard Co., 1915, p. 7.

¹⁰ Voir Jean-Baptiste Jeangène Vilmer, *L'éthique animale*, Paris, Presses universitaires de France, 2011.

¹¹ Sur la distinction entre portrait au chien et portrait de chien, voir François Brunet, « Dog-type : amours de chiens, chiennes d'images et types ordinaires dans le daguerréotype américain », *Transatlantica*, n° 2, 2011. <http://journals.openedition.org/transatlantica/5521> (25 août 2023).

¹² Sur la place des animaux de compagnie dans les portraits de William Notman, voir Vincent Lavoie, « L'image de compagnie. Le bien-être animal dans le portrait photographique d'enfant au XIX^e siècle », *Transbordeur. Photographie, histoire, société*, n° 5, 2021, p. 124-137.

¹³ « Ces photographies hors du commun de vrais chiots et chatons n'ont été possibles que grâce à la patience et à l'indéfectible gentillesse du photographe à tout moment. » Cette mention apparaît dans les pages liminaires de *Four Little Puppies*, Chicago, Rand McNally and Co., 1937, et *Yip and Yap*, Chicago, Rand McNally and Co., 1936.

¹⁴ Harry Whittier Frees, *Animal Land on the Air*, Boston, Lothrop, Lee & Shepard Co., 1929.

¹⁵ « Je le répète : il est impossible de maltraiter un animal de quelque manière que ce soit et d'obtenir des images telles que celles que vous verrez dans ce livre, et aucune personne capable de le faire n'aurait la moindre chance de réussir »; Harry Whittier Frees, *Animal Land on the Air*, Boston, Lothrop, Lee & Shepard Co., 1929, p. 9.

¹⁶ Je fais par ces mots allusion au titre d'un article de Miguel Egaña paru dans la *Nouvelle revue d'esthétique* (vol. 2, n° 12, 2013, p. 211-218), « L'assujettissement artistique de l'animal », dans lequel l'auteur assimile à un sacrifice certains emplois de l'animal dans l'art du XX^e siècle.

¹⁷ « d'inculquer à l'esprit tendre des jeunes des sentiments bienveillants à l'égard de la création muette »; C.S., *A Mother's Lessons of Kindness to Animals*, Londres, S.W. Partridge, 1862, p. iii.

¹⁸ Cette idée est ancienne et remonte au moins jusqu'aux travaux du philosophe anglais John Locke qui, dans son traité *Some Thoughts Concerning Education* (1693), observe chez les enfants une propension à faire souffrir les animaux, une inclination qu'il importe de contrer dès le plus jeune âge, faute de quoi cette violence sera plus tard dirigée contre les humains. *The Four Stages of Cruelty*, une série de quatre gravures réalisée en 1751 par William Hogarth, met en représentation cette dérive sociale et comportementale observée par Locke. Voir Maureen Warren, « William Hogarth's Four Stages of Cruelty and Moral Blindness », *Athamor*, n° 28, juillet 2010, p. 7-27.

¹⁹ Parrainées par des organismes caritatifs promouvant le bien-être animal et soutenues par les institutions scolaires, les « bands of mercy » sont des organisations formelles regroupant des enfants et des adolescents. Elles ont pour mandat d'encourager les comportements éthiques envers les animaux. Voir Bernard Oreste Unti, « The Quality Of Mercy: Organized Animal Protection in the United States 1866-1930 », thèse de doctorat (philosophie), Washington, American University, 2002.

²⁰ Voir notamment « Little Waltham Girls Love "Animal Cuties" », *Boston Sunday Post*, 22 octobre 1922, p. 46; « Four-Footed Stars in This Unique Studio », *Montana Helena Independent*, 1^{er} juin 1924, p. 17; « Most Remarkable Animal Photographs Ever Posed », *Philadelphia Inquirer*, 27 juin 1915, p. 54.

²¹ La diversité des supports – cartes postales (éditions états-uniennes et européennes), presse régionale (*Philadelphia Inquirer*, *Boston Post*, *Montana Herald*, *Syracuse Herald*, etc.), magazines illustrés (*Life*) – permet de conjecturer une activité commerciale étendue, échelonnée sur plusieurs décennies.

Bibliographie

Sources

Harry Whittier Frees, « The Story Grandma Told », *Cincinnati Catholic Telegraph*, 1^{er} décembre 1904, p. 7.

Harry Whittier Frees, « Love or Duty », *The Starkville News*, 27 novembre 1903, p. 2.

Harry Whittier Frees, *The Little Folks of Animal Land*, Boston, Lothrop, Lee & Shepard Co., 1915.

Harry Whittier Frees, *Animal Land on the Air*, Boston, Lothrop, Lee & Shepard Co., 1929.

Harry Whittier Frees et Ruth Dixon, *Yip and Yap*, Chicago, Rand McNally and Co., 1936.

Harry Whittier Frees, *Four Little Puppies*, Chicago, Rand McNally and Co., 1937.

Eulalie Osgood Grover, *Kittens and Cats. A First Reader*, Boston, Houghton Mifflin Company, 1911.

C.S., *A Mother's Lessons of Kindness to Animals*, Londres, S.W. Partridge, 1862.

« Book News », *Kansas City Times*, 18 septembre 1915, p. 30.

« Four-Footed Stars in This Unique Studio », *Montana Helena Independent*, 1^{er} juin 1924, p. 17.

« “Little Folks of Animal Land”. Photographed and Described by Harry Whittier Frees », *Antoona Mirror*, 10 janvier 1916, p. 9.

« Little Waltham Girls Love “Animal Cuties” », *Boston Sunday Post*, 22 octobre 1922, p. 46.

« Most Remarkable Animal Photographs Ever Posed », *Philadelphia Inquirer*, 27 juin 1915, p. 54.

Ouvrages et articles

Anastassiya Andrianova, « To Read or Not to Eat: Anthropomorphism in Children's Books », *Society & Animals*, 7 juillet 2021. <https://brill.com/view/journal/s/soan/aop/article-10.1163-15685306-bja10045/article-10.1163-15685306-bja10045.xml>.

Diane L. Beers, *For the Prevention of Cruelty: The History and Legacy of Animal Rights Activism in the United States*, Athens, Swallow Press et Ohio University Press, 2006.

François Brunet, « Dog-type : amours de chiens, chiennes d'images et types ordinaires dans le daguerréotype américain », *Transatlantica*, n° 2, 2011. <http://journals.openedition.org/transatlantica/5521>.

Anne-Marie Dionne, « L'anthropomorphisme des animaux dans les albums de littérature de jeunesse : état des lieux », *Nouveaux cahiers de la recherche en éducation*, vol. 22, n° 2, 2020, p. 93-116.

Gérard Genette, *Seuils*, Paris, Seuil, coll. « Points Essais », 2002.

Carol Gilligan, *Une voix différente. Pour une éthique du care*, Paris, Flammarion, 2008 [1982].

Katherine C. Grier, « Childhood Socialization and Companion Animals: United States, 1820-1870 », *Society & Animals. Journal of Human-Animal Studies*, vol. 7, n° 2, 1999, p. 95-120.

Katherine C. Grier, *Pets in America. A History*, Chapel Hill, University of North Carolina Press, 2006.

Jean-Baptiste Jeangène Vilmer, *L'éthique animale*, Paris, Presses universitaires de France, 2011.

Hilda Keen, *Animal Rights: Political and Social Change in Britain since 1800*, Londres, Reaktion, 1998.

Yeganeh Khodaparast, *The Impact of Anthropomorphic Animal Stories on Children's Learning. A Psychological Approach*, Munich, GRIN Verlag, 2020. <https://www.grin.com/document/584851>.

Vincent Lavoie, « L'image de compagnie. Le bien-être animal dans le portrait photographique d'enfant au XIX^e siècle », *Transbordeur. Photographie, histoire, société*, n° 5, 2021, p. 124-137.

Philippe Merlier, « Bienveillance, bienfaisance, bientraitance », *Philosophie et éthique en travail social*, Rennes, Presses de l'EHESP, 2013, p. 45-49.

Susan J. Pearson, « 'The Child is an Animal' », *The Rights of the Defenseless. Protecting Animals and Children in Gilded Age America*, Chicago, The University of Chicago Press, 2011, p. 21-56.

Christophe Traïni, *La cause animale. Essai de sociologie historique (1820-1980)*, Paris, Presses universitaires de France, 2011.

Bernard Oreste Unti, « The Quality Of Mercy: Organized Animal Protection in the United States 1866-1930 », thèse de doctorat (philosophie), Washington, American University, 2002.

Maureen Warren, « William Hogarth's Four Stages of Cruelty and Moral Blindness », *Athanos*, n° 28, juillet 2010, p. 7-27.

Les contes d'Andersen au prisme de la photolittérature : un discours empathique sur l'enfance

Christiane Connan-Pintado

Volume 15, numéro 1, printemps 2024

1, 2, 3... regarde ! La photo, le livre, l'enfant
1,2,3... Look! Photography, the Book, and the child

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/1113721ar>
DOI : <https://doi.org/10.7202/1113721ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Groupe de recherches et d'études sur le livre au Québec

ISSN

1920-602X (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Connan-Pintado, C. (2024). Les contes d'Andersen au prisme de la photolittérature : un discours empathique sur l'enfance. *Mémoires du livre / Studies in Book Culture*, 15(1), 1–25. <https://doi.org/10.7202/1113721ar>

Résumé de l'article

Laurence Le Guen place l'ouvrage *Cent cinquante ans de photolittérature pour les enfants* (2022) sous le signe d'Andersen, avec qui elle ouvre et ferme la période couverte par le volume. Cette mise en exergue souligne le lien du poète conteur à l'enfance par le biais du médium photographique. L'article s'intéresse à un corpus d'albums qui reformulent les contes d'Andersen sous l'objectif de la photographie au tournant du xxi^e siècle : *Le sapin* de Marcel Imsand et Rita Marshall (1983), *L'Effraie* de Sarah Moon (2004), *La petite fille aux allumettes* d'Yveline Loiseur (2013). Il s'agit d'interroger les modalités et les enjeux de l'illustration photographique au service du conte intégralement rapporté, sensiblement réécrit ou seulement abrégé. Dans tous les cas, au gré de projets artistiques et/ou éditoriaux singuliers, le regard du ou de la photographe contribue à focaliser l'attention sur le monde de l'enfance et à susciter l'empathie du lecteur-regardeur.



LES CONTES D'ANDERSEN AU PRISME DE LA PHOTOLITTÉRATURE : UN DISCOURS EMPATHIQUE SUR L'ENFANCE

Christiane CONNAN-PINTADO

Université de Bordeaux

RÉSUMÉ

Laurence Le Guen place l'ouvrage *Cent cinquante ans de photolittérature pour les enfants* (2022) sous le signe d'Andersen, avec qui elle ouvre et ferme la période couverte par le volume. Cette mise en exergue souligne le lien du poète conteur à l'enfance par le biais du médium photographique. L'article s'intéresse à un corpus d'albums qui reformulent les contes d'Andersen sous l'objectif de la photographie au tournant du xxi^e siècle : *Le sapin* de Marcel Imsand et Rita Marshall (1983), *L'Effraie* de Sarah Moon (2004), *La petite fille aux allumettes* d'Yveline Loiseur (2013). Il s'agit d'interroger les modalités et les enjeux de l'illustration photographique au service du conte intégralement rapporté, sensiblement réécrit ou seulement abrégé. Dans tous les cas, au gré de projets artistiques et/ou éditoriaux singuliers, le regard du ou de la photographe contribue à focaliser l'attention sur le monde de l'enfance et à susciter l'empathie du lecteur-regardeur.

ABSTRACT

Laurence Le Guen places the book *One hundred and fifty years of photoliterature for children* (2022) under the sign of Andersen, with whom she opens and closes the period covered by the volume. This emphasis underlines the link of the poet-storyteller to childhood through the photographic medium. The article focuses on a corpus of albums that reformulate Andersen's tales under the lens of photography at the turn of the twenty-first century: *The Fir Tree*, by Marcel Imsand and Rita Marshall (1983), *The Scarecrow* by Sarah Moon (2004) and *The Little Match Girl* by Yveline Loiseur (2013). It questions the modalities and the stakes of the photographic illustration in the service of the tale, whether it is completely reported, significantly rewritten or only abridged. In all cases, according to singular artistic and/or editorial projects,

the photographer's gaze contributes to focus the attention on the world of childhood and to arouse the empathy of the reader-viewer.

Mots-clés

Conte, Andersen, photographie, album, enfance.

Keywords

Fairy tale, Andersen, photography, album, childhood.

L'ouvrage de Laurence Le Guen, *Cent cinquante ans de photolittérature pour les enfants*¹, met en valeur la relation d'Hans Christian Andersen avec la photographie et avec l'enfance : il s'ouvre sur une publication de 1866 dans laquelle le conteur commente poétiquement les photos d'enfants du Danois Harald Paetz ; et il s'achève en 2020 avec *Le jour où je serai grande*, réécriture du conte « Poucette » par Timothée de Fombelle, illustrée par les photographies de Marie Liesse². La première occurrence rappelle « la passion enfantine qu'Andersen éprouva toujours pour la technique, pour toutes les trouvailles de l'aube de l'ère industrielle³ » qu'il allait admirer dans les Expositions universelles — et l'on sait qu'il aima beaucoup, comme ses contemporains, se faire photographier. La seconde met en évidence l'illustration des contes par la photographie, démarche seulement représentée au cours de l'ouvrage par le célèbre « Petit chaperon rouge » de Sarah Moon⁴. Pourtant, le dialogue entre photographie et conte n'est pas si rare dans l'album pour la jeunesse ou dans l'art contemporain ; cette option artistique est attestée dès les débuts de la photographie au milieu du xix^e siècle⁵.

Nous proposons de nous centrer sur trois exemples photolittéraires dans lesquels des artistes reprennent et réinterprètent un conte d'Andersen : *Le sapin*, illustré par Marcel Imsand en 1983 pour la collection « Monsieur Chat » de Grasset ; *L'Effraie*, adaptation par Sarah Moon de « L'intrépide soldat de plomb », publiée en 2005 par le Kahitsukan, Musée d'art contemporain de Kyoto ; *La petite fille aux allumettes* d'Yveline Loiseur, paru en 2013 chez l'éditeur de livres photographiques Trans Photographic Press. Dans ces livres, l'illustration photographique se place au service de la partition du conte, intégralement rapportée, sensiblement réécrite ou seulement abrégée. Dans tous les cas, l'objectif de l'artiste se montre fidèle au projet du conteur en focalisant l'attention sur le monde de l'enfance pour susciter une lecture empathique à son égard.

Après avoir rapidement rappelé les caractéristiques de l'œuvre d'Andersen et la trame des trois contes, nous nous attacherons à la démarche artistique singulière de ces photographes pour accompagner et traduire dans leurs images les textes retenus.

Des contes émouvants, des personnages sacrificiels

Pour recueillir des précisions sur l'auteur et son œuvre afin de mieux apprécier les choix illustratifs des photographes, nous nous appuyons sur deux éditions critiques, celle de Régis Boyer⁶ dans la « Bibliothèque de la Pléiade » qui a longtemps fait autorité et celle, plus récente, de Cyrille François⁷ chez Garnier.

La publication des 156 « contes et histoires », selon la désignation d'Andersen lui-même, s'échelonne sur quatre décennies (de 1835 à 1874). À l'exception de neuf titres, ce corpus étendu ne provient pas de la tradition populaire, mais de l'imagination du conteur et d'une inspiration toute personnelle, comme il le confirme dans sa correspondance : « *Le vilain petit canard* est un reflet de ma propre vie⁸. » « Pureté, innocence, puérilité » sont des termes récurrents sous la plume des critiques pour décrire un homme malheureux en amour, resté célibataire, qui « a gardé, sans doute sincèrement, un côté puéril que soulignent tous ceux qui l'ont fréquenté » ; l'un de ces critiques va jusqu'à le décrire comme « un merveilleux enfant génial⁹ ». Andersen publie ses premiers recueils sous le titre « Contes racontés aux enfants » et il considère « y avoir exprimé l'enfantin de façon fort singulière¹⁰ », mais il renoncera par la suite à cet affichage du destinataire, car il entend écrire pour tous et ne pas rester cantonné à un jeune public. Dans l'« Avant-propos » adressé en 1837 « Aux lecteurs d'un certain âge », il précise, à propos de « La petite sirène » : « seuls les gens plus âgés [en] comprendront la signification profonde, mais j'ose croire quand même que l'enfant en retirera de la joie et qu'il en comprendra directement le dénouement¹¹ ».

Cyrille François rappelle les caractéristiques majeures de ces contes fortement idiosyncratiques. Il souligne le trait le plus marquant au premier chef, leur longueur, qui vient de la multiplication des descriptions, dialogues, aperçus

psychologiques. Autre singularité : il ne s'agit pas de contes de fées à proprement parler, car ils s'attachent plutôt au monde quotidien : « Les contes d'objets représentent sans doute sa marque de fabrique : l'auteur part d'un objet ou d'un être inanimé de notre quotidien et, dans une perspective anthropomorphique, lui attribue les comportements et les réflexions d'un être humain¹². » De plus, ces contes comportent une forte dimension morale, tout en étant paradoxalement dépourvus d'ambition éducative. Leurs dénouements négatifs qui condamnent un personnage innocent sont à entendre dans le cadre de son système de croyances en une vie spirituelle après la mort. Ces contes « présentent ainsi une tonalité mélancolique inhabituelle dans le genre et plusieurs textes enjoignent à accepter la mort ou à ne pas la craindre¹³ ». Enfin, leur style « naïf et oralisé¹⁴ » se signale par le choix énonciatif d'un narrateur omniprésent qui « s'identifie beaucoup aux personnages, s'émerveille, s'étonne et se réjouit avec eux. Les textes contiennent de ce fait beaucoup d'exclamations¹⁵ » ainsi que de l'humour, jusque dans les situations les plus dramatiques, comme nous le verrons plus loin.

Bien que les trois contes retenus soient connus, il convient de les résumer brièvement. « Le sapin¹⁶ » raconte la vie de l'arbre éponyme, de sa naissance au cœur de la forêt jusqu'à sa mort, débité en bûches et jeté au feu, après avoir connu un bref moment de gloire en trônant au centre d'un salon, un soir de Noël. Le récit épouse le point de vue naïf du sapin. Si le personnage est un arbre, « Il est toutefois évident », d'après Régis Boyer, « que le thème profond du conte, l'inquiétude constante et l'incapacité de se satisfaire du présent, est de nature autobiographique¹⁷ ».

« L'intrépide soldat de plomb¹⁸ » illustre la catégorie des contes qui animent des objets : un soldat de plomb unijambiste (le plomb a manqué au moment de sa fabrication) tombe amoureux d'un autre jouet, une petite danseuse en carton qui lève la jambe si haut qu'il croit qu'elle n'en a qu'une, comme lui. Posé sur une fenêtre, il tombe dans la rue et connaît une série de mésaventures avant de revenir à son point de départ où il est jeté au feu ; le vent pousse à son tour la petite danseuse dans les flammes et tous deux se consomment.

« La petite fille aux allumettes¹⁹ », sans doute le plus célèbre et le plus adapté des contes d'Andersen, aurait une source iconographique, une gravure envoyée par un ami qui l'exhortait à écrire des histoires, ce qu'il fit aussitôt en découvrant l'image. Il a pu aussi être inspiré par l'enfance de sa propre mère²⁰. La veille du Nouvel An, une petite fille misérable cherche à vendre des allumettes²¹ dans la rue. Pour se réchauffer, elle en craque quelques-unes et leur lueur lui procure une fugitive et réconfortante vision. Au matin, on la retrouve morte.

Aussi différents soient-ils, ces contes qui ont pour héros un arbre, un jouet et un enfant présentent bien des points communs, et en particulier leur itinéraire régressif, caractéristique fréquente des contes d'Andersen : après avoir enduré avanies et souffrances, les personnages sont condamnés, sacrifiés et meurent au dénouement. La dimension pathétique de ces destins ne manque pas de toucher le lecteur et sans doute est-elle à l'origine du choix de ces contes par les photographes qui les ont illustrés. Dans la mesure où leurs approches artistiques sont tout à fait singulières, nous les aborderons successivement, dans l'ordre de leur publication.

De l'invention d'un enfant-sapin : merveille et pathos

La série « Il était une fois », dans la collection « Monsieur Chat » chez Grasset, dirigée par Étienne Delessert, a marqué l'édition et l'illustration des contes au début des années 1980²²; il s'agissait de rééditer 20 contes européens en texte intégral, en confiant leur illustration à des artistes contemporains, afin d'offrir des images originales, inédites, et de bousculer l'imagerie parfois stéréotypée des livres pour enfants. Sur la couverture du *Sapin*, le nom du photographe Marcel Imsand est suivi de celui de la graphiste Rita Marshall, l'épouse d'Étienne Delessert. Nous avons consulté ce dernier pour en savoir un peu plus sur la réalisation de cet album et il nous a confié que Rita Marshall fut véritablement « l'âme créatrice » de cette collection créée en tandem avec Ann Redpath de la maison américaine Creative Edition²³. Dans les albums de la série, le nom de Rita Marshall figure parmi les informations éditoriales au titre de directrice artistique, mais pour *Le sapin* il s'affiche aussi en première de couverture, car elle s'était réservé ce conte dont elle a supervisé l'illustration. Non seulement elle a choisi le photographe suisse Marcel Imsand pour

réaliser les prises de vue, mais, surtout, elle est à l'origine de la mise en scène qui pousse l'anthropomorphisation de l'arbre jusqu'à donner un visage au sapin en créant visuellement un personnage d'enfant-sapin dont le regard-caméra interpelle le lecteur (figure 1).

Marcel Imsand est connu pour ses portraits de célébrités, en particulier ceux de la chanteuse Barbara dont il était le photographe officiel, mais il a également réalisé plusieurs ouvrages documentaires sur la Suisse et ses paysages. D'après Étienne Delessert, « Le Leica d'Imsand a aussi donné vie à des paysages du pays, images superbes par leur émotion, leur graphisme et des tirages veloutés, aux noirs profonds dont il était le grand maître²⁴ ». Pour illustrer le conte d'Andersen, Imsand a exploité ces deux veines, en inscrivant les portraits successifs de l'enfant-sapin au cœur de la forêt, au fil des saisons (figure 2 et 3), puis dans l'univers domestique où il finit ses jours. La photographie se place ainsi au service du conte qui, comme toujours chez Andersen, mêle réalisme et merveilleux : réalisme dans la peinture des décors, de la forêt au grenier, et merveilleux par la création d'un enfant-sapin, à partir d'un enfant réel, pour donner à voir l'anthropomorphisation voulue par le conteur. C'est Rita Marshall qui a trouvé l'enfant qui jouerait le rôle du sapin, le petit Mirko — à qui l'album est dédié —, et elle a dirigé toutes les prises de vue, en extérieur comme en intérieur. Étienne Delessert joue lui-même un rôle dans ces images, celui du bûcheron qui emporte l'enfant-sapin sur son dos après qu'il a été abattu.

Quinze photographies en noir et blanc racontent l'histoire du sapin, en pleine page, double page ou vignette. Le regard de l'enfant prend le lecteur à témoin de l'aventure en traduisant la focalisation interne du conte et les émotions du personnage : d'abord, dans la forêt, sa curiosité enfantine et sa hâte de grandir, puis son étonnement émerveillé lors de sa promotion en sapin de Noël, enfin sa mélancolie quand il végète dans un grenier en s'interrogeant sur le sort qui lui est réservé (figure 4). Au moment douloureux de l'abattage par les bûcherons, quand « La hache trancha d'un coup dans sa moelle, il tomba en poussant un grand soupir et sentit une douleur profonde. Il défailait et souffrait », l'image photographique reste pudique en cadrant la place laissée vide dans la neige et le petit manteau de l'enfant tombé sur le sol au premier plan (figure 5). Les choix de représentation épousent et tamisent dans le même temps la dimension pathétique du récit, jusqu'au dénouement où le

visage de l'enfant se distingue à peine dans les flammes, le regard grave (figure 6), tandis que l'*explicit* du conte entérine sa disparition : « et voilà qu'il était consumé ».

Dans ce premier exemple, le photographe illustre le conte intégral, page après page, en suivant les péripéties imaginées par Andersen. Trente ans plus tard, Sarah Moon ne se plie plus à ce cahier des charges, comme elle l'avait fait — certes de façon très libre — pour son *Petit chaperon rouge* publié dans la collection « Monsieur Chat » ; elle procède désormais à une réappropriation radicale des contes.

De la photographie comme une taxidermie

Au début des années 2000, Sarah Moon reprend quatre contes patrimoniaux, un de Perrault, trois d'Andersen, en modifiant non seulement leur titre mais aussi leur diégèse²⁵. Elle les actualise, recontextualise, amplifie et détourne à son usage, en offrant trois issues différentes à son travail de transmutation du conte en images photographiques : pour chacun, elle réalise un film²⁶, elle fait une exposition et elle compose un livre²⁷. Ces trois modes de diffusion des images sont fortement interdépendants : les films mêlent images animées et fixes, car Sarah Moon filme ses photographies antérieures, parfois d'anciennes photographies de mode, d'avant son tournant vers la photographie plasticienne ; ces différentes photographies prennent place à leur tour à l'intérieur des livres.

L'Effraie est un livre carré de 78 pages, non paginé, et la page de titre annonce clairement son statut d'adaptation par la mention « d'après un conte d'Andersen Le petit soldat de plomb ». La réappropriation du conte affiche sa radicalité dès le changement de titre qui frappe le lecteur même si, en l'occurrence, le mot « effraie » ne renvoie pas au verbe « effrayer », mais désigne l'oiseau de nuit dont la face blanche a la forme d'un cœur : il s'agit ici du nom de la maison où se situe l'action. Le récit se démarque d'autant plus du conte source que les deux protagonistes n'entrent en scène que tardivement. Après quelques remarques diégétiques — c'est l'été, en temps de guerre —, le premier tiers du livre décrit un décor sinistre et des personnages insolites : *L'Effraie* est une vieille maison insalubre, hantée par

ses anciens habitants, un taxidermiste lituanien, veuf depuis la naissance de ses filles jumelles. Les photographies qui accompagnent le texte cadrent des pièces lépreuses, des bâtiments désaffectés, des dispositifs d'animaux empaillés qui impressionnent « par la minutie et par la morbidité avec laquelle ils avaient été imaginés ». Mais Sarah Moon intègre aussi au livre des photos de femmes puisées dans son vivier de photos de mode dont les cadrages singuliers et la tonalité mélancolique sont la marque de fabrique. Cette présentation mortifère reflète son esthétique et sa conception de la photographie qu'elle définit en se comparant elle-même à un taxidermiste :

Ma vision est un peu embaumée du fait même que l'instant est déjà mort quand je le saisis.

Créer l'illusion, la chimère, animer l'inanimé, brouiller les pistes, j'ai toujours pensé que je suis un peu taxidermiste quand je photographie, quand j'essaie de mettre les fantômes de mon côté, de sauver l'aperçu de l'oubli, de faire comme si c'était possible de voir autrement ce que j'ai perdu, de réinventer ce que j'ai pu voir²⁸...

On retiendra ici la formule « animer l'inanimé », qui rejoint la démarche d'Andersen, et s'impose dans la suite du livre, lorsque Sarah Moon s'arrête enfin sur le petit soldat et sur sa danseuse. Ici, le soldat en carton-pâte — et non en plomb — est amoureux d'une image, la photographie d'une danseuse — ce qui met joliment en abyme la photographie dans ces pages. Lorsque les deux personnages s'animent, incarnés par des enfants, leur histoire est magnifiée, contée avec un lyrisme mélancolique : la petite danseuse quitte son cadre, part à la recherche du soldat disparu et leurs retrouvailles dans un champ, leur étreinte, elle plus grande que lui, rappellent la fugue et l'histoire d'amour de deux enfants que conte Wes Anderson, dans le film *Moonrise Kingdom*²⁹. Comme le faisait Marcel Imsand dans *Le sapin*, les personnages sont d'autant plus émouvants que l'image photographique nous donne à voir de véritables enfants pendant toute la parenthèse de l'idylle. Ils ne retrouvent leur statut d'objet qu'au dénouement : L'Effraie est vendue, les nouveaux propriétaires entrent joyeusement dans la maison, parlent de la rebaptiser « La Chouette, ce serait plus gai » ; leurs enfants, constitués en tribunal, traduit à l'image par de gros plans sur leurs visages, votent la décapitation du soldat. « Aussitôt dit aussitôt fait. » Alors, « La danseuse dans la photographie se laisse glisser et dans un bruit de verre brisé rejoint son bien-aimé ».

Quand Sarah Moon se « récupère » un conte — selon sa propre formule³⁰ —, elle l'intègre à son univers et le modèle au gré des hantises qui ponctuent ses photos, leur *punctum*³¹, ce qui frappe et interroge le regard du lecteur. Ces images sombres, parfois brouillées par un grattage ou solarisées³², laissent voir le cadre du négatif comme pour démarquer la représentation du monde réel, tous procédés qui rendent sensible le passage du temps et font entrevoir des fantômes. Sarah Moon agence ces images pour conter une histoire en fabriquant un livre et un film largement investis par les composantes de son équation personnelle : la mémoire de la guerre, les amours malheureuses, la fragilité de l'enfance. Le catalogue de la Bibliothèque nationale de France place ces récits pleins de gravité dans le domaine de l'« univers jeunesse », mais ce sont en réalité des œuvres *crossover*, destinées à tous, dans lesquelles chacun saura trouver son chemin, ce qui est bien un point commun avec les contes d'Andersen.

Du pouvoir des objets transitionnels

Une dizaine d'années plus tard, la photographe Yveline Loiseur se montre à son tour fidèle au conte source, mais d'une autre manière. D'une part, elle épouse le déroulement du texte, qu'elle se contente d'abrégé pour l'ajuster à la mise en page de l'album ; d'autre part, elle met en valeur le monde des objets. Alors que les artistes précédents utilisaient la photographie pour attribuer un visage humain à un arbre et à des objets, elle privilégie les objets et relègue au second plan la protagoniste humaine dont Andersen nous raconte la fin de vie. Avec ses photographies vivement colorées, Yveline Loiseur met en place une scénographie qui lui permet d'accompagner ce destin tragique sans misérabilisme.

À l'exception du lettrage rouge et orange, la couverture est en noir et blanc pour évoquer, sans montrer la fillette, le décor du conte : un coin de rue délimité par les arêtes du trottoir et des bâtiments, dans une obscurité constellée d'éclats lumineux qui peuvent suggérer les flocons de neige ou les étincelles des allumettes (figure 7). Hasard ou coïncidence, par le choix d'un décor urbain nocturne ponctué de lumière, cette photographie ressemble à celle que Sarah Moon, en 2018, intitule « Entre chien et loup », dans le chapitre

« Circuss » du catalogue de son exposition au Musée d'art moderne de Paris³³
— *Circuss* étant le titre de sa propre interprétation de « La petite fille aux allumettes ».

Yveline Loiseur attire d'abord l'attention sur les pantoufles que la petite fille a empruntées à sa mère, si grandes qu'elle les perd et finit par marcher pieds nus dans la neige. La description de ce dénuement est pourtant teintée d'humour chez Andersen, humour dont il disait lui-même qu'il était « le sel de [s]es contes », jusque dans les épisodes les plus pathétiques. Cyrille François cite précisément pour exemple de cet usage de l'humour la pantoufle qu'un enfant « emporta avec l'intention d'en faire un berceau pour son petit enfant, quand le ciel lui en donnerait un³⁴ ». En cadrant une paire de charentaises écossaises abandonnées sur le sol glacé, béantes à la manière des godillots de Charlie Chaplin (figure 8), Yveline Loiseur attire l'attention sur le réalisme et le caractère pitoyable de la situation, non sans surprendre, voire amuser, par le caractère anachronique, saugrenu et burlesque du modèle choisi. De même, les images suivantes désamorcent les détails misérables et souvent sordides du conte : la maison de sa famille, où « le vent soufflait au travers, malgré la paille et les chiffons qui bouchaient les plus grosses fentes », devient une maquette étincelante (figure 9), le poêle dont rêve l'enfant pour se réchauffer les pieds est symbolisé par des flammes rouges et jaunes en papier découpé (figure 10). Petit à petit, les photos aux vives couleurs prennent leurs distances avec le monde raconté à travers une mise en scène qui métamorphose les objets du conte : le magnifique sapin de Noël rêvé par la fillette est remplacé par un minuscule sapin de plastique dans la main d'un enfant (figure 11) ; la grand-mère dont la petite fille implore le souvenir est figurée par une silhouette découpée ; puis l'enfant elle-même est représentée sous cette forme. Les photographies cadrent les gestes des marionnettistes dont les mains tiennent les figurines (figure 12). Quant à la silhouette de la protagoniste, toujours montrée de profil, en ombre chinoise, au moment où le texte annonce qu'elle frotte une allumette, elle évolue sous l'objectif d'un épisode à l'autre, d'abord photographiée en noir et blanc sur un fond indécis (figure 13), puis les images se colorent, révèlent qu'elle est postée derrière un rideau, à l'intérieur d'un appartement dans lequel une adolescente joue le rôle de la petite héroïne du conte (figure 14). Ces choix de mise en scène qui jonglent avec les données fictionnelles contrebalancent la tonalité douloureuse du conte et s'accordent peut-être au dénouement d'Andersen

dans lequel la fillette meurt « les joues toutes rouges, le sourire à la bouche ». La dernière photo qui montre le petit tas d'allumettes consumées associe les choix chromatiques qui alternent dans l'album, le noir et blanc et la couleur, les objets et leur ombre. En orchestrant des scènes habilement composées et éclairées, photographiées en couleur, avec des objets transitionnels confiés à des comparses, Yveline Loiseur propose une médiation pour lire et mieux comprendre un conte souvent traumatisant, en tout cas inoubliable pour le lecteur, quel que soit son âge.

D'après Cyrille François, pour Andersen « le conte représente un champ d'expérimentation poétique³⁵ ». Les photographes qui mettent ces contes en images y trouvent pour leur part un champ d'expérimentation esthétique et nous invitent à adopter leur regard pour partager leur vision. Pour Caroline Ziolk, « La magie aujourd'hui ne réside donc plus seulement dans l'action décrite par le conte, mais dans une mise en images syncrétique. Le public se trouvant ainsi un instant immergé via la photographie [...], dans un univers fictionnel à mi-chemin entre le réel et l'imaginaire³⁶ ». Tout en se frayant un chemin unique, révélateur d'un engagement artistique, au moyen d'images photographiques inattendues, surprenantes, parfois même dérangeantes, les artistes dont nous avons observé le travail parviennent à atteindre le cœur même du conte, et à toucher celui du spectateur. Comme l'écrit Laurence Le Guen en conclusion de son ouvrage, à propos du *Poucette* de Timothée de Fombelle illustré par Marie Liesse : « La photographie a une nouvelle fois le pouvoir de donner au lecteur l'illusion que tout ce qui se passe est possible³⁷ », belle formule pour évoquer le dialogue paradoxal qui associe la photographie à l'univers des contes.

ANNEXE



Figure 1. Portrait en gros plan de l'enfant-sapin. *Le Sapin*. Andersen illustré par Marcel Imsand, 1983, np.

Imsand, Marshal © Grasset Monsieur Chat, 1983.



Figure 2. L'enfant-sapin dans la forêt, en été. *Le Sapin*. Andersen illustré par Marcel Imsand, 1983, np.

Imsand, Marshal © Grasset Monsieur Chat, 1983.

Figure 3. L'enfant-sapin dans la forêt, en hiver. *Le Sapin*. Andersen illustré par Marcel Imsand, 1983, np.

Imsand, Marshal © Grasset Monsieur Chat, 1983.



Figure 4. L'enfant-sapin dans le grenier, après Noël. *Le Sapin*. Andersen illustré par Marcel Imsand, 1983, np.

Imsand, Marshal © Grasset Monsieur Chat, 1983.

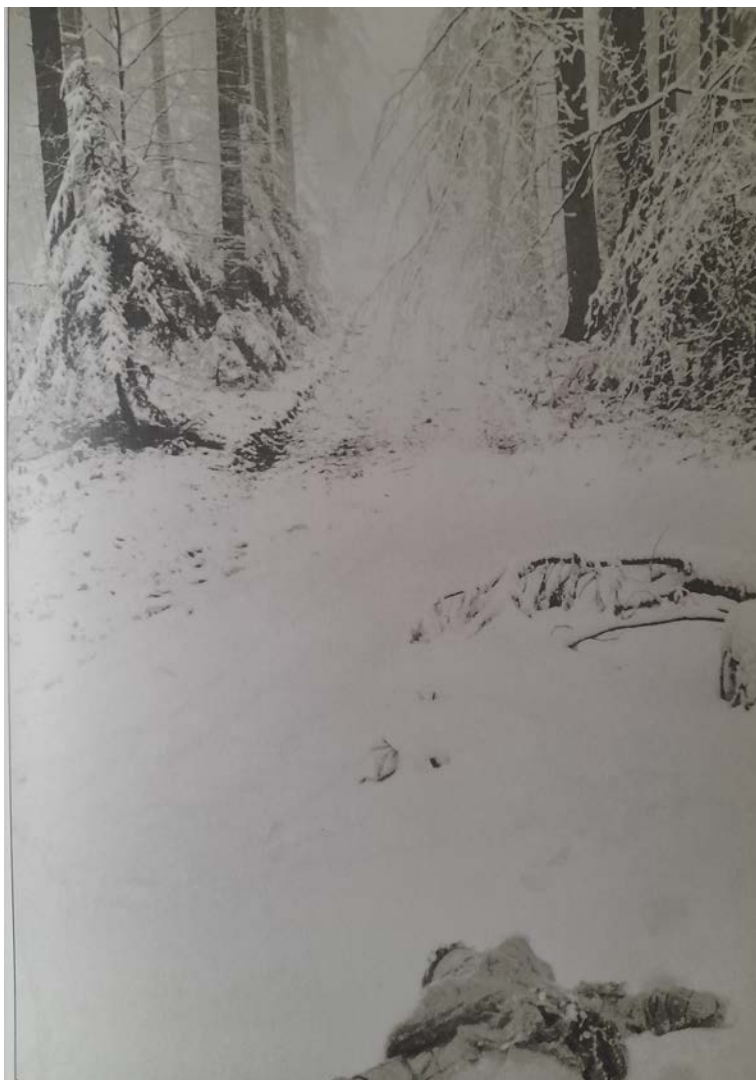


Figure 5. La trouée dans la forêt, après que le sapin a été abattu. Seul reste son manteau sur la neige. *Le Sapin*. Andersen illustré par Marcel Imsand, 1983, np.

Imsand, Marshal © Grasset Monsieur Chat, 1983.



Figure 6. L'enfant-sapin se consumant dans les flammes. *Le Sapin*. Andersen illustré par Marcel Imsand, 1983, np.

Imsand, Marshal © Grasset Monsieur Chat, 1983.



Figure 7. Première de couverture, extérieur urbain nocturne sous la neige. *La Petite fille aux allumettes*. Yveline Loiseur, 2013, np.

Yveline Loiseur © Trans photographic press, 2013.



Figure 8. Les vieilles pantoufles de la fillette sur le sol gelé. *La Petite fille aux allumettes*. Yveline Loiseur, 2013, np.

Yveline Loiseur © Trans photographic press, 2013.



Figure 9. La maquette d'une maison lumineuse. *La Petite fille aux allumettes*. Yveline Loiseur, 2013, np.

Yveline Loiseur © Trans photographic press, 2013.

Figure 10. Les flammes en papier découpé. *La Petite fille aux allumettes*. Yveline Loiseur, 2013, np.

Yveline Loiseur © Trans photographic press, 2013.



Figure 11. Le sapin miniature en plastique. *La Petite fille aux allumettes*. Yveline Loiseur, 2013, np.

Yveline Loiseur © Trans photographic press, 2013.

Figure 12. Les figurines de carton représentant la fillette et sa grand-mère. *La Petite fille aux allumettes*. Yveline Loiseur, 2013, np.

Yveline Loiseur © Trans photographic press, 2013.

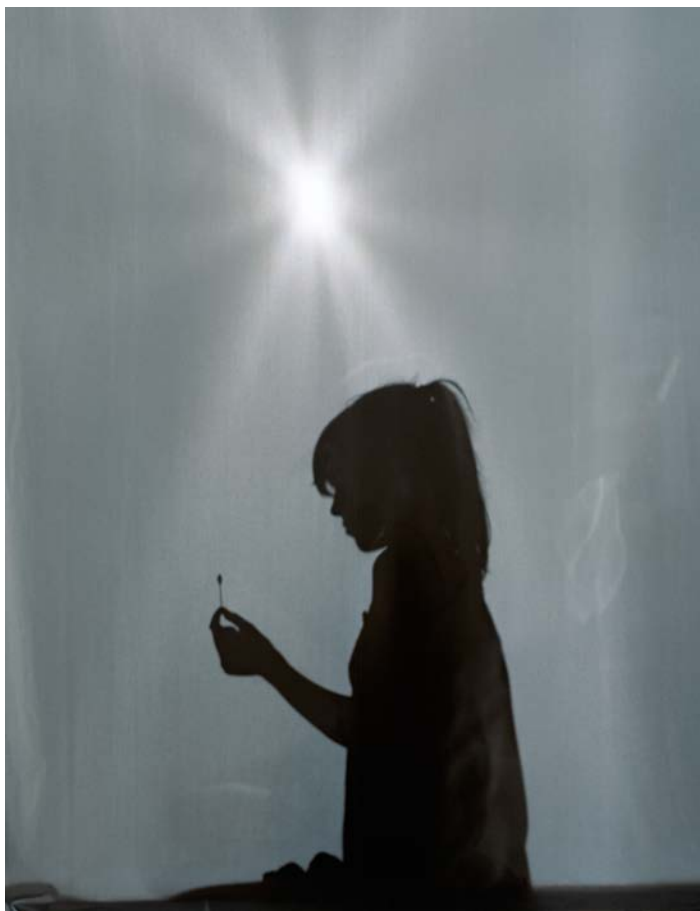


Figure 13. Silhouette de la fillette en noir et blanc, craquant une allumette.
La Petite fille aux allumettes. Yveline Loiseur, 2013, np.

Yveline Loiseur © Trans photographic press, 2013.

Figure 14. Le dispositif révélé : la fillette derrière un rideau transparent, dans un appartement. *La Petite fille aux allumettes*. Yveline Loiseur, 2013, np.

Yveline Loiseur © Trans photographic press, 2013.

Christiane Connan-Pintado est maîtresse de conférences habilitée à diriger des recherches, émérite, à l'Université de Bordeaux et membre de l'équipe Plurielles (UR 24142) de l'Université Bordeaux Montaigne. Ses travaux portent principalement sur les contes, la littérature pour la jeunesse et l'enseignement de la littérature. Elle a notamment dirigé les ouvrages collectifs suivants : *Abécédaire de la forêt* (Honoré Champion, 2024), *L'insecte au miroir des livres pour la jeunesse. Présence, représentations, discours* (Presses universitaires Blaise-Pascal, 2022), *Écrire l'esclavage dans la littérature pour la jeunesse* (Presses universitaires de Bordeaux, 2020), et *Littérature de jeunesse au présent. Genres graphiques en question(s)* (Presses universitaires de Bordeaux, 2020). Un autre ouvrage dont elle a assuré la direction est en cours d'édition : *Écrire l'esclavage dans la littérature pour la jeunesse 2* (Presses universitaires de Bordeaux).

Notes

¹ Laurence Le Guen, *Cent cinquante ans de photolittérature pour les enfants*, Nantes, Éditions MeMo, 2022.

² Timothée de Fombelle, ill. Marie Liesse, *Le jour où je serai grande*, Paris, Gallimard jeunesse, 2020.

³ Régis Boyer, « Notice », dans Hans Christian Andersen, *Œuvres I*, textes traduits, présentés et annotés par Régis Boyer, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1992, p. 1301.

⁴ Laurence Le Guen, *Cent cinquante ans de photolittérature pour les enfants*, Nantes, Éditions MeMo, 2022, p. 146-147.

⁵ Voir Christiane Connan-Pintado, « Les contes et leurs fantômes dans l'objectif des photographes. Album pour la jeunesse et art contemporain », *Captures. Figures, théories et pratiques de l'imaginaire*, vol. 8, n° 2, novembre 2023, « Contes en habits neufs », sous la direction de Laurence Le Guen et Christine Rivalan Guégo. revuecaptures.org/node/7059/. Dans le même numéro, on peut lire une brève présentation de *La petite fille aux allumettes* d'Yveline Loiseur : Christiane Connan-Pintado, « Mise en scène photographique d'un conte ». revuecaptures.org/node/7255/.

⁶ Hans Christian Andersen, *Œuvres I*, textes traduits, présentés et annotés par Régis Boyer, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1991.

⁷ Hans Christian Andersen, *Udvalgte eventyr og historier/Contes et histoires choisis*, édition critique par Cyrille François, trad. David Soldi, Paris, Classiques Garnier, coll. « Littératures du monde », 2017.

⁸ Cité par Régis Boyer, « Notes et variantes », dans Hans Christian Andersen, *Œuvres I*, textes traduits, présentés et annotés par Régis Boyer, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1991, p. 1355.

⁹ Régis Boyer, « Introduction », dans Hans Christian Andersen, *Œuvres I*, textes traduits, présentés et annotés par Régis Boyer, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1991, p. XC-XCI.

¹⁰ Hans Christian Andersen, lettre d'avril 1835 à Adalbert von Chamisso, citée par Cyrille François, « Introduction », dans Hans Christian Andersen, *Udvalgte eventyr og historier/Contes et histoires choisis*, édition critique par Cyrille François, trad. David Soldi, Paris, Classiques Garnier, coll. « Littératures du monde », 2017, p. 28.

¹¹ Hans Christian Andersen, « Avant-propos, Aux lecteurs d'un certain âge », *Œuvres I*, textes traduits, présentés et annotés par Régis Boyer, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1991, p. 3.

¹² Cyrille François, « Introduction », dans Hans Christian Andersen, *Udvalgte eventyr og historier/Contes et histoires choisis*, édition critique par Cyrille François, trad. David Soldi, Paris, Classiques Garnier, coll. « Littératures du monde », 2017, p. 34.

¹³ Cyrille François, « Introduction », dans Hans Christian Andersen, *Udvalgte eventyr og historier/Contes et histoires choisis*, édition critique par Cyrille François, trad. David Soldi, Paris, Classiques Garnier, coll. « Littératures du monde », 2017, p. 36.

¹⁴ Cyrille François, « Introduction », dans Hans Christian Andersen, *Udvalgte eventyr og historier/Contes et histoires choisis*, édition critique par Cyrille François, trad. David Soldi, Paris, Classiques Garnier, coll. « Littératures du monde », 2017, p. 37.

¹⁵ Cyrille François, « Introduction », dans Hans Christian Andersen, *Udvalgte eventyr og historier/Contes et histoires choisis*, édition critique par Cyrille François, trad. David Soldi, Paris, Classiques Garnier, coll. « Littératures du monde », 2017, p. 37.

¹⁶ Hans Christian Andersen, « Le sapin », dans *Œuvres I*, textes traduits, présentés et annotés par Régis Boyer, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1991, *Nouveaux contes*, premier volume, deuxième recueil, 21 décembre 1844, p. 254-262.

¹⁷ Régis Boyer, « Notes et variantes », dans Hans Christian Andersen, *Œuvres I*, textes traduits, présentés et annotés par Régis Boyer, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1991, p. 1356-1357.

¹⁸ Hans Christian Andersen, « L'intrépide soldat de plomb », dans *Œuvres I*, textes traduits, présentés et annotés par Régis Boyer, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1991, *Contes racontés aux enfants*, nouveau recueil, premier cahier, 2 octobre 1838, p. 97-101.

¹⁹ Hans Christian Andersen, « La petite fille aux allumettes », dans *Œuvres I*, textes traduits, présentés et annotés par Régis Boyer, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1991, *Nouveaux contes*, deuxième volume, deuxième recueil, 1845, p. 366-368.

²⁰ Régis Boyer, « Notes et variantes », dans Hans Christian Andersen, *Œuvres I*, textes traduits, présentés et annotés par Régis Boyer, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1991, p. 1375.

²¹ « Les allumettes soufrées, inventées dans les années 1830, constituent une nouveauté. Leur vente servait d'alibi aux mendiants, la mendicité étant interdite »; Régis Boyer, « Notes et variantes », dans Hans Christian Andersen, *Œuvres I*, textes traduits, présentés et annotés par Régis Boyer, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1991, p. 1375.

²² Voir le chapitre « Relectures iconographiques. La collection “Il était une fois” chez Grasset Monsieur Chat », dans Christiane Connan-Pintado et Catherine Tauveron, *Fortune des Contes des Grimm en France. Formes et enjeux des rééditions, reformulations, réécritures dans la littérature de jeunesse*, Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaise-Pascal, coll. « Mythographies et sociétés », 2013, p. 185-261.

²³ Nous remercions chaleureusement Étienne Delessert pour sa disponibilité et pour les renseignements qu'il nous a communiqués lors de notre échange de courriers électroniques les 16 et 17 février 2022. Toutes les informations à propos de la création de l'album viennent de cet échange.

²⁴ Étienne Delessert, courrier électronique, 16 et 17 février 2022.

²⁵ Voir Christiane Connan-Pintado, « Un point de vue féminin sur “La Barbe bleue” : *Le Fil rouge* de Sarah Moon », *Féeries. Études sur le conte merveilleux*, n° 18, « Conte et cinéma », 2022, <https://journals.openedition.org/feeries/4484>, et « Les contes dans l'objectif de Sarah Moon : entre image et contage », dans Philippe Clermont et Danièle Henky (dir.), *Transmédialités du conte*, Bruxelles, Peter Lang, 2019, p. 45-57.

²⁶ Les films ont été diffusés sous le titre *Quatre contes réalisés par Sarah Moon, d'après Hans Christian Andersen et Charles Perrault*, DVD, « Œuvres accompagnées », Paris, SCÉRÉN- CNDP, 2008. Ils sont accompagnés d'un dossier pédagogique à l'usage des enseignants du second degré.

²⁷ Quatre livres, accompagnés du DVD du film, ont été publiés au Japon, *Circuss* par le Musée d'art moderne de Tokyo en 2003, *L'Effraie* et *Le fil rouge* par le Kahitsukan, le Musée d'art contemporain de Kyoto en 2005, ainsi que *La sirène d'Auderville* en 2007.

²⁸ Sarah Moon, texte d'introduction à l'exposition *Alchimies*, Museum d'histoire naturelle, Jardin des plantes, Paris, octobre 2013.

²⁹ Wes Anderson, *Moonrise Kingdom*, États-Unis, American Empirical Pictures, 2012.

³⁰ Voir son entretien avec Élisabeth Lemirre dans le bonus du DVD, *Quatre contes réalisés par Sarah Moon, d'après Hans Christian Andersen et Charles Perrault*, « Œuvres accompagnées », Paris, SCÉRÉN-CNDP, 2008.

³¹ Roland Barthes, *La chambre claire. Note sur la photographie*, Paris, Cahiers du Cinéma, Gallimard et Seuil, 1980.

³² Caroline Ziolk, « Sarah Moon, conte, photographie et vidéo : réactiver le conte merveilleux par la vidéo créative », *Relief*, vol. 4, n° 2, 2010. <https://revue-relief.org/article/view/URN%3ANBN%3ANL%3AUT%3A10-1-101252> (19 février 2023).

³³ Sarah Moon, « Entre chien et loup », *PasséPrésent*, Paris, Éditions Paris Musées et Musée d'art moderne, 2020, p. 112.

³⁴ Cyrille François, « Introduction », dans Hans Christian Andersen, *Udvalgte eventyr og historier/Contes et histoires choisis*, édition critique par Cyrille François, trad. David Soldi, Paris, Classiques Garnier, coll. « Littératures du monde », 2017, p. 37-38.

³⁵ Cyrille François, « Introduction », dans Hans Christian Andersen, *Udvalgte eventyr og historier/Contes et histoires choisis*, édition critique par Cyrille François, trad. David Soldi, Paris, Classiques Garnier, coll. « Littératures du monde », 2017, p. 18.

³⁶ Caroline Ziolk, « Sarah Moon, conte, photographie et vidéo : réactiver le conte merveilleux par la vidéo créative », *Relief*, vol. 4, n° 2, 2010. <https://revue-relief.org/article/view/URN%3ANBN%3ANL%3AUT%3A10-1-101252> (19 février 2023).

³⁷ Laurence Le Guen, *Cent cinquante ans de photolittérature pour les enfants*, Nantes, Éditions MeMo, 2022, p. 192.

Bibliographie

Sources

Hans Christian Andersen, *Le sapin*, ill. Marcel Imsand et Rita Marshall, Paris, Grasset, coll. « Monsieur Chat », 1983, n. p.

Wes Anderson, *Moonrise Kingdom*, États-Unis, American Empirical Pictures, 2012.

Timothée de Fombelle, ill. Marie Liesse, *Le jour où je serai grande*, Paris, Gallimard jeunesse, 2020, n. p.

Yveline Loiseur, *La petite fille aux allumettes*, Paris, Trans Photographic Press, 2013, n. p.

Sarah Moon, *Quatre contes réalisés par Sarah Moon, d'après Hans Christian Andersen et Charles Perrault*, DVD, « Œuvres accompagnées », Paris, SCÉRÉN-CNPD, 2008.

Sarah Moon, *La sirène d'Auderville*, Kyoto, Musée d'art contemporain, 2007, n. p.

Sarah Moon, *Le fil rouge*, Kyoto, Musée d'art contemporain, 2005, n. p.

Sarah Moon, *L'Effraie*, Kyoto, Musée d'art contemporain, 2005, n. p.

Sarah Moon, *Circuss*, Tokyo, Musée d'art moderne, 2003, n. p.

Charles Perrault, ill. Sarah Moon, *Le petit chaperon rouge*, Paris, Grasset, coll. « Monsieur Chat », 1983, n. p.

Ouvrages et articles

Hans Christian Andersen, *Œuvres I*, textes traduits, présentés et annotés par Régis Boyer, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1991.

Hans Christian Andersen, *Udvalgte eventyr og historier/Contes et histoires choisis*, édition critique par Cyrille François, trad. David Soldi, Paris, Classiques Garnier, coll. « Littératures du monde », 2017.

Roland Barthes, *La chambre claire. Note sur la photographie*, Paris, Cahiers du Cinéma, Gallimard et Seuil, 1980.

Christiane Connan-Pintado, « Les contes et leurs fantômes dans l’objectif des photographes. Album pour la jeunesse et art contemporain », *Captures. Figures, théories et pratiques de l’imaginaire*, vol. 8, n° 2, novembre 2023, « Contes en habits neufs », sous la direction de Laurence Le Guen et Christine Rivalan Guégo. revuecaptures.org/node/7059/.

Christiane Connan-Pintado, « Un point de vue féminin sur “La Barbe bleue” : *Le Fil rouge* de Sarah Moon », *Féeries. Études sur le conte merveilleux*, n° 18, « Conte et cinéma », 2022. <https://journals.openedition.org/feeries/4484>.

Christiane Connan-Pintado, « Les contes dans l’objectif de Sarah Moon : entre image et contage », dans Philippe Clermont et Danièle Henky (dir.), *Transmédialités du conte*, Bruxelles, Peter Lang, 2019, p. 45-57.

Laurence Le Guen, *Cent cinquante ans de photolittérature pour les enfants*, Nantes, Éditions MeMo, 2022.

Sarah Moon, « Entre chien et loup », *PasséPrésent*, Paris, Éditions Paris Musées et Musée d’art moderne, 2020.

Sarah Moon, Introduction à l’exposition *Alchimies*, Muséum d’histoire naturelle, Jardin des plantes, Paris, octobre 2013.

Caroline Ziolk, « Sarah Moon, conte, photographie et vidéo : réactiver le conte merveilleux par la vidéo créative », *Relief*, vol. 4, n° 2, 2010. <https://revue-relief.org/article/view/URN%3ANBN%3ANL%3AUI%3A10-1-101252>.

Enfants d'images : photographie, enfance et universalisme dans les années 1950 en France

Guillaume Blanc-Marianne

Volume 15, numéro 1, printemps 2024

1, 2, 3... regarde ! La photo, le livre, l'enfant
1,2,3... Look! Photography, the Book, and the child

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/1113722ar>
DOI : <https://doi.org/10.7202/1113722ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Groupe de recherches et d'études sur le livre au Québec

ISSN

1920-602X (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Blanc-Marianne, G. (2024). Enfants d'images : photographie, enfance et universalisme dans les années 1950 en France. *Mémoires du livre / Studies in Book Culture*, 15(1), 1–28. <https://doi.org/10.7202/1113722ar>

Résumé de l'article

Le champ photographique français considère, à partir des années 1950, être entré dans la « civilisation de l'image ». La photographie permettrait de faire tomber les barrières des langues naturelles pour faire enfin advenir un monde entièrement pacifié, basé sur une entente cordiale entre les peuples et les nations. En son sein, la figure de l'enfant constitue une cible privilégiée : comme l'indique *Photo-Monde* (1956), ce sont bien eux qui seront les « hommes de demain ». Question d'éducation donc, car les enfants d'aujourd'hui parleront la langue photographique de demain et la justifieront ; mais aussi question d'idéologie, car, toujours selon les mêmes acteurs, l'enfant, dans sa supposée innocence primitive, serait l'incarnation de l'universalisme qui accompagne nécessairement la « civilisation de l'image ».

ENFANTS D'IMAGES : PHOTOGRAPHIE, ENFANCE ET UNIVERSALISME DANS LES ANNÉES 1950 EN FRANCE

Guillaume BLANC-MARIANNE
Université Sorbonne

RÉSUMÉ

Le champ photographique français considère, à partir des années 1950, être entré dans la « civilisation de l'image ». La photographie permettrait de faire tomber les barrières des langues naturelles pour faire enfin advenir un monde entièrement pacifié, basé sur une entente cordiale entre les peuples et les nations. En son sein, la figure de l'enfant constitue une cible privilégiée : comme l'indique *Photo-Monde* (1956), ce sont bien eux qui seront les « hommes de demain ». Question d'éducation donc, car les enfants d'aujourd'hui parleront la langue photographique de demain et la justifieront ; mais aussi question d'idéologie, car, toujours selon les mêmes acteurs, l'enfant, dans sa supposée innocence primitive, serait l'incarnation de l'universalisme qui accompagne nécessairement la « civilisation de l'image ».

ABSTRACT

From the 1950s onwards, those in the field of French photography believed that it had entered the “civilisation of the image.” Photography would break down the barriers of natural languages in order to create a completely peaceful world based on a cordial understanding among peoples and nations. The figure of the child is a privileged target: as *Photo-Monde* (1956) points out, children are destined to be the “men of tomorrow.” It is a question of education, because today's children will speak and justify tomorrow's photographic language, but it is also a question of ideology, because, according to the same specialists, children, in their supposedly primitive innocence, are the embodiment of the universalism that necessarily accompanies the “civilisation of the image.”

Mots-clés

Enfance, universalisme, photographie, langage, Kodak-Pathé, Alfred Landucci, Paul Sonthonnax, Albert Plécy.

Keywords

Childhood, universalism, photography, language, Kodak-Pathé, Alfred Landucci, Paul Sonthonnax, Albert Plécy.

Passer d'une civilisation du livre à une « civilisation de l'image » : voilà l'ambitieux programme autour duquel s'est organisé le champ photographique français dans les années 1950¹. Sur fond d'universalisme et d'humanisme, les « gens d'images », comme on peut les appeler à partir de 1955 avec la fondation d'une association éponyme par Albert Plécy (1914-1977), parient sur la production d'une communauté mondiale pacifiée, dont la photographie serait le liant. Ils font ainsi écho au désir de Raymond Lécuyer qui, au terme de son *Histoire de la photographie*, lançait un appel :

Il n'est [...] pas excessif d'imaginer que les conséquences de l'invention d'un songeur chalonnais seront pour l'univers de demain aussi considérables que pour le monde d'hier l'ont été les conséquences de l'invention de l'imprimerie ou de la poudre à canon. Une chose est incontestable : la photographie est un langage universel, le seul langage universel que l'humanité ait trouvé depuis l'échec de la conférence de Babel. Comment un tel mode de communication internationale ne serait-il pas toujours davantage mis en œuvre et, à diverses fins, exploité ²?

La photographie pourrait remédier aux péripéties introduites par les langues naturelles et leur différenciation qui, depuis Babel, ont semé la discorde dans le monde, empêchant la communauté humaine divisée de se comprendre. L'enfant des années d'après-guerre, garant d'un monde de paix à venir et désiré par ceux qui ont vécu le fracas du conflit mondial, s'impose comme un relais de choix pour les générations adultes qui estiment devoir inculquer aux plus jeunes comment produire ce monde qu'elles imaginent : l'enfant, encore libre des filets que la culture livresque, la lettre et le texte jettent sur l'Homme, bénéficierait de toutes les capacités nécessaires pour faire de l'image, et de la photographie au premier chef, un moyen culturel dominant. Son rapport à l'image, apparemment dénué des idéologies qui sous-tendraient toujours le texte, regorge de promesses d'innocence et d'entente. Albert Plécy l'affirmera au début des années 1960 : le plus jeune âge est plus sensible à l'image qu'à la lettre, et cela se vérifie par des études qui confirment qu'une « grande culture livresque semble un handicap sérieux³ » pour comprendre les images et les

employer à bon escient. Autrement dit, la lettre et le livre filtrent la simplicité et l'immédiateté d'un monde sensible dont la photographie exprimerait toute la spontanéité ; ils le complexifient, tentent de le réguler, en faisant un espace où la rationalité génère des conflits.

Les promoteurs de la « civilisation de l'image » font ainsi résistance face au monde du livre, de l'écrit, du roman, de la littérature, qui quant à lui considère les images comme toujours un peu douteuses, dignes seulement de méfiance, voire de défiance, elles qui seraient du côté du pathos plutôt que du logos, des basses émotions plutôt que de la raison. Et ils s'en donnent les moyens : dans les années 1950, les acteurs du champ photographique, des industriels aux commentateurs en passant par les commissaires, les iconographes, les éditeurs et les photographes eux mêmes, se mettent en ordre de bataille pour mener une croisade d'un nouveau genre : celle de l'image contre la lettre. Le livre est tout naturellement l'espace à conquérir : il faut en évacuer le mot pour le remplacer par des photos.

Au lendemain de la Seconde Guerre mondiale, l'industrie photographique française, dont les intérêts sont directement liés à l'émergence d'une potentielle « civilisation de l'image », a entrepris un intense travail de reconstruction, bien sûr, mais aussi de refondation : le désir d'une corporation moderne s'est fait sentir et a été surtout distillé puis satisfait par une importante stratégie adressée à toute la branche. Il s'agit d'affirmer le rôle culturel et social de la photographie, d'en faire une promotion suffisamment efficace pour assurer l'expansion du marché et l'écoulement constant et croissant de la marchandise. Due essentiellement à Alfred Landucci (1897-1962), président-directeur général de Kodak-Pathé, cette refondation permet de convertir la traditionnelle corporation photographique en une profession résolument moderne, propre à la sortir de ses réflexes économiques malthusiens, de ses méthodes commerciales et son image surannées. C'est un véritable plan de modernisation qui, engagé en 1950, permet d'assainir l'économie des métiers de la photographie en la réorganisant et en lui donnant de nouvelles ambitions : il s'agit tout d'abord de consolider et souder durablement la profession au moyen d'organisations représentatives, surtout avec la création du Conseil national de la photographie et du cinéma substandard (CNPC), qui chapeaute toute l'activité de la profession ; de rétablir la balance commerciale en tenant tête à

une concurrence rude (notamment celle de l'Allemagne et des États-Unis) et en étendant les marchés extérieurs ; de s'accorder le soutien des pouvoirs publics en faisant vibrer la fibre patriotique, la photographie étant, dit-on, une invention française⁴.

Ces premières étapes accomplies, le grand public constitue alors le dernier bastion à conquérir pour assurer une expansion durable de la photographie, à une époque où les consommateurs se montrent encore timides, considérant la photographie comme une pratique coûteuse et difficile, c'est-à-dire élitaine et, partant, inaccessible aux plus jeunes. Une « propagande collective » est pour ce faire mise en œuvre : chaque facture émise entre professionnels de la photographie comprend dès lors un prélèvement mineur, visant à abonder une caisse centrale devant servir elle-même à financer de larges opérations publicitaires. Conçue comme une « publicité sans marque », la « propagande collective » doit permettre de lever les doutes qui subsistent chez les consommateurs et de les conduire à l'achat d'un appareil et de tous les consommables et services afférents. La rencontre de l'enfant et de la photographie, si elle n'est pas radicalement nouvelle dans les années 1950, prend un tour nouveau, sur la base d'une impulsion industrielle.

Relire la période 1950-1955 avec la figure de l'enfant en ligne de mire permet en effet de thématiser une préoccupation constante de la profession photographique : façonner un monde à venir qui soit favorable à ses intérêts et qui aura pour effet non seulement de garantir des bénéfices économiques, mais aussi une culture et une morale permettant d'ancrer solidement et durablement le désir de photographie chez les plus jeunes qui seront les adultes de demain. À partir des événements organisés par l'industrie photographique et des publications qui les soutiennent, en particulier un numéro de la revue *Photo-Monde* — qui se fait l'écho de la stratégie globale de la profession photographique telle qu'elle est dessinée par le CNPC —, l'on peut mieux saisir les modalités de cette rencontre organisée entre la photographie et l'enfant. D'abord affirmée comme un instrument cognitif ludique, la photographie est ensuite présentée comme un moyen de formation du futur citoyen qu'est l'enfant. En définitive, ce glissement laisse comprendre que les adultes signataires de ce projet de développement de la pratique photographique chez l'enfant cherchent tout bonnement à lui transférer une

responsabilité éthique, celle d'une paix mondiale que le désastre de la Seconde Guerre mondiale ne leur a pas permis d'honorer.

La photographie entre jeu et découverte

Le salon annuel des industries photographiques, fondé au début du xx^e siècle et renommé « Franciphot » pour l'année 1954, constitue un moment pivot de cette stratégie au long cours. La situation commerciale de la profession est ainsi décrite, à ce moment-là, par un commentateur :

C'est une grande partie du public — une fraction beaucoup trop importante — qui ne s'intéresse pas à la photographie parce qu'elle croit à l'obligation d'en passer par des procédés compliqués et de rechercher difficilement des sujets originaux. Il faut prouver, par l'action, à cette grande masse encore amorphe, que la photographie lui est un moyen commode et une distraction amusante. Une grande partie de la clientèle française est en sommeil. Il faut l'éveiller, mais ce ne peut être que l'œuvre de tous⁵.

On le comprend, les organisateurs de Franciphot aspirent à œuvrer dans d'autres sphères que celle du pur commerce : il s'agit désormais d'inculquer un imaginaire de la photographie, plutôt que de vanter les mérites spécifiques d'un produit ou d'une gamme de produits. À Franciphot, on entend redéfinir la stratégie publicitaire de telle sorte qu'une idée, et non plus un bien, soit au cœur de la transaction. Il s'agit en effet de « conquérir la grande masse du public à la photographie⁶ », de l'informer de « tout ce qui fait la photographie⁷ ». Il est moins question, alors, d'amener le consommateur potentiel directement au matériel que de lui inspirer la nécessité de la photographie, car, « par son universalité, par sa puissance attractive, sa multitude d'utilisations, [elle est] un objet d'intérêt pour tous⁸ ». Et cela engage directement deux nouvelles cibles de consommateurs : les femmes et les enfants. À ces derniers — qui nous occupent ici —, il est avant tout question de présenter le médium comme une promesse de divertissement et, plus indirectement, comme un moyen d'émerveillement, permettant de découvrir autrement ce que les livres sont censés leur apprendre. La publicité, convertie en affaire ludique et pédagogique, exonère ainsi l'industriel d'être directement

rentable en visant l'achat immédiat d'un appareil ou de consommables, pour privilégier un travail de fond et former une cohorte générationnelle bercée à la photo, pour qui il sera normal, le temps venu de vivre sur ses revenus propres, d'en faire un poste de dépenses régulier. C'est donc toute une nouvelle couche d'utilisateurs qu'il s'agit de préparer, en parlant le langage qui est le sien à son âge et en 1954 : celui du jeu et de la découverte, caractéristiques des activités que l'on adresse aux enfants, comme la « chasse au trésor ».

Le CNPC en fait en effet une priorité. Le salon annuel était jusqu'alors réservé d'abord aux fabricants et aux négociants — ceux-ci s'informant des nouveautés de ceux-là pour passer leurs commandes —, tolérant un public passif, invité à y assouvir sa curiosité et, éventuellement, à pressentir de futurs achats une fois les produits de l'industrie disponibles en magasins. Le salon de 1954 laisse cette fois une place inédite au grand public — une place pour ainsi dire réservée, avec des propositions dédiées aux spectateurs plutôt qu'uniquement aux acteurs. À Franciphot, le public est désormais directement sollicité pour œuvrer à l'expansion du marché. Le CNPC édite ainsi une brochure (figure 1) distribuée gratuitement aux plus jeunes et engage des activités qui doivent permettre d'instiller le goût de la photographie aux enfants. C'est sur l'émulation, autrement dit la compétition et une forme d'accomplissement personnel d'exception, que table le CNPC : les enfants à qui il s'adresse sont appelés « Chasseurs d'images » et la brochure, au moyen de bandes dessinées, de petites histoires ou encore de questionnaires, déploie une gamme de récits valeureux qui sous-entendent que la photographie est l'instrument idéal de la construction du mérite et de la reconnaissance sociale. On peut s'étonner que le CNPC, dont la tâche est de défendre la photographie et sa profession, ne mobilise pas la forme du roman-photo qui s'épanouit alors, notamment depuis l'immédiat après-guerre en Italie avec des éditeurs spécialisés, et un écho rapide en France qui voit aussi le développement du genre dès la fin des années 1940, notamment avec des magazines comme *Nous Deux*⁹. Peut-être faut-il plutôt considérer que le CNPC, bien conscient de l'état de fait qu'il tente de combattre, cherche à employer des moyens éprouvés et en vogue chez les enfants comme un marchepied pour les conduire à l'appareil. Tel est le sens des premières lignes de la brochure, pleines d'une bienveillance toute stratégique à l'égard de ses jeunes lecteurs :

les quelques aventures que vous allez lire leur ont fait comprendre que la photo était un jeu passionnant et que grâce à leur appareil photo la vie leur ouvrait un monde nouveau et plein de joie. Comme eux, vous pouvez devenir des Chasseurs d'Images¹⁰.

Sur les quatre pages suivantes s'étend une bande dessinée narrante l'affaire d'un certain « A. Nonhyme », recherché car il fait passer régulièrement et frauduleusement de l'or par les frontières et échappe aux douanes depuis quelque temps. La plaque d'immatriculation de sa somptueuse berline, qui a attiré l'œil d'enfants-photographes avides d'images mémorables, est désormais consignée — péripétie qui consolide l'idée de l'appareil comme instrument de découverte, permettant de voir et de mémoriser ce qui peut se dérober à l'œil par inattention ou incapacité. De fil en aiguille, les photographes en herbe sont convertis en informateurs au service de la police et des journalistes et les accompagnent dans leur filature, jusqu'au moment d'acmé où Bernard, l'un des trois enfants participant à l'enquête, immortalise, comme on dit, l'arrestation (figure 2). Puisqu'une histoire pour enfants ne va jamais sans morale, un texte abonde et poursuit le propos de la bande dessinée pour prendre fait et cause pour les enfants férus de photographie. Lorsqu'ils s'affairent dans le grenier d'une maison, ils ne se livrent pas à quelque puérile bêtise comme on peut le penser, mais au développement de leur intelligence pratique pour remettre en marche un vieil appareil et l'utiliser. À leurs parents qui doutent de l'utilité de la photographie, ils prêchent la bonne parole de l'industrie, inversant ainsi les rapports traditionnels d'instruction, des plus âgés vers les plus jeunes.

C'est encore là le sens d'un tournoi proposé par la brochure — le tournoi des « Chasseurs d'images » — et pour la réalisation duquel le CNPC a organisé un prêt d'appareil. Il comporte notamment un questionnaire, accompagné d'indications qui ne dérogent pas à la logique de l'autoapprentissage : « Pour répondre aux questions qui vous sont posées, dit-on aux participants, vous pouvez vous faire aider par vos parents ou par vos amis, mais n'oubliez pas que c'est vous qui êtes Chasseur d'images¹¹. » Ce questionnaire est avant tout, en réalité, un test de connaissance qui suppose une véritable initiation, y compris à l'histoire du médium — il est par exemple demandé de souligner les noms de « deux pionniers français de la photographie » parmi des propositions. La date d'invention de la photographie est elle-même sujette à

caution, fautive en tout cas : aucune des dates n'est la bonne si l'on a quelque souci d'exactitude, qui retiendrait plutôt celle de 1826, date de la première vue de Nicéphore Niépce. Or, on le sait parfaitement depuis la publication deux ans plus tôt, en 1952, de ladite photographie, acquise par le couple Helmut et Alison Gernsheim qui l'a retrouvée la même année. Le récit historique que nourrit le concours est tout simplement celui de l'invention officielle, républicaine, qui situe l'apparition de la photographie à la date de sa divulgation au public, en 1839¹² — une affaire parfaitement française dont un couple d'Allemands et un inventeur anglais comme Talbot sont évacués, alignée sur la renationalisation du médium que tente d'opérer Kodak-Pathé sur tous les plans.

Enfin, les trois dernières pages de la brochure portent ses intentions à leur comble : grâce à leur efficacité dans l'affaire A. Nonhyme, les trois enfants sont emmenés en avion par le journaliste qu'ils accompagnaient ; ils observent alors, de leurs propres yeux, une « grande ligne droite qui semble couper la plaine en deux¹³ », ce dont doute le journaliste-pilote ; pour pallier le doute, Isabelle dit : « Je veux en avoir le cœur net, je fais une photo... » Ainsi redécouvre-t-elle le tracé d'une voie romaine que l'on ne peut percevoir clairement depuis le sol, image vue d'avion et qu'elle peut partager avec ses camarades de classe en cours d'histoire, suscitant l'admiration de l'enseignante, de ses camarades, et, bien sûr, un désir de photographie chez chacun d'entre eux.

Dans l'esprit des organisateurs et de ceux qui ont calibré les opérations de propagande à Franciphot, s'adresser d'abord aux enfants et les mettre à contribution, c'est prouver que la photographie est chose facile et divertissante, qu'elle est en somme une technique sans technique, qui n'exige de qualité que la spontanéité. L'on parle bien d'« attractions », que l'on souhaite « amusantes » ou encore « distrayantes », à propos des activités préparées à l'intention du public au salon¹⁴. Exit le sérieux qui entoure la photographie, dont on sommait déjà les photographes professionnels de faire leur deuil dans les semaines précédentes, en les invitant à adopter une nouvelle attitude, disponible et ouverte, plutôt que de faire persister la figure d'un photographe reclus dans les mystères chimiques de son laboratoire. Landucci l'a dit, ce sérieux-là, celui du photographe solitaire gardant les secrets de sa technique et de son art, est « désuet¹⁵ », ancré dans un passé début-de-siècle.

Du point de vue de l'industrie, cette stratégie publicitaire a aussi l'avantage d'anticiper les besoins de personnel que réserve l'avenir proche : avec l'expansion prévue du marché photographique et que tente de garantir la « propagande collective », l'industrie doit recruter massivement pour répondre à la demande en produisant une offre suffisante. D'où la nécessité de créer un goût public pour le médium, d'orienter positivement sa perception sociale et de donner envie de prendre part à son histoire : autrement dit, l'industrie souhaite que les enfants se rêvent en industriel de la photographie comme ils peuvent se rêver en pilote d'avion, en pompier ou, de façon anachronique, en cosmonaute. Ainsi contribueraient-ils au « rajeunissement », au sens propre comme au figuré, de la profession photographique.

L'éducation est en effet une priorité de Kodak-Pathé, dans laquelle elle engage toute la profession via Franciphot. Dès la parution du premier numéro de sa revue institutionnelle en mars 1949¹⁶, la compagnie invitait ses lecteurs à considérer un « métier pour [leurs] enfants ». Elle reviendra régulièrement sur la question de l'« orientation professionnelle¹⁷ » et, plus généralement, sur celle de l'éducation, avec une idée semble-t-il bien précise de ce qu'elle doit être : un article de juillet 1949¹⁸ fustige par exemple le goût pour la violence repérable dans certains journaux d'enfants jusqu'à remettre en cause leur utilité d'un point de vue pédagogique, dans le contexte de la promulgation de la loi du 16 juillet 1949 qui engage une surveillance et un contrôle de la presse destinée aux enfants et aux adolescents ; un autre, de décembre 1953¹⁹, détaille les mérites de la méthode Montessori au travers d'un texte sur la « pédagogie du jouet », qui pourrait bien être un appareil photographique. Car, en effet, Kodak-Pathé mise non seulement sur l'éducation pour pourvoir l'industrie qu'elle représente en personnel, pour s'assurer de faire commerce avec une société suffisamment informée, moderne et au fait des possibilités du médium, mais, dans une boucle vertueuse, elle thématise aussi la photographie comme moyen d'éducation, en digne héritière de George Eastman, fondateur de la maison mère américaine, dont l'objectif assumé était que l'appareil remplace le stylo²⁰.

Kodak-Pathé, maître d'œuvre du salon Franciphot, du CNPC, de la propagande collective, et de tout ce que la profession peut faire pour se mettre sur la voie de la modernisation, est de son temps, et ce temps-là organise franchement la rencontre de l'enfant et de la société de consommation :

publicité agressive, spécifique et tablant sur les formes ludiques, la plus pernicieuse qui soit selon le sociologue américain Vance Packard²¹; concomitante du développement d'une « civilisation des loisirs » que décrira plus tard Joffre Dumazedier²² et dont le salon Franciphot en 1954, avec ses activités, jeux et autres concours destinés aux plus jeunes, est une expression manifeste ; responsabilisation sociale et citoyenne qui se joue désormais en dehors de l'école, la firme photographique internationale ayant à cœur de protéger les valeurs qui protègent son marché et ses intérêts : une société saine pour une industrie saine et vice-versa. L'année suivante, en 1955, elle l'affirme avec des moyens jusqu'alors inconnus dans l'histoire de la photographie : en investissant l'intégralité du Grand Palais à Paris, et un panel d'autres institutions reconnues pour leur rôle culturel, à l'occasion de la première Biennale Photo-Cinéma-Optique.

La photographie comme accomplissement de soi

Organisée du 6 au 16 mai 1955, la Biennale²³ incarne un véritable saut qualitatif pour la profession photographique : elle est désormais accueillie là où logent le salon de l'automobile, celui des arts ménagers, ou encore de l'aviation. Comme ses nouvelles consœurs, la Biennale est une exposition industrielle. Mais Landucci, instigateur et organisateur de l'événement, qui voit plus loin et plus grand, développe les méthodes engagées les années précédentes, conforté par le succès de Franciphot en 1954. Il s'agit de faire courir l'idée, auprès d'un public le plus large possible – 205 000 visiteurs ici²⁴ –, que s'il est vrai qu'on connaît mal la photographie²⁵, qu'on envisage encore à peine la foule d'applications auxquelles elle peut se prêter, celle-ci ne cesse de nous apprendre des choses nouvelles et constitue un formidable instrument de découverte, dans des domaines qui excèdent très largement l'enquête policière, la fouille archéologique ou la course cycliste, pour ne citer que trois exemples que mobilisait le CNPC avec sa brochure destinée aux enfants.

Alors que Franciphot tablait sur une forme de pragmatisme heuristique, en mettant l'appareil dans les mains des enfants pour leur faire comprendre par les joies de la découverte ce que le médium peut leur apporter, cette fois, ce sont des expositions — donc des images — qui doivent affirmer le potentiel

cognitif de la photographie et l'imposer comme un moyen d'élévation intellectuelle, culturelle et sociale. La Biennale est en effet accompagnée d'expositions satellites à la Bibliothèque nationale²⁶, au Musée de l'homme, au Palais de la découverte, au Musée du Louvre, ainsi qu'au Musée pédagogique. En ce dernier lieu, c'est bien sûr la question de l'éducation qui est mise en jeu.

Avec l'exposition du Musée pédagogique dans le cadre de la Biennale, la photographie est présentée comme un support de connaissance qui ne suppose pas de connaissances préalables, là où le texte, permettant l'accès à la connaissance, exige d'abord un fastidieux enseignement. Louis Cros, directeur du Musée pédagogique dont il fera ensuite l'Institut pédagogique national à partir de 1956²⁷, reconnaît ainsi à la photographie des « vertus pédagogiques [...] pour de jeunes esprits chez qui le “visuel” prédomine²⁸ ». Divisée en deux salles, l'exposition rassemble dans un premier temps des « documents visuels » qui « démontrent la souplesse de l'art photographique », autrement dit la multiplicité de ses applications ; puis, dans la deuxième salle, le matériel pédagogique d'exploitation de l'image — principalement des appareils et des instruments de projection —, « méthodiquement classé [et] agréé par le ministère de l'Éducation nationale », assorti d'explications techniques²⁹. À en croire les rares vues dont on dispose, la première salle rassemble des planches photographiques sur un thème donné, par exemple, pour une « leçon d'histoire » sur Richelieu (figure 4), mais aussi sur l'éducation et l'école en général (figure 5), dans un curieux rapport qui inverse les termes du sujet de l'exposition : la photographie devient un support pour informer sur l'éducation et plus un support d'information pour éduquer.

Toujours est-il qu'on incite à une photographie participative, dans une sorte d'éducation citoyenne, l'élève devant contribuer à illustrer la leçon du maître. Et cela suppose un autre renversement : l'instruction par la photographie est présentée comme exigeant une instruction photographique, d'où les panneaux de l'exposition rassemblant des vues où un enfant charge un appareil (figure 6). La machine photographique remplace en effet son stylo en classe, de même qu'elle remplace les livres. L'univers de la lettre est en quelque sorte étayé, relayé par la photographie, pour faire place à la « civilisation de l'image » à laquelle il ne permet pas d'accéder et qui est à l'ordre du jour. C'est en effet le sens vertueux qu'André Jacquet, industriel proche d'Alfred

Landucci et président de la Commission de la propagande collective du CNPC, donne à la photographie lorsqu'on l'introduit à l'école :

Ainsi [la photographie] parachève-t-elle l'éducation générale, en se dépassant comme simple technique, et en se constituant comme un langage universel à qui sait s'en servir, expression bien plus d'un esprit attentif, d'un moi esthétique que de l'appareil mécanique qui en est l'instrument. Voilà comment elle contribue au développement de ce nouvel humanisme, élargi aux limites du monde qui est en train de devenir le fondement de l'éducation de demain³⁰.

Ce propos n'est pas sans importance, loin de là. Il dépasse le discours officiel de 1954 et de Franciphot, qui se limitait à une adresse publicitaire aux instincts et aux désirs, comme celui du chasseur ou de l'enquêteur qui sommeille apparemment en chaque enfant. Ce propos-là gagne un terrain bien plus large, celui d'une forme de spiritualité sociale, gouvernée par les axes moraux humanistes et universalistes. Il pose finalement le fondement éthique de toute cette démarche de promotion culturelle et commerciale. Il pose aussi des questions : comment et pourquoi l'adulte, parasité par sa propre histoire et les contraintes sociales qu'il s'est imposées au fil des siècles, compte-t-il sur l'enfant pour la rédemption du genre humain ? Pourquoi, du haut de son savoir livresque, fait-il la promotion de l'image à cet effet ?

L'enfant serait la figure de la pureté affective et de l'innocence, par opposition aux prétentions coupables de l'adulte, source de malentendus et de querelles, de conflits, de guerres. Il donnerait corps au fantasme rousseauiste d'une communication transparente entre les hommes, allégée de l'écran que l'esprit formé de l'adulte interpose entre lui et les autres³¹. C'est bien d'innocence, de spontanéité, de pureté qu'il est question chez un Paul Sonthonnax (1926-2007), rédacteur en chef de la revue *Photo-Monde*, la seule, en France à son époque, à échafauder une esthétique de la photographie et à ne pas se limiter à la question de la technique ou à de l'information corporative. Dès mars 1954, date à laquelle s'ouvre Franciphot, Sonthonnax publie un éditorial dans lequel il défend sa position. Le mois précédent³², il a demandé à ses lecteurs de lui transmettre des photographies réalisées par des enfants, quels que soient le sujet abordé ou la compétence technique engagée. Ayant ainsi soulevé une vague de réactions négatives, étant accusé de décrédibiliser la

pratique, il s'interroge : « Pourquoi la difficulté, ou la facilité de la photographie soulève-t-elle des tempêtes aussitôt que l'on s'en pose la question ³³ ? » Il se défend vertement face à la polémique : « J'avoue que je me sentirais quelques remords si les nombreuses photos reçues n'étaient excellentes, bien meilleures parfois que les épreuves de concours obtenues par de prétentieuses grandes personnes. Mais oui, la photo est tout ce qu'il y a de plus facile et la preuve... » Selon lui, les images reçues démontrent qu'une photographie réussie peut tout à fait se passer de « complications [...] futiles », d'une « encombrante connaissance d'inutiles données techniques », de même qu'elle ne nécessite pas d'aborder de quelconques « problèmes esthétiques artificiels ³⁴ ».

Mais qu'est-ce qu'une photographie réussie, aux yeux de Sonthonnax ? En dépit du ton catégorique qu'il peut employer, celui-ci développe en fait une position nuancée, au fil de ses éditoriaux dans *Photo-Monde* comme dans les articles qu'il y publie. « L'acte photographique est d'une facilité enfantine », insiste-t-il dans la lignée d'un Plécy qui maintenait qu'une heure suffit à maîtriser l'appareil et les principes fondamentaux de la prise de vue ³⁵ ; en revanche, pour Sonthonnax, « ce qui est difficile, c'est d'exprimer quelque chose à l'aide de photographies », d'atteindre à la « fraîcheur » qu'il espérait trouver et a obtenue en sollicitant des photographies d'enfants. Voilà l'une des pierres angulaires de toutes les idées que ne cessera de développer Sonthonnax par la suite, et surtout à partir de l'année suivante : « la photographie est un instrument simple destiné à une expression simple ». Elle serait un langage au code limité, un langage sans grammaire, sans conjugaison ni subtilités rhétoriques qui en infléchissent le sens ; un langage qui permettrait à celle ou celui qui s'exprime de livrer son ressenti sans courir le risque d'être incompris. Sonthonnax invite à l'« oubli de la technique ³⁶ » : ce qu'il appelle « l'expression » est ainsi un mélange de spontanéité et de sincérité. L'on comprend donc aisément pourquoi son modèle privilégié est l'enfant, figure adéquate à ses démonstrations provocatrices.

Sa sentence, en effet : « L'enfant n'a pas pris d'habitudes, il jette encore sur le monde un regard tout neuf. Peut-être a-t-il des leçons de photographie à nous donner ³⁷. » Le regard de l'enfant, encore exempt de toute acculturation au monde des images, à ses canons et à ses archétypes, serait ainsi un moyen de

renouveler la photographie et la perception qu'elle nous offre du monde, donc de renouveler *in fine* tout ce qui fait la culture ou la civilisation. L'éthos de la photographie ne se situerait alors plus dans le dispositif, dans sa nature mécanique et industrielle, pas plus que dans les exigences formelles des beaux-arts. Il est plutôt à chercher du côté de son usage quotidien, sur le terrain des sentiments, de la perception affectée, en bref, du regard et de son partage :

Ce qui donne de l'importance [à la photographie], c'est la valeur humaine de celui qui la manie, ce ne sont pas des secrets de mystérieuse alchimie. La photographie, c'est le moyen pour chacun de nous d'exprimer ce qu'il a à dire d'utile, d'important, d'intéressant, suivant sa spécialité, son métier ou son caractère. Elle est à notre disposition pour le dire, comme l'est l'écriture ou comme le sont les mots³⁸.

Sous ce rapport, l'on comprend mieux pourquoi et comment George Eastman pouvait se permettre, au 50^e anniversaire de son entreprise en 1929, d'offrir à 500 000 enfants états-uniens nés en 1918 un appareil produit par sa compagnie³⁹. 500 000 appareils offerts revenaient potentiellement à 500 000 pellicules vendues, sinon beaucoup plus, dans la mesure où, pour obtenir les photographies réalisées avec l'appareil chargé d'une bobine de 100 vues, il était nécessaire de le renvoyer à Kodak, qui développait les photographies de la première bobine avant de la remplacer par une autre, impliquant l'enfant (et ses parents) dans une potentielle relation de dépendance avec la compagnie — si tant est qu'il ait effectivement pris goût à la photographie avec un tel cadeau.

L'enfant s'impose ainsi pour sa capacité de ressourcement du médium, de sa perception sociale et donc de son expansion. Il est au cœur d'une nouvelle foi dans la photographie que l'on tente de cultiver et doit en être un prosélyte. Une photographie sincère, qui parle à tout un chacun et qui lui permette de pacifier son rapport aux autres, voilà ce que cherche l'industriel humaniste de la photographie ; voilà qui la légitime en tant que langage universel, ce langage qui serait l'apanage de l'enfant plutôt que de l'écrivain ou l'essayiste : un langage du bon sens qui ne peut porter que de bons fruits.

La responsabilité éthique des enfants

Un autre numéro spécial de *Photo-Monde* corrobore la méthode en vigueur : former les enfants d'aujourd'hui, les mettre à l'étude du langage universel que peut constituer la photographie, permettra qu'ils en découvrent un jour la logique, et qu'un effet papillon répande la paix dans le monde. Tel est l'ambitieux programme d'un plaidoyer en images, intitulé « Enfants d'aujourd'hui... hommes de demain⁴⁰ » (figure 7).

Il clôtura une série de numéros spéciaux de *Photo-Monde* successivement et respectivement consacrés à l'universalité sémantique de la photographie avec un album intitulé « Cent photos sans paroles⁴¹ » et dirigé par le graphiste, typographe et éditeur Maximilien Vox ; à la photographie comme instrument de connaissance, reprenant les contenus des expositions de la Biennale (« À la recherche de l'inconnu⁴² ») ; à la communauté humaine⁴³, dans le sillage de la célèbre exposition *The Family of Man* et avec des images tirées des fonds de l'ONU ; et enfin, donc, à l'enfance, acmé d'un propos étendu sur deux années et qui programmait, de façon testamentaire, la fin de *Photo-Monde*. Il s'agit, en effet, du numéro conclusif d'une séquence morale, téléologique et bien orchestrée par une revue qui a entièrement repensé sa forme pour ses quatre dernières publications⁴⁴.

L'album qui fait office de numéro spécial est entièrement réalisé avec des « images de l'Enfance [...] rassemblées par l'Unesco⁴⁵ ». On en confie le texte — une préface — à Jean Piaget, scientifique aux multiples casquettes reconnu pour ses travaux sur les structures mentales de l'enfant publiés dans l'entre-deux-guerres⁴⁶ et à ce moment directeur du Bureau international d'éducation. Pour l'occasion, Piaget se déleste du raisonnement scientifique auquel il est habitué pour livrer ce qui s'avère être un chant dédié à l'enfance tout autant qu'un appel à sa propre génération :

Nous vous présentons dans les pages qui suivent les quelque six cent millions d'enfants du monde entier : enfants de toutes races, enfants de toutes croyances, vivant sur tous les continents et sous tous les climats : patrimoine de l'humanité future. C'est d'eux que dépendent la paix et

le bonheur du monde : de la manière dont ils grandissent et s'instruisent ; de leur comportement et de la mise en œuvre de leur intelligence ; de leur désir de contribuer non seulement au bien-être de leur communauté nationale, mais aussi à la fraternité entre les nations. Il se peut que, par inadvertance, nous émoussions ou détruisions ces possibilités ; mais si nous connaissons bien cette enfance, nous pouvons la former de façon à lui construire un avenir heureux. Où qu'ils se trouvent, les enfants ont les mêmes besoins et grandissent de la même manière. Ils puisent dans leur entourage la substance nécessaire à leur développement spirituel, psychologique et physique. Mais ils ne sont pas semblables. Leur développement est le produit de l'expérience ; et les expériences de l'enfant varient pour de nombreuses raisons. D'où la riche variété de l'espèce humaine et les contributions multiples des différentes cultures. Le devoir des parents, des maîtres et des autres adultes dont dépend l'enfant est de l'amener à la plénitude de sa propre culture, de lui ouvrir les yeux sur ce que d'autres ont réalisé et surtout de lui donner entièrement conscience de la responsabilité de la vie d'adulte : responsabilité envers les autres, quels qu'ils soient, et responsabilité envers soi-même⁴⁷.

Voilà un texte ambivalent, voire dialectique. Il table sur une essentialisation de l'enfance, puisqu'il prétend, en une trentaine de doubles pages illustrées de photographies sous-titrées par un texte filant tout au long de l'album, nous présenter tous les enfants du monde ; dans le même temps, il affirme l'individualité singulière de chaque enfant, dont la reconnaissance serait une garantie pour la paix, en tant que reconnaissance et acceptation de l'altérité. L'expression « patrimoine de l'humanité future », dans un registre cette fois temporel, porte elle aussi la marque de cette ambivalence : le patrimoine n'est plus ce qui est de l'ordre du passé, ce qui a déjà passé et qu'il faut conserver, comme la mémoire, les traditions et les coutumes des ancêtres ; c'est au contraire ce qui promet d'évoluer encore et qui, à ce titre, constitue une réserve pour un potentiel développement. L'histoire mondiale récente et les cicatrices de la guerre sont ainsi interprétées à la lumière d'une faute antérieure, primitive : la paix et l'entente entre les peuples et les cultures supposent une éducation, qui n'a pas été administrée jusque-là. La photographie intervient comme l'instrument de la rédemption et passe ainsi

pour un vecteur de la paix, au terme d'une séquence que l'on peut résumer ainsi : alors que l'enfant n'était initialement — et ce, depuis les campagnes publicitaires Kodak du xix^e siècle — qu'une justification de la pratique, comprise comme rite mémoriel, il en devient ensuite un acteur central. Il le devient d'abord pour lui-même, la photographie étant alors présentée, comme ce fut le cas lors du salon Franciphot ou dans l'exposition du Musée pédagogique, en tant qu'instrument de découverte et d'accomplissement individuel, du reste capable d'instaurer un nouveau mode de communication. Elle se double ensuite d'une capacité de socialisation, les images de l'enfance étant considérées comme propres à créer le sentiment d'une communauté humaine mondiale — tâche confiée à celles présentées dans l'album « Enfants d'aujourd'hui... hommes de demain ». Mettre ainsi entre les mains d'un enfant un appareil lui permettrait non seulement de prendre acte de cette communauté et de contribuer à son affirmation, mais aussi d'établir un langage assurant une communication saine et pacifique : d'exaucer les désirs des adultes.

Ainsi, la paix dépend des enfants, mais eux dépendent de ce que l'on fait d'eux. La promesse d'une « civilisation de l'image », amenuisée pour les générations qui ont vécu la Seconde Guerre mondiale mais toujours palpable pour celle qui doit construire le monde à venir, prend alors tout son sens : elle est pour les adultes qui en font la promotion une manière de se rappeler à l'innocence après s'être rendus collectivement coupables du pire ; ou, plutôt, d'œuvrer à la rédemption future de ceux qui n'y sont pour rien, en leur apprenant à faire et à savoir faire ce que leurs prédécesseurs n'ont pas su faire — s'entendre en paix.

À titre d'ouverture, car cela pose de nombreuses questions qui appellent une nouvelle recherche, remarquons que c'est ainsi une sorte d'eugénisme photographique qui se met en place, selon un récit salubre où le médium permet d'atteindre à l'Homme bon qu'attend le monde et qui adviendra grâce à la « civilisation de l'image ». Dans ce contexte, cela n'a rien d'anodin : il faut rappeler en effet que Julian Huxley, premier directeur général de l'Unesco — institution de référence pour ceux qui s'interrogent sur la place de l'enfant dans la « civilisation de l'image » —, était aussi le premier théoricien du « transhumanisme ». Son livre sur la question⁴⁸, qui visait à expurger les thèses eugénistes de toutes sortes de dérives que la guerre avait révélées,

paraissait, de façon tout à fait contemporaine, quelques mois après le dernier album de *Photo-Monde* affirmant la pureté morale de l'enfant. En 1941, alors même que les nazis « euthanasiaient » les handicapés et les malades, Huxley expliquait déjà la nécessité de l'eugénisme par des raisons très similaires à celles qui animaient les promoteurs de la « civilisation de l'image » : l'eugénisme, photographique ou non, est un moyen de faire advenir « la religion de l'avenir, ou [le] complexe de sentiments, quel qu'il soit, qui pourra, dans l'avenir, prendre la place de la religion organisée⁴⁹ ».

ANNEXE

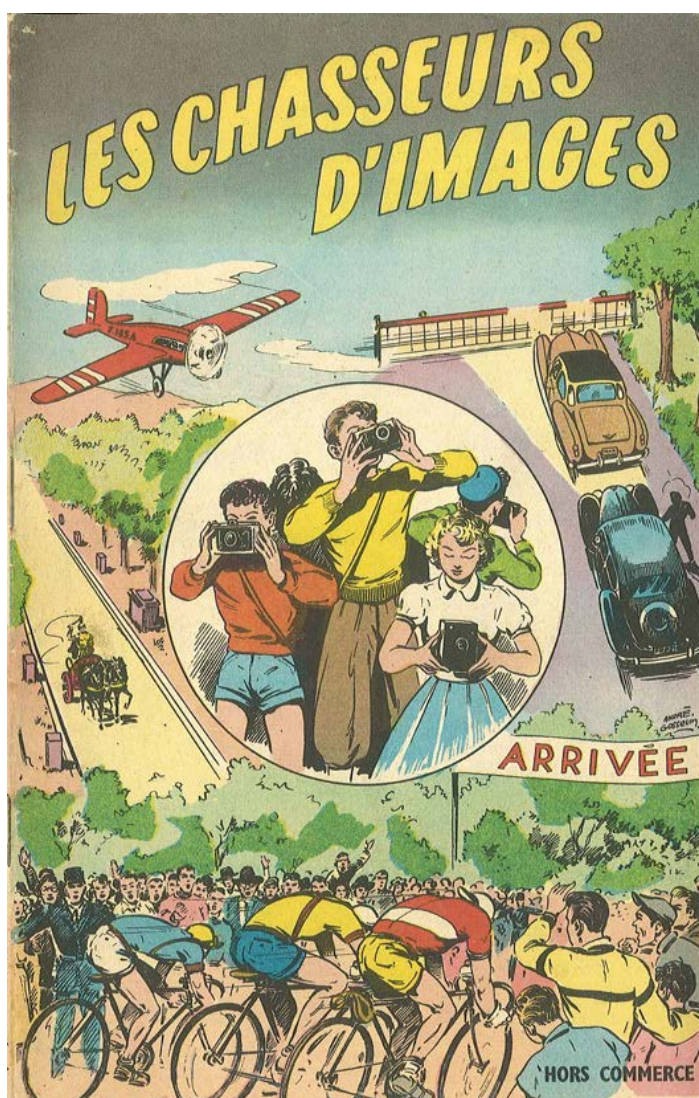


Figure 1. Anon., « Les Chasseurs d'images », brochure éditée par le Conseil national de la photographie et du cinéma, hors commerce, 1954.

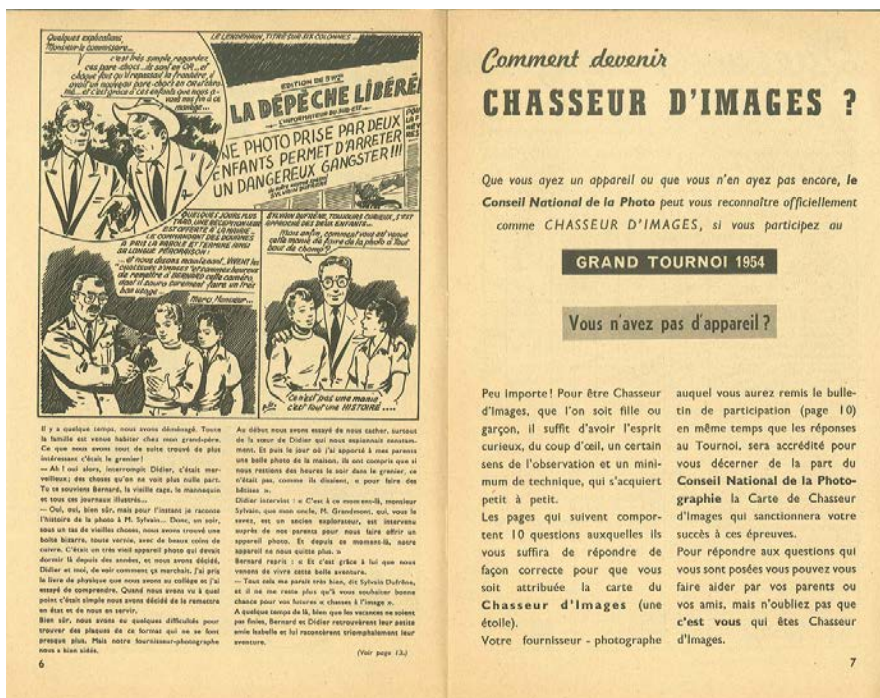


Figure 2. Anon., « Les Chasseurs d'images », brochure éditée par le Conseil national de la photographie et du cinéma, hors commerce, 1954, p. 6-7.

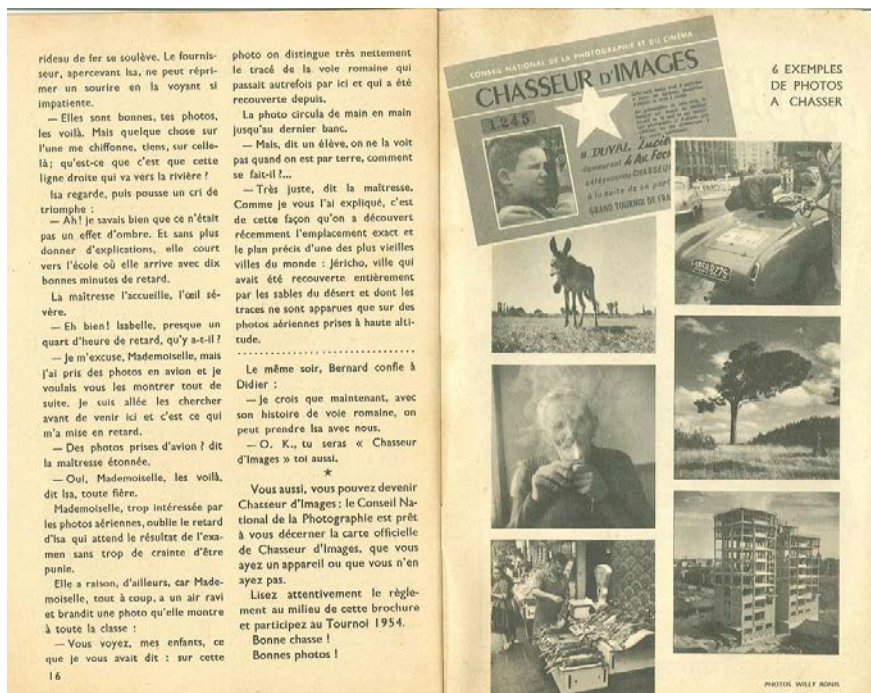


Figure 3. Anon., « Les Chasseurs d'images », brochure éditée par le Conseil national de la photographie et du cinéma, hors commerce, 1954, p. 16-17.

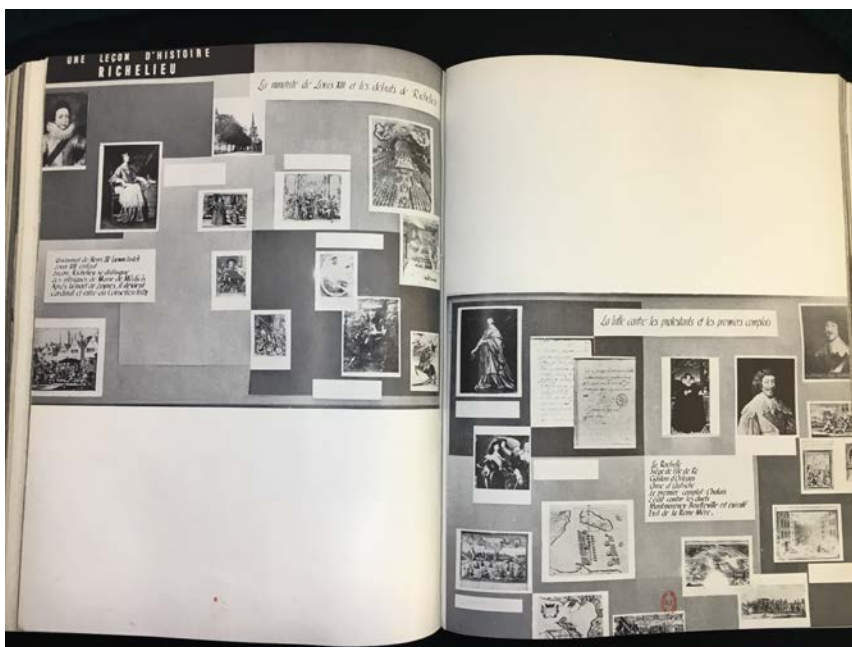


Figure 4. Louis Cros, « Photographie et enseignement », *Le Photographe*, vol. 45, n° 839, 5 mai 1955.

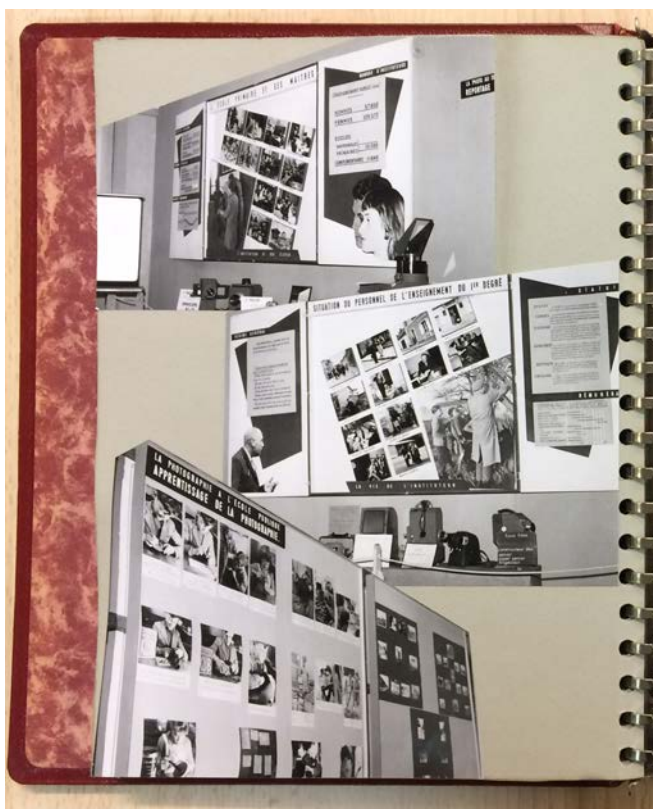


Figure 5. Louis Cros, « Photographie et enseignement », *Le Photographe*, vol. 45, n° 839, 5 mai 1955.

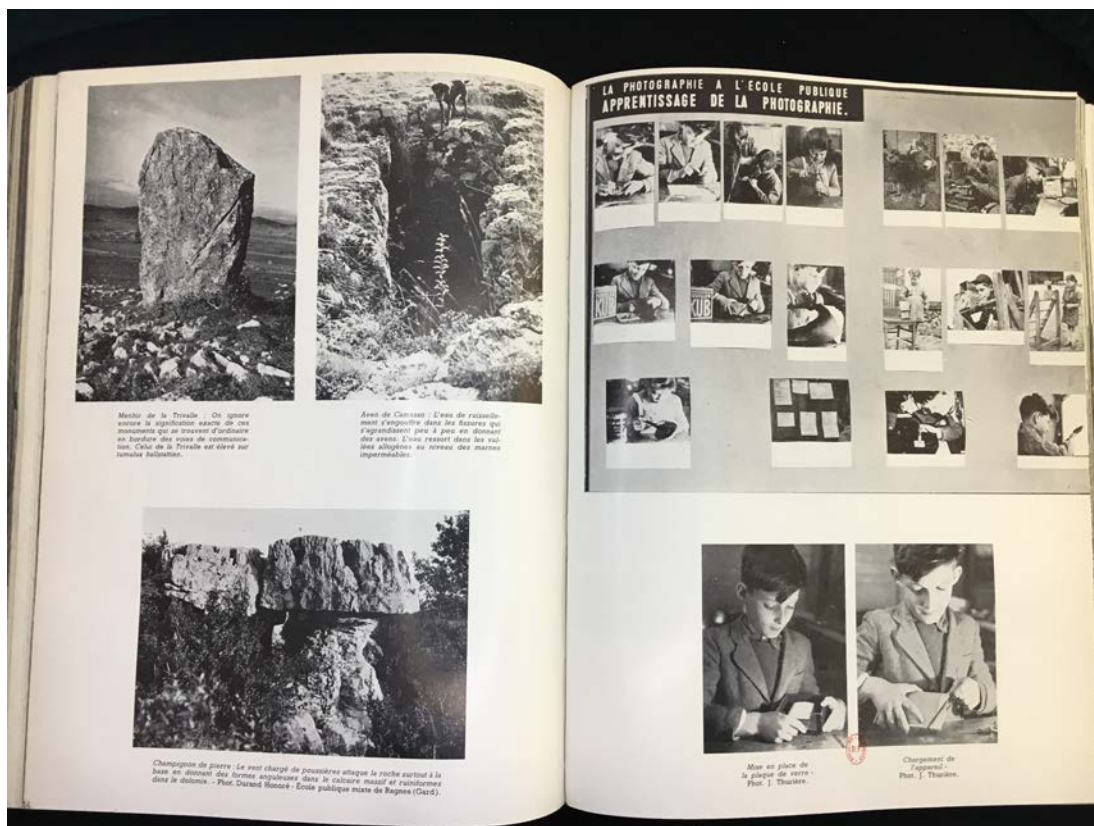


Figure 6. Louis Cros, « Photographie et enseignement », *Le Photographe*, vol. 45, n° 839, 5 mai 1955.

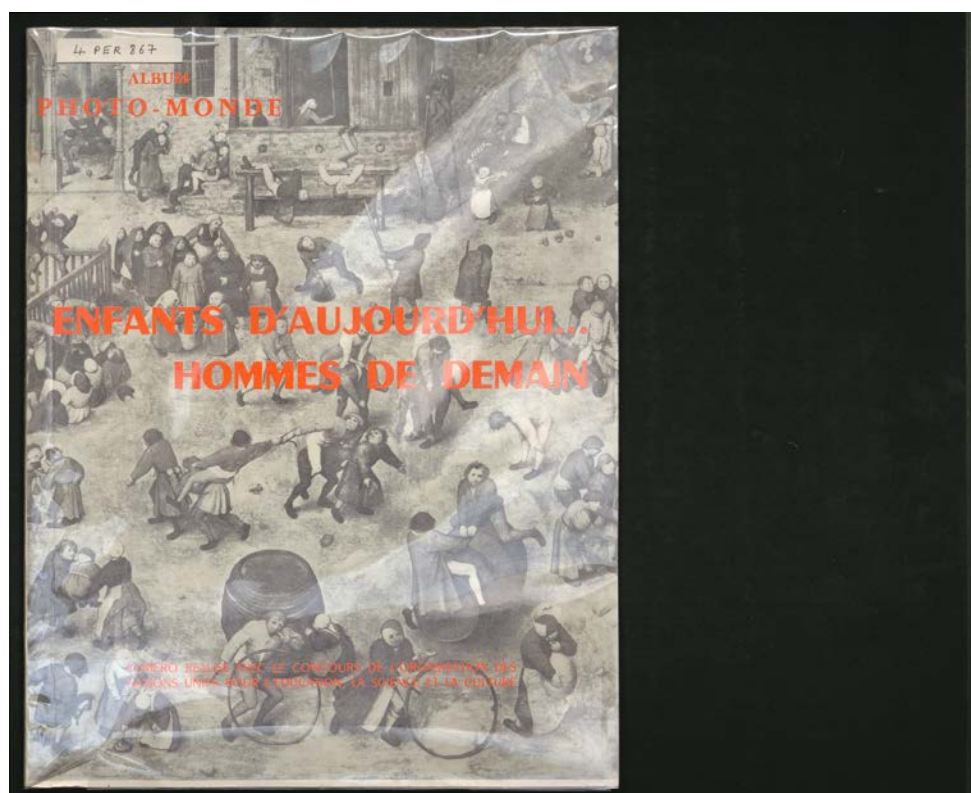


Figure 7. Charles Vandamme (dir.), « Enfants d'aujourd'hui... hommes de demain », album spécial Photo-Monde, no 51-52, s. d. [1956].

Guillaume Blanc-Marianne (jusqu'à présent Guillaume Blanc) est boursier postdoctoral au Centre allemand d'histoire de l'art à Paris (DFK-Paris). Docteur en histoire de l'art contemporain de l'Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, il s'est spécialisé en histoire de la photographie avec une thèse offrant une généalogie de l'idée de « civilisation de l'image » dans les années 1950 en France. Il a été boursier du LabEx CAP au département des Estampes et de la photographie de la Bibliothèque nationale de France en 2014-2015, avant de rejoindre l'Institut national d'histoire de l'art en tant que chargé d'études et de recherches (2015-2018). En parallèle de ses activités de recherche, il a aussi une activité d'enseignement et de commissariat d'exposition. Il est par ailleurs secrétaire général de la Société française de photographie depuis 2017.

Notes

¹ Pour un regard plus précis sur ce moment de l'histoire photographique française, nous nous permettons de renvoyer à notre thèse de doctorat (alors soutenue sous le nom de Guillaume Blanc, et non Guillaume Blanc-Marianne) qui en a fait son sujet : Guillaume Blanc, « L'utopie d'une "civilisation de l'image". Usages et valeurs de la photographie en France dans les années 1950 », thèse de doctorat (histoire de l'art contemporain), Paris, Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, 2022.

² Raymond Lécuyer, *Histoire de la photographie*, Paris, S.N.E.P., 1945, p. 434.

³ Albert Plécy, *Grammaire élémentaire de l'image*, Paris, Éditions Estienne, 1968, p. 226.

⁴ Guillaume Blanc, « L'utopie d'une "civilisation de l'image". Usages et valeurs de la photographie en France dans les années 1950 », thèse de doctorat (histoire de l'art contemporain), Paris, Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, 2022, chap. 1-3, p. 83-211.

⁵ Anon., « Nouveautés à Franciphot », *Photo-Revue*, vol. 66, mai 1954, p. 131-135, ici p. 131.

⁶ Anon., « Franciphot 1954 a atteint les buts fixés sur le plan commercial et de propagande », *Le Photographe*, vol. 44, n° 816, 20 avril 1954, p. 199.

⁷ Anon., « Les échos. Franciphot, exposition de la photo, du cinéma et de l'optique », *Photo-Monde*, vol. 5, n° 33, mars 1954, p. 58.

⁸ Anon., « Les échos. Franciphot, exposition de la photo, du cinéma et de l'optique », *Photo-Monde*, vol. 5, n° 33, mars 1954, p. 58.

⁹ Voir notamment Jan Baetens, *Pour le roman-photo*, Bruxelles, Les Impressions Nouvelles, 2017 [2010].

¹⁰ « Les Chasseurs d'images », brochure éditée par le Conseil national de la photographie et du cinéma, hors commerce, 1954, p. 1.

-
- ¹¹ « Les Chasseurs d'images », brochure éditée par le Conseil national de la photographie et du cinéma, hors commerce, 1954, p. 7.
- ¹² Voir à ce sujet François Brunet, *La naissance de l'idée de photographie*, Paris, Presses universitaires de France, 2012.
- ¹³ « Les Chasseurs d'images », brochure éditée par le Conseil national de la photographie et du cinéma, hors commerce, 1954, p. 15.
- ¹⁴ Anon., « Franciphot 1954 a atteint les buts fixés sur le plan commercial et de propagande », *Le Photographe*, vol. 44, n° 816, 20 avril 1954, p. 197.
- ¹⁵ Alfred Landucci, « Nous sommes sur la bonne voie », *Le Photographe*, vol. 44, n° 812, 20 mars 1954, p. 118-119, ici p. 118.
- ¹⁶ Anon., « Un métier pour vos enfants », *Kodéco*, vol. 1, n° 1, mars 1949, p. 16.
- ¹⁷ Anon., « Orientation professionnelle », *Kodéco*, vol. 4, n° 1, janvier 1952, p. 15.
- ¹⁸ Anon., « Pour ou contre les journaux d'enfants », *Kodéco*, vol. 1, n° 3, juillet 1949, p. 16.
- ¹⁹ Anon., « La pédagogie du jouet », *Kodéco*, vol. 5, n° 8, décembre 1953, p. 9.
- ²⁰ Anon., « George Eastman », Kodak. <https://www.kodak.com/en/company/page/george-eastman-history> (3 mars 2022).
- ²¹ Vance Packard, *La persuasion clandestine*, trad. Hélène Claireau, Paris, Calmann-Lévy, 1958 [1957].
- ²² Joffre Dumazedier, *Vers une civilisation des loisirs?*, Paris, Éditions du Seuil, 1962.
- ²³ Voir Guillaume Blanc, « L'utopie d'une "civilisation de l'image". Usages et valeurs de la photographie en France dans les années 1950 », thèse de doctorat (histoire de l'art contemporain), Paris, Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, 2022, chap. 6-8, p. 341-526.
- ²⁴ Anon., « La Biennale », *Kodéco*, vol. 7, n° 6, juin 1955, p. 1-7, ici p. 4.
- ²⁵ Un titre de Paul Sonthonnax l'affirme : *La photographie, cette inconnue...*, Paris, Le Monde par la Photo, coll. « Connaître », 1953.
- ²⁶ Nous conservons cette appellation plutôt que celle de Bibliothèque nationale de France, instaurée en 1996.
- ²⁷ Voir René Guillemoteau, *Du Musée pédagogique à l'Institut pédagogique national, 1879-1956*, Paris, Centre national de documentation pédagogique, 1979.
- ²⁸ Louis Cros, « Photographie et enseignement », *Le Photographe*, vol. 45, n° 839, 5 mai 1955, p. 255.

²⁹ Louis Cros, « Photographie et enseignement », *Le Photographe*, vol. 45, n° 839, 5 mai 1955, p. 255.

³⁰ André Jacquet, « Au Musée pédagogique. La photographie et le cinéma dans la pédagogie moderne », *Photo-Monde*, n° 47-48, « Album officiel de la Biennale Photo-Cinéma », t. 2 : « À la recherche de l'inconnu », s. d. [2^e semestre 1955], p. 13-26, ici p. 12-13.

³¹ Voir Jean Starobinski, *Jean-Jacques Rousseau. La transparence et l'obstacle*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1971 [1957].

³² Paul Sonthonnax, « Faisons le point », *Photo-Monde*, vol. 5, n° 32, février 1954, p. 1.

³³ Paul Sonthonnax, « Faisons le point », *Photo-Monde*, vol. 5, n° 33, mars 1954, p. 1.

³⁴ Paul Sonthonnax, « Faisons le point », *Photo-Monde*, vol. 5, n° 33, mars 1954, p. 1. Il souligne.

³⁵ Albert Plécy, dans « Tendances actuelles de la photographie : y a-t-il une crise de cet art? », 19 mai 1953, de 21h33 à 21h58, émission *Tribune de Paris : les hommes, les événements, les idées à l'ordre du jour*, Programme Parisien, RTF.

³⁶ Paul Sonthonnax, « Faisons le point », *Photo-Monde*, vol. 5, n° 34, avril 1954, p. 1.

³⁷ Paul Sonthonnax, « Franciphot, salon de la photographie, du cinéma substandard et de l'optique », *Photo-Monde*, vol. 5, n° 34, avril 1954, p. 42-45, ici p. 43.

³⁸ Paul Sonthonnax, « Franciphot, salon de la photographie, du cinéma substandard et de l'optique », *Photo-Monde*, vol. 5, n° 34, avril 1954, p. 42-45, ici p. 43.

³⁹ Douglas Collins, *The Story of Kodak*, New York, Harry N. Abrams, 1990, p. 189.

⁴⁰ Charles Vandamme (dir.), « Enfants d'aujourd'hui... hommes de demain », album spécial *Photo-Monde*, n° 51-52, s. d. [1956].

⁴¹ Voir Maximilien Vox, « Vers une phonétique de l'œil », préface à l'album « Cent photos sans paroles », *Photo-Monde*, hors série, « Album officiel Biennale Photo-Cinéma, Paris, Mai 1955 », [mai-juin 1955], n. p.

⁴² *Photo-Monde*, n° 47-48, numéro spécial « À la recherche de l'inconnu », s. d. [2^e semestre 1955].

⁴³ *Photo-Monde*, n° 49-50, numéro spécial « La communauté humaine », s. d. [1^{er} semestre 1956].

⁴⁴ Charles Vandamme, « Faisons le point », *Photo-Monde*, hors série, « Album officiel Biennale Photo-Cinéma, Paris, Mai 1955 », [mai-juin 1955], n. p.

⁴⁵ *Photo-Monde*, n° 51-52, numéro spécial « Enfants d'aujourd'hui... hommes de demain », s. d. [1956], n. p.

⁴⁶ Voir par exemple Jean Piaget, *Le langage et la pensée chez l'enfant*, Paris, Delachaux et Niestlé, 1923; *La représentation du monde chez l'enfant*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Quadrige », 2003 [1926], ou encore *La causalité physique chez l'enfant*, Paris, F. Alcan, 1927.

⁴⁷ Jean Piaget, « Préface », dans Charles Vandamme (dir.), « Enfants d'aujourd'hui... hommes de demain », album spécial *Photo-Monde*, n° 51-52, s. d. [1956], n. p.

⁴⁸ Julian Huxley, « Transhumanisme », *New Bottles for New Wine*, Londres, Chatto & Windus, 1957, p. 13-17.

⁴⁹ Julian Huxley, *L'homme, cet être unique*, Paris et Neuchâtel, O. Zeluck et Éditions de la Baconnière, 1947, p. 47.

Bibliographie

Ouvrages et articles

Anon., « Un métier pour vos enfants », *Kodéco*, vol. 1, n° 1, mars 1949, p. 16.

Anon., « Pour ou contre les journaux d'enfants », *Kodéco*, vol. 1, n° 3, juillet 1949, p. 16.

Anon., « Orientation professionnelle », *Kodéco*, vol. 4, n° 1, janvier 1952, p. 15.

Anon., « La pédagogie du jouet », *Kodéco*, vol. 5, n° 8, décembre 1953, p. 9.

Anon., « Les échos. Franciphot, exposition de la photo, du cinéma et de l'optique », *Photo-Monde*, vol. 5, n° 33, mars 1954, p. 58.

Anon., « Franciphot 1954 a atteint les buts fixés sur le plan commercial et de propagande », *Le Photographe*, vol. 44, n° 816, 20 avril 1954, p. 199.

Anon., « Nouveautés à Franciphot », *Photo-Revue*, vol. 66, mai 1954, p. 131-135.

Anon., « Les Chasseurs d'images », brochure éditée par le Conseil national de la photographie et du cinéma, hors commerce, 1954.

Anon., « La Biennale », *Kodéco*, vol. 7, n° 6, juin 1955, p. 1-7.

Anon., « Georges Eastman », *Kodak*. <https://www.kodak.com/en/company/page/george-eastman-history>.

Jan Baetens, *Pour le roman-photo*, Bruxelles, Les Impressions Nouvelles, 2017 [2010].

Guillaume Blanc, « L'utopie d'une "civilisation de l'image". Usages et valeurs de la photographie en France dans les années 1950 », thèse de doctorat (histoire de l'art contemporain), Paris, Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, 2022.

François Brunet, *La naissance de l'idée de photographie*, Paris, Presses universitaires de France, 2012.

Douglas Collins, *The Story of Kodak*, New York, Harry N. Abrams, 1990.

Louis Cros, « Photographie et enseignement », *Le Photographe*, vol. 45, n° 839, 5 mai 1955.

Joffre Dumazedier, *Vers une civilisation des loisirs?*, Paris, Éditions du Seuil, 1962.

René Guillemoteau, *Du Musée pédagogique à l'Institut pédagogique national, 1879-1956*, Paris, Centre national de documentation pédagogique, 1979.

Peter Hamilton, « Representing the Social: France and Frenchness in Post-War Humanist Photography », dans Stuart Hall (dir.), *Representation. Cultural Representations and Signifying Practices*, Londres, SAGE et The Open University, 2003 [1997], p. 75-150.

Julian Huxley, *L'homme, cet être unique*, trad. Jules Castier, Paris et Neuchâtel, O. Zeluck et Éditions de la Baconnière, 1947 [1941].

Julian Huxley, « Transhumanisme », *New Bottles for New Wine*, Londres, Chatto & Windus, 1957, p. 13-17.

André Jacquet, « Au Musée pédagogique. La photographie et le cinéma dans la pédagogie moderne », *Photo-Monde*, n° 47-48, « Album officiel de la Biennale Photo-Cinéma », t. 2 : « À la recherche de l'inconnu », s. d. [2^e semestre 1955], p. 13-26.

Alfred Landucci, « Nous sommes sur la bonne voie », *Le Photographe*, vol. 44, n° 812, 20 mars 1954, p. 118-119.

Raymond Lécuyer, *Histoire de la photographie*, Paris, S.N.E.P., 1945.

Vance Packard, *La persuasion clandestine*, trad. Hélène Claireau, Paris, Calmann-Lévy, 1958 [1957].

Jean Piaget, *Le langage et la pensée chez l'enfant*, Paris, Delachaux et Niestlé, 1923.

Jean Piaget, *La représentation du monde chez l'enfant*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Quadrige », 2003 [1926].

Jean Piaget, *La causalité physique chez l'enfant*, Paris, F. Alcan, 1927.

Jean Piaget, « Préface », dans Charles Vandamme (dir.), « Enfants d'aujourd'hui... hommes de demain », album spécial *Photo-Monde*, n° 51-52, s. d. [1956], n. p.

Albert Plécy, dans « Tendances actuelles de la photographie : y a-t-il une crise de cet art? », 19 mai 1953, de 21h33 à 21h58, émission *Tribune de Paris : les hommes, les événements, les idées à l'ordre du jour*, Programme Parisien, RTF.

Albert Plécy, *Grammaire élémentaire de l'image*, Paris, Éditions Estienne, 1968.

Paul Sonthonnax, *La photographie, cette inconnue...*, Paris, Le Monde par la Photo, coll. « Connaître », 1953.

Paul Sonthonnax, « Faisons le point », *Photo-Monde*, vol. 5, n° 32, février 1954, p. 1.

Paul Sonthonnax, « Faisons le point », *Photo-Monde*, vol. 5, n° 33, mars 1954, p. 1.

Paul Sonthonnax, « Faisons le point », *Photo-Monde*, vol. 5, n° 34, avril 1954, p. 1.

Paul Sonthonnax, « Franciphot, salon de la photographie, du cinéma substandard et de l'optique », *Photo-Monde*, vol. 5, n° 34, avril 1954, p. 42-45.

Jean Starobinski, *Jean-Jacques Rousseau. La transparence et l'obstacle*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1971 [1957].

Syndicat général des industries photographiques et cinématographiques substandards, « Le commerce photographique ne doit pas connaître de morte saison », *Le Photographe*, vol. 41, n° 753, 20 octobre 1951, p. 355.

Charles Vandamme (dir.), « Enfants d'aujourd'hui... hommes de demain », album spécial *Photo-Monde*, n° 51-52, s. d. [1956].

Snow Baby : éléments d'un récit colonialiste

Paul Edwards

Volume 15, numéro 1, printemps 2024

1, 2, 3... regarde ! La photo, le livre, l'enfant
1,2,3... Look! Photography, the Book, and the child

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/1113723ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/1113723ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Groupe de recherches et d'études sur le livre au Québec

ISSN

1920-602X (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Edwards, P. (2024). *Snow Baby* : éléments d'un récit colonialiste. *Mémoires du livre / Studies in Book Culture*, 15(1), 1–27. <https://doi.org/10.7202/1113723ar>

Résumé de l'article

Cet article est consacré au livre pour enfants comme récit colonialiste. Robert Peary est célébré aux États-Unis pour avoir été le premier à atteindre le pôle Nord (en 1909). Ici, on s'intéressera plutôt aux productions de sa femme Josephine Peary (1863-1955), autrice de deux livres pour enfants illustrés par la photographie, *The Snow Baby. A True Story with True Pictures* (1901) et *Children of the Arctic* (1903), deux récits autobiographiques de ses voyages au Groenland, en compagnie de son mari et de sa fille (qui y naquit en 1893), qui ont connu un très large succès et de nombreuses rééditions, ce qui témoigne de leur attrait idéologique. Les photographies et les textes permettent à Josephine Peary de se construire une identité publique de femme exploratrice et de « bonne mère », mais ils stigmatisent la population racisée qu'elle prend pour objet, en l'occurrence les Inuits du nord du Groenland.



***SNOW BABY* : ÉLÉMENTS D'UN RÉCIT COLONIALISTE**

Paul EDWARDS
Université Paris Cité

RÉSUMÉ

Cet article est consacré au livre pour enfants comme récit colonialiste. Robert Peary est célébré aux États-Unis pour avoir été le premier à atteindre le pôle Nord (en 1909). Ici, on s'intéressera plutôt aux productions de sa femme Josephine Peary (1863-1955), autrice de deux livres pour enfants illustrés par la photographie, *The Snow Baby. A True Story with True Pictures* (1901) et *Children of the Arctic* (1903), deux récits autobiographiques de ses voyages au Groenland, en compagnie de son mari et de sa fille (qui y naquit en 1893), qui ont connu un très large succès et de nombreuses rééditions, ce qui témoigne de leur attrait idéologique. Les photographies et les textes permettent à Josephine Peary de se construire une identité publique de femme exploratrice et de « bonne mère », mais ils stigmatisent la population racisée qu'elle prend pour objet, en l'occurrence les Inuits du nord du Groenland.

ABSTRACT

This article examines the children's book as a colonialist image-text through two contextualised case studies. Robert Peary is well known in the US for having been the first to reach the North Pole (1909). In this chapter the focus will be on his wife Josephine Peary (1863-1955) and her two photographically illustrated children's books *The Snow Baby. A True Story with True Pictures* (1901) and *Children of the Arctic* (1903). These autobiographical accounts of Greenland expeditions undertaken with her husband and baby daughter (born in Greenland in 1893) met with commercial success and were often reprinted, thus testifying to their ideological appeal. Image and text together allowed Josephine Peary to construct a public image of herself as an explorer and a "good mother", yet this is achieved within rhetorical strategies of colonialist perspectives which stigmatise the racialised Inuit population living in North Greenland.

Mots-clés

Peary, illustration photographique, colonialisme, autobiographie, livre pour enfants.

Keywords

Peary, photographic illustration, colonialism, autobiography, children's books.

L'objet d'étude du présent article est la littérature de voyage pour enfants, illustrée par la photographie¹. Cette sous-catégorie de la photolittérature est sortie de l'ombre en 1999 avec *From the Mundane to the Magical. Photographically Illustrated Children's Books* de Mus White, une bibliographie commentée et illustrée comportant plus de 1400 entrées. Dans son introduction, White offre un panorama du corpus mondial de 1854 à 1945, en précisant l'évolution des techniques de reproduction ainsi que les sujets les plus populaires, puis elle démontre, en analysant plusieurs ouvrages, que si la photographie semble particulièrement apte à illustrer les récits de voyage, c'est surtout la cohérence entre le texte et l'image qui est importante lorsqu'il s'agit de faire passer un message (politique, notamment)². Quant aux albums photo-illustrés publiés en langue française et destinés à la jeunesse, Laurence Le Guen en commente une bonne sélection en 2022 dans *Cent cinquante ans de photolittérature pour les enfants*, permettant au lecteur francophone d'apprécier l'étendue de ce corpus sous-étudié, et d'y découvrir nombre d'ouvrages consacrés à des pays étrangers.

David Martens propose de distinguer deux sortes d'ouvrages : le « portrait de pays » et le récit de voyage. Dans le premier, la description prime, dans le deuxième, l'itinéraire l'emporte³. Le « portrait de pays » semble particulièrement bien choisi pour un grand nombre d'ouvrages publiés en série qui partagent un même mode opératoire : en dressant le portrait d'un enfant en particulier, qui sert de guide, d'ami ou de personnage principal, l'auteur esquisse le portrait d'un territoire étranger dans son ensemble, tel qu'il est vécu par les enfants et les adultes du pays. Dans les mots de Martens, ces ouvrages « ont recours au topos de l'enfant-miroir du lecteur⁴ ».

Il est utile d'évoquer ce cadre d'approche — qui est aussi une formule à succès pour les écrivains et les maisons d'édition d'après-guerre —, car les deux ouvrages que nous allons étudier proviennent du tout début du xx^e siècle et donnent à voir non seulement une photolittérature non encore touchée par la photographie « humaniste » ou par l'agenda des Nations Unies, mais aussi une configuration du récit de voyage qui infléchit de manière intéressante le « portrait de pays ».

Le personnage principal sera une petite Américaine (le « *snow baby* »), et un aperçu du Groenland nous sera donné par une perspective extérieure, et non

selon la perspective intérieure que pourrait offrir le témoignage d'une Inuite. Les textes que nous allons lire signalent les différences entre les Groenlandais et les Américains, plus qu'ils n'exposent les « éléments de la vie quotidienne [...] communs à l'ensemble de l'humanité et qui pourront ainsi parler à un jeune lecteur occidental⁵ ». La photographie dite « humaniste » et l'idée selon laquelle tous les humains vivent les mêmes expériences (naissance, enfance, jeux, amour, labeur, vieillesse, et ainsi de suite), sans que soient pris en compte le contexte sociopolitique ou les discriminations, sont des perspectives qui se sont imposées après la Deuxième Guerre mondiale, dont l'exposition *The Family of Man* est la célèbre icône⁶. Bien que née au Groenland, Marie, en grandissant, affirmera son identité américaine, comme nous allons le voir. Un contre-exemple du « portrait de pays » classique, formaté, humaniste, sera donc proposé ici, puisqu'il s'agit avant tout de dresser un portrait de l'identité américaine, avec ses valeurs domestiques et son niveau de vie, se détachant d'un arrière-plan groenlandais. Le genre connaît ces deux tendances, identitaire ou humaniste, cette deuxième étant marquée par l'après-guerre⁷, et la première, aux États-Unis, par Theodore Roosevelt et le culte de la virilité (*cult of masculinity*). Ici, une femme trouve un moyen d'écrire en adaptant un genre stéréotypé, en louant les exploits de son mari et plus encore la relation mère-fille.

Pour les Nord-Américains, Robert Peary est un personnage historique célèbre. Il a ses musées et ses monuments⁸, car il est connu pour avoir le premier atteint le pôle Nord en 1909, après plusieurs tentatives infructueuses pendant une vingtaine d'années, chacune aboutissant à un rapport de mission, un récit d'exploration, des conférences, des articles, des histoires pour enfants publiées dans des revues ou dans des livres, souvent illustrés de dessins ou de photographies. Ces récits ont été écrits par la famille Peary, d'autres encore par des membres de l'équipage. Chaque mission peut être reconstituée en croisant les témoignages et les papiers personnels qui ont été conservés. Leurs livres pour enfants font donc partie d'un bien plus large ensemble de publications destinées à différents publics : le gouvernement et la marine qui confient à l'officier Peary ses missions (cartographier le nord du Groenland, par exemple⁹), les mécènes du Peary Arctic Club qui les financent, le grand public anglophone (puis francophone) qui s'intéresse aux récits d'exploration, les lectrices des journaux féminins (*The Home Queen*), puis les familles qui cherchent des livres pour enfants sur le thème des voyages lointains. Cet

article est consacré à deux livres pour enfants dont les histoires se situent au Groenland, écrits par Josephine Peary et, en partie, par sa fille : *The Snow Baby. A True Story with True Pictures* (1901) et *Children of the Arctic* (1903).

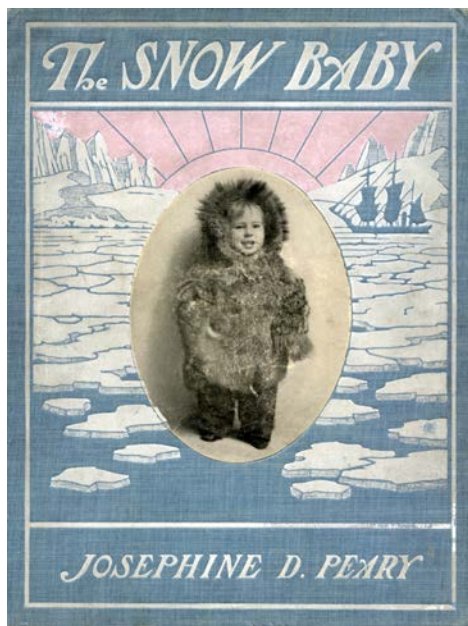


Figure 1. Josephine Diebitsch Peary, *The Snow Baby. A True Story with True Pictures*, New York, Frederick A. Stokes Co., 1901, couverture.

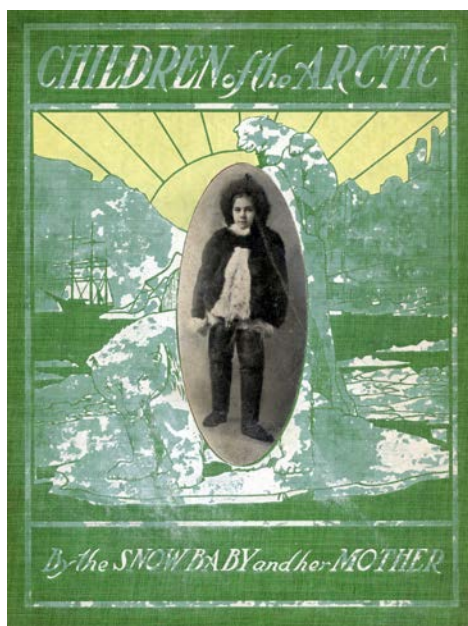


Figure 2. Josephine Diebitsch Peary et Marie Ahnighito Peary, *Children of the Arctic, by the Snow Baby and Her Mother*, New York, Frederick A. Stokes Co., 1903, couverture.

Rapport de force

À l'époque des expéditions de Peary, le Groenland était administré par le Danemark, mais la population plus au nord n'avait pas de contact avec le monde extérieur, ce qui la rendait vulnérable lors de sa rencontre avec les explorateurs nord-américains. Les Inuits, en effet, manquaient de matières premières telles que le fer et le bois, et Robert Peary se félicite alors des « dons » qu'il leur fait :

Madame Peary distribua des ustensiles de cuisine aux femmes du village, qui en furent ravies [...] elles reçurent aussi un butin inestimable envoyé par des amis attentionnés de l'expédition vivant à Philadelphie, sous forme de bois, couteaux, bouilloires en fer, et ainsi de suite... des trésors d'une valeur inouïe dans l'esprit des Esquimaux. [...] Pour eux, quelque chose d'aussi ordinaire qu'un bout de bois était aussi inaccessible que la lune pour un enfant capricieux qui crie pour l'avoir. Doit-on s'étonner que dans de telles circonstances un homme m'ait offert ses chiens, son traîneau et toutes ses fourrures rien que pour une planche de bois pas plus haute que lui ; ou qu'un autre m'ait offert sa femme et ses deux enfants pour un couteau brillant ; ou encore qu'une femme m'ait offert tout ce qu'elle possédait rien que pour une aiguille¹⁰?

Le rapport de pouvoir était en faveur de Robert Peary, à cause des outils et des fournitures qu'il pouvait échanger contre le labeur et les chiens des Inuits : fusils, couteaux en fer, aiguilles en fer, conserves, et ainsi de suite. Ce rapport de force inégal conditionne tous les échanges sociaux entre les explorateurs et la population autochtone. Ces échanges peuvent donc être qualifiés de colonialistes, même s'il n'était pas possible pour l'Amérique du Nord de conquérir le Groenland et d'en faire une colonie.

Du rapport officiel aux histoires pour enfants, la description que les Peary font du voyage sur les terres des Inuits est un exercice littéraire d'écriture exotique, quel que soit le genre : il s'agit toujours d'une aventure où un terrain hostile est conquis par un héros qui reste calme face au péril. Selon le critique Martin Green, l'aventure est le « mythe énergisant » de l'empire¹¹ et, de l'avis du critique Sean Willcock, les « romans impérialistes », les journalistes (de

guerre) et les magazines pour garçons (tels que *The Boy's Own Paper*, hebdomadaire britannique, 1879-1967) puisent dans un fonds commun de tropes littéraires qui subliment la violence coloniale¹². Une certaine idée de la masculinité est véhiculée par ces tropes — valeurs militaires, stoïcisme, sens pratique, courage et force physique —, d'où l'intérêt particulier d'étudier la manière dont une femme écrivaine arrive à se situer dans cette tradition.

Les livres des Peary suivent en partie la logique de l'orientalisme tel que défini par Edward Saïd. Pour reprendre une version adaptée de la définition dite « générale » de l'orientalisme énoncée par Saïd : les différents récits des aventures reconduisent « une pensée qui se fonde sur la distinction ontologique et épistémologique¹³ » entre l'Occident et — ici — le monde polaire. Il est donc possible de forger le concept d'« orientalisme polaire », si l'on substitue à l'imaginaire de l'Orient celui des régions arctiques. La « deuxième qualification » de l'orientalisme d'après la définition de Saïd est que « les idées, les cultures, les histoires ne peuvent être comprises ni étudiées sérieusement si leur force, ou plus précisément les configurations de pouvoir ne sont pas étudiées en même temps¹⁴ ». C'est précisément ce rapport de force entre les Nord-Américains et les Inuits qui rend les deux livres pour enfants intéressants à analyser.

Voyage en famille

Pour cette analyse, je m'appuie sur le fonds d'archives de la famille Peary qui se trouve à la Maine Women Writers Collection de la University of New England à Portland dans le Maine. Le fonds s'intéresse aux productions écrites et visuelles de Josephine Peary et de sa fille Marie Ahnighito Peary, toutes deux écrivaines semi-professionnelles et photographes amateurs. Si leur production se focalise de manière attendue sur la trajectoire de Robert Peary, sa particularité réside dans l'importance accordée à l'aspect familial des expéditions.

Pour certains de ses voyages, au début des années 1890, Robert Peary fut accompagné de sa femme et de sa fille. Josephine Peary publia le carnet de son premier voyage (*My Arctic Journal*), puis ses deux livres pour enfants illustrés de photographies qui connurent au moins 10 tirages. Marie Peary

écrivit des histoires pour enfants, une autobiographie (*The Snowbaby's Own Story*) et une biographie de son père, et elle traduisit *The Snow Baby* en français en 1913 (*La Snow Baby*, publié en 1927 aux États-Unis¹⁵). Toutes les deux tinrent à jour leur journal intime et les ouvrages publiés se fondent sur leurs écrits privés, aujourd'hui documents d'archives.

L'histoire du *Snow Baby* s'appuie sur les troisième, quatrième et cinquième expéditions de Robert Peary, entre 1893 et 1897. Josephine Peary est enceinte à son départ, et ce premier livre raconte la naissance de Marie Peary (le 12 septembre 1893) au Groenland et présente des généralités sur les Inuits et leur mode de vie. Il relate la vie de tous les jours de la famille Peary, puis le retour aux États-Unis en août 1894 de Josephine avec son bébé, accompagnés d'une fille inuite de 12 ans qui leur sert de domestique, et que la famille appelle « Miss Bill ». Après un an passé à Washington D.C., séjour qui lui aurait déplu, « Miss Bill » rentre au Groenland (le 3 août 1895). L'histoire passe ensuite à l'enlèvement de deux grandes météorites ferreuses durant l'été 1895, au voyage de la famille jusqu'à l'American Museum of Natural History à New York, puis à son retour à « *Snowland* », le « Royaume des Neiges », en 1897 pour s'emparer de la troisième et plus grosse des météorites, et à la rentrée triomphale des Peary en septembre 1897.

Children of the Arctic reprend le fil de l'histoire : Francine, la petite sœur de Marie, meurt (août 1899), un an après le départ de Robert au Groenland (juillet 1898). Son navire étant coincé dans la glace, Josephine et Marie partent avec l'équipe qui doit aller le secourir en juillet 1900. Leur bateau (le *Windward*) devient lui aussi prisonnier des glaces, et l'histoire raconte la vie à bord, les parties de chasse (narvals, morses, ours blancs, phoques), auxquelles Josephine Peary participe, au péril de sa vie¹⁶, et leurs escales, alors qu'elles tentent de rejoindre Robert. Le récit alterne entre la narration de Josephine et les extraits du journal intime et de la correspondance de Marie jusqu'à ses neuf ans — et Marie cosigne le livre.

La structure des deux livres pour enfants montre au lecteur que le projet de Josephine Peary est d'apprendre à écrire à sa fille en y intégrant ses lettres. Marie publiera effectivement une demi-douzaine d'ouvrages de fiction et de non-fiction (ses journaux intimes, qui sont volumineux, demeurent inédits). Les archives Peary confirment que le premier journal de Marie était écrit par

sa mère, puis par elle-même dès l'âge de six ans ; ensuite, à neuf ans, Marie commença à taper ses textes à la machine. Les archives révèlent aussi que les livres pour enfants étaient une réécriture des carnets de Marie par Josephine, et non de ceux de Josephine elle-même, dont les entrées sont souvent succinctes (son petit agenda est imprimé avec trois jours sur chaque page, ne lui laissant que peu de place pour écrire). Les archives de Josephine Peary prouvent également qu'il s'agissait d'asseoir une version patrimoniale des faits, c'est-à-dire une image positive de la famille qui deviendra la légende familiale pour les générations à venir. Sont alors écartés les scandales et controverses, et tout ce qui pourrait troubler Marie. Josephine rend compte de façon enfantine et toujours positive des aventures polaires, ce qui lui est également utile lorsqu'elle donne des conférences publiques pour financer les expéditions de son mari¹⁷.

Les livres pour enfants de Josephine Peary sont lacunaires, surtout en ce qui concerne la vie de son mari. Une autre histoire est racontée par des témoins de l'époque. Un historien canadien, Kenn Harper, est allé interviewer un survivant inuit en 1967, entretien publié dans *Give Me My Father's Body : The Life of Minik, the New York Eskimo*, et il reproduit le témoignage de Minik¹⁸. On apprend que les Inuits cachaient leurs meilleures fourrures et pièces en ivoires pour ne pas avoir à les leur donner. Grâce aux recherches menées par Harper et sa transcription plus fidèle des noms propres, et aux autres récits de l'époque, il est possible de reconstituer la vie des Inuits et celle des Peary à l'époque des deux livres pour enfants.

Selon les récits des autres membres de l'équipage, à partir de 1898 environ, Robert était adultère : il eut deux enfants avec une Inuite¹⁹ qu'il fréquentait alors qu'elle avait environ 14 ans. Josephine découvrit la vérité, mais elle fit en sorte que Marie ne l'apprenne jamais, malgré l'amitié qui liait les enfants²⁰. Selon l'historien Kenn Harper, Robert collaborait avec l'American Museum of Natural History de New York pour organiser un trafic d'ivoire et de fourrures. Robert Peary pillait aussi les tombes²¹. En 1897, il vola au peuple inuit ses trois météorites géantes, alors qu'elles étaient depuis des centaines d'années sa source de fer²². La grande météorite se trouve aujourd'hui à l'American Museum of Natural History, mais rien sur place n'en rappelle le vol et toute l'exposition la concernant fut démantelée. L'historien Harper se pencha tout particulièrement sur la mort par maladie des Inuits, spécimens

vivants ramenés au musée new-yorkais par Robert, sur demande expresse de Franz Boaz en 1897.

Éléments d'un récit colonialiste

Certains des éléments constitutifs d'un texte colonialiste (et d'un « orientalisme polaire ») se dégagent et seront étudiés dans ce chapitre : la légende (pour une illustration) qui généralise/essentialise, la photographie anthropométrique et l'ethnographie romantique (*salvage ethnography*), le mythe du bon sauvage, le racialisme environnemental (*environmental determinism*), l'omission stratégique, la mystification par la métaphore, le manque d'empathie, la transmission (à sa fille) de cette rhétorique pour écarter l'adoption des coutumes locales (« *go native* », selon l'expression américaine). Il manque toutefois aux photographies amateurs le style « pittoresque » conventionnel — style critiqué par John Ruskin au milieu du xix^e siècle lorsqu'il s'agit d'une attitude principalement esthétique devant les signes de la pauvreté²³ —, car les illustrations s'apparentent à des photos de famille et non à des œuvres à part entière.

Photographies, légendes et stéréotypes

Les légendes ont un effet généralisant, alors que les Peary connaissaient tous les Inuits par leur nom. Ils sont parfois nommés, mais le plus souvent les individus sont pluralisés : « *Eskimos in their strange skin boats*²⁴ », « *Eskimo family*²⁵ », ou « *They were not very clean*²⁶ », et ainsi de suite. Comme l'explique l'historienne Elizabeth Edwards,

[...] le « type » est établi par la combinaison d'un mode de représentation spécifique et d'une légende, et l'individu devient une généralité. Les légendes généralisantes [...] fonctionnent ainsi. L'approche ethnographique « classique » en propose une version plus sophistiquée où une scène générale est composée, telle que « Groupe autour d'un feu de camp » [...]²⁷.

Un des membres de l'équipage, Frederick Cook, fut mandaté par l'American Museum of Natural History pour prendre en photo des Inuits posant nus devant un fond neutre, photos accompagnées de mesures anthropométriques, comme le rapporte Josephine Peary dans *My Arctic Journal*, pour l'entrée du 28 octobre 1891²⁸. Certaines d'entre elles furent publiées dans les livres de Robert Peary²⁹, qui commença à prendre des photos aussi par « amusement³⁰ » :

Pendant la saison sombre, mon travail photographique se limitait presque exclusivement aux sujets ethnographiques. Dès que mes amis inuits commencèrent à nous rendre visite, nous nous mettions en devoir de les mesurer et de les photographier. Le Dr Cook, qui, lui, était chargé de la recherche ethnographique, prit les mesures anthropométriques de soixante-quinze individus pendant l'hiver, et je pris des séries complètes de photographies de chacune de ces mêmes personnes, c'est-à-dire des portraits, ainsi que des vues de face, de profil, et de dos des modèles nus.

Je me plaçais avec l'appareil photo sur un côté du poêle, près de la cloison qui séparait l'appartement de Madame Peary de la pièce principale. De l'autre côté se tenait Matt [Henson], d'où il faisait partir le flash. Quant au Dr Cook, il faisait poser le sujet à l'autre extrémité de la pièce [...].

Il fut intéressant d'observer la pudeur et des hommes et des femmes. Au début, ils ne pouvaient comprendre la raison pour laquelle je souhaitais prendre leur photographie dans le costume d'Adam, et je ne suis pas sûr qu'ils aient jamais compris très bien pourquoi. Je leur disais que nous souhaitions comparer leur corps à celui des autres peuples dans le monde, et il ne fallut pas longtemps avant que certains d'entre eux saisissent l'idée de manière suffisamment claire pour qu'ils concluent que notre travail était au service d'une curiosité tout à fait saine et louable³¹.

Pas de nudité, en revanche, dans les livres pour enfants de Josephine Peary, qui s'offusque dans son journal que les Inuits se mettent nus une fois sous leur tente, même devant leurs invités. Elle participa, toutefois, aux prises de vue, aidant Cook pendant l'absence de son mari, déplaçant, mesurant,

regroupant leurs sujets pour composer des scènes d'action « caractéristiques³² ». À propos de ses activités pendant l'hiver 1894, Robert Peary écrit :

[...] et lorsqu'un grand nombre d'indigènes nous rendaient visite, ce qui arriva fréquemment, il y avait toujours des renseignements utiles à apprendre d'eux, et un certain amusement à les prendre en photo.

J'ai continué à travailler sur l'enregistrement photographique, ethnographique, de la tribu, comme pendant les hivers précédents, mais maintenant que les nouveaux sujets se faisaient comparativement rares, j'avais l'occasion d'effectuer une série parallèle d'images montrant de l'action, des positions spéciales, des caractéristiques, etc.³³

Le fait de considérer que la photographie peut contribuer à une étude anthropologique date des années 1850, selon l'anthropologue Frank Spencer³⁴. Cela correspond à l'idéologie colonialiste, telle que résumée par Iskander Mydin (conservatrice au musée national de Singapour³⁵) : la pratique de la photographie anthropologique, selon elle, se faisait à l'époque de la conquête colonialiste et de la consolidation des territoires, avec une vision de l'évolution des cultures dans laquelle le « *noble savage* », le « bon sauvage », représentait un état proche de la nature, adapté à l'environnement, technologiquement rétrograde et voué à la disparition. La *salvage ethnography* est la production d'images stéréotypiques, œuvrant à « préserver » la mémoire des ethnies avant leur disparition supposée inévitable. Ce mythe du « bon sauvage » est explicite dans le journal de Josephine Peary :

Ce pauvre peuple ignorant, totalement isolé du reste de l'humanité, a-t-il réellement bénéficié de notre contact, ou lui avons-nous seulement ouvert les yeux sur le fait qu'il manque de tout ? J'espère que ce n'est pas le cas, car je n'ai jamais rencontré de gens plus heureux, ni plus joyeux : le moment présent les occupait totalement, et, à part se nourrir et se vêtir, ils n'avaient aucun souci dans la vie³⁶.

Elle n'intègre pas de telles considérations à son récit pour enfants, mais elle inclut une photographie montrant le premier contact des Inuits avec le phonographe, symbole de l'avancée technologique de l'Occident³⁷.

Robert Peary rédige tout un chapitre de *Northward* sur sa description du « *Smith-Sound Eskimos* », qu'il qualifie de brave, joyeux et enfantin³⁸. Il établit un lien fort entre le caractère des Inuits et leur habitat, selon la logique du racialisme ou du déterminisme environnemental. Il écrit qu'ils vivent :

[...] sous le stress extrême d'un environnement sauvage
[...] avec des habitudes et des conditions de vie guère
au-dessus de celles de l'existence animale [...] ces peuples
semblent se situer près du bas de l'échelle de la civilisation
[...]. L'expérience accumulée des générations leur a
enseigné comment tirer le maximum des maigres
possibilités offertes par leur pays stérile [...] en
conséquence, ils négocient les humeurs variables de leur
habitat comme d'autres les variations climatiques des
latitudes plus clémentes³⁹.

Josephine Peary ne théorise pas ainsi dans ses livres pour enfants, mais elle assimile l'esprit enfantin qu'elle croit découvrir chez les Inuits adultes aux aventures et expériences enfantines de sa fille Marie, puisque tout le récit se compose d'émerveillements successifs. Marie s'émerveille des Inuits comme les Inuits de cette fille blanche, selon le prisme de l'exotisme⁴⁰. Métaphores et comparaisons contribuent à rendre ce monde merveilleux : dans le royaume appelé « *Snowland* », les icebergs sont confondus avec « *the palace of the Frost King*⁴¹ » — « le palais du Roi des Neiges ».

Ivoire et os

Il n'est pas surprenant que Josephine Peary, dans un livre pour enfants, ne fasse aucune mention du commerce de fourrures ou du pillage des ossements. Pour éviter toute polémique, et sans doute aussi pour préserver « la magie de l'enfance », tous les objets culturels mentionnés, ramenés et photographiés (collier en ivoire, jouets en ivoire ou poupée) sont des cadeaux, offerts à sa fille. Une illustration montre 18 petits jouets sculptés à partir des défenses

d'un morse, représentant en miniature des hommes, des femmes, des animaux et des ustensiles, le tout étalé harmonieusement sur fond neutre, chaque objet ayant sa légende en inuktitut et en traduction anglaise, comme dans la vitrine d'un musée ethnographique. Une autre représente un collier en perles d'ivoire (morse et narval) se terminant avec une croix chrétienne — preuve s'il en est qu'il s'agit d'un cadeau —, étalé symétriquement lui aussi sur fond neutre⁴².

Selon la logique colonialiste, raciale, la culture la plus forte en armes, en technologie et en science a le droit de prendre, de mettre en valeur et de révéler au monde entier ce qui l'intéresse. C'est ainsi que Robert Keely et G. G. Davis justifient la profanation de sépultures avec vol d'ossements, d'un corps momifié et de « *votive offerings* » (« offrandes votives ») :

Les crânes et autres éléments anthropologiques que nous avons eu la chance d'obtenir se sont révélés de très utiles additions à l'excellente collection qui se trouve actuellement au musée de l'Académie. [...] Chaque objet, qu'il soit le jouet d'un enfant esquimau ou une masse météorite, a sa valeur aux yeux du savant véritable, celui qui sait où chaque chose trouve sa place dans la grande économie de la nature⁴³.

L'ambiguïté de l'expression « où chaque chose trouve sa place » suggère fortement que les biens culturels d'un peuple sont le butin légitime d'un « savant véritable », selon la logique raciale qui sous-tend tous ces ouvrages.

Les météorites vont au musée

Josephine Peary justifie quant à elle le vol des météorites en disant « qu'en Amérique, tout le monde pourrait les voir⁴⁴ ». Robert Peary savait que les météorites servaient encore aux Inuits, et on lui avait même fait une démonstration expliquant comment en extraire le fer⁴⁵. Il eut l'idée de présenter les météorites au musée avec un diorama montrant des Inuits à l'œuvre sur la pierre ferreuse, et il prit des photos d'eux dans des poses appropriées⁴⁶. Mais, lorsqu'il revient sur cet épisode, il met systématiquement l'accent sur la désuétude de cette coutume⁴⁷, sur la volonté des Inuits de l'aider⁴⁸, et sur l'intérêt scientifique de la possession par un musée occidental

de ce qu'il croyait être la plus grosse météorite au monde. Josephine Peary raconte brièvement l'enlèvement des deux plus petites météorites en 1895, et reproduit les photos qui les montrent *in situ*⁴⁹; en revanche, elle les présente comme des curiosités antiques, et elle s'attarde surtout à la légende qui veut que ceux qui tentent de les déplacer trouvent la mort : « La vitesse et le poids ont dû emporter le traîneau sous la glace, car ni les hommes ni les chiens n'ont pu remonter à la surface⁵⁰. » Or, les versions de cette légende diffèrent selon les auteurs⁵¹ : les Inuits qui veulent ramener chez eux le bloc de fer perdent soit la pierre, soit leur traîneau, soit leurs chiens, soit la vie, et la version extrême de la légende choisie par Joséphine lui permet d'insister à la fois sur l'impossibilité pour les Inuits de s'approprier les météorites — puisqu'elles se trouvent loin sur une île peu accessible — et sur le courage de Robert Peary qui sut dompter les éléments, déjouer l'enchantement maléfique et vaincre la volonté des dieux. Nulle photo de l'exploit long et compliqué consistant à déplacer une masse de 30 tonnes par voie ferrée et sur un navire, seulement la photo d'une nuit polaire étoilée, comme pour évoquer une étoile filante et l'origine céleste de la météorite⁵². Ce sont d'ailleurs les termes qu'emploient Robert Peary, qui désigne la météorite comme « *their heavenly guest*⁵³ » (« leur visiteur céleste »), et Josephine Peary, qui parle de « *heaven-born stone*⁵⁴ » (« pierre née au Ciel »). En tant que fragment de bolide extraterrestre, la météorite appartient donc à toute la planète, à l'Homme et au musée de l'homme (à New York).

Spécimens vivants

En 1897, Josephine Peary explique le refus des Inuits de monter à bord du navire qui transportait la météorite de 30 tonnes par le mauvais sort qui menaçait cette entreprise contre-nature : « Il fut impossible de les persuader de monter à bord. Ils étaient sûrs que le navire et toute sa cargaison couleraient, comme les hommes, le traîneau et les chiens qui avaient péri lorsqu'ils emmenaient la tête de la femme de fer⁵⁵. » Or on sait que les Inuits sont bien embarqués à bord du bateau, puisque six d'entre eux ont fait le chemin fatidique jusqu'aux États-Unis. Josephine Peary laisse pourtant entendre le contraire : « lorsque les Inuits lui dirent adieu, ils craignaient ne plus jamais le revoir, car ils étaient sûrs que le vaisseau et tout son équipage

sombreraient au fond de l'océan. Ils avaient l'air bien tristes lorsque partait au loin le navire à vapeur⁵⁶. » Elle s'attarde, en revanche, au séjour américain, entre août 1894 et août 1895, d'E-Klay-I-Shoo/Eqariusaq⁵⁷ (« Billy-Bah »), amie ou plutôt servante de Marie. Aucune photo prise aux États-Unis ne figure dans ses livres ; au contraire, pendant que l'autrice résume les 12 mois passés hors du Groenland⁵⁸, les illustrations, portraits d'Inuits sur fond blanc, visages et plans américains, ponctuent le texte⁵⁹. Petites vignettes rondes, pour la plupart, comme des médaillons représentant des êtres chéris... ou comme des personnes observées à travers une longue-vue. Qui sont ces personnes ? L'une est nommée « Ahtungahnaksoah ». C'est la mère de « Miss Bill »/Eqariusaq, et elle fait partie des six Inuits ramenés à New York par Robert Peary. Josephine Peary parle de Nook-Tal/Nuktaq et Ahtungahnaksoah/Atangana⁶⁰, mais seulement en tant que parents de « Billy-Bah »/Eqariusaq ; elle ne dit pas que tous les deux, à l'heure où elle écrit, sont morts à New York, et dans des circonstances qui mettent en cause Robert Peary⁶¹. « Billy-Bah »/Eqariusaq est souvent mentionnée dans les deux livres, sans que son deuil soit évoqué. Comment le lecteur est-il supposé réagir face au portrait photographique de sa mère, Ahtungahnaksoah/Atangana⁶² ? Les noms des victimes avaient pourtant été donnés dans la presse quatre ans avant la publication de *Snow Baby*. Il règne dans ses livres pour enfants une « innocence » qui n'est pas toutefois celle d'un enfant, car il ne s'agit pas de « ne pas savoir », mais de « ne pas voir », de ne pas voir au-delà de ce qui est dit dans le texte. La photographie apparaît comme illustration, et sa qualité de document est polie par le texte.

Les deux livres pour enfants soulignent constamment la différence entre les mœurs américaines et inuites, et conduisent Marie à reconnaître que sa vraie maison est aux États-Unis, bien qu'elle soit née et ait été élevée au Groenland (Marie l'affirmera dans la toute dernière phrase de *Snow Baby* : « « Bonne nuit, ma chère maman [...] Je me suis bien amusée [...] J'ai bien aimé le grand bateau et notre petite chambre rigolote [...] mais j'aime par-dessus tout la maison de Grand-mère, comme toi aussi⁶³ ? » »). Le souci de Josephine Peary était d'empêcher sa fille de « *go native* », c'est-à-dire d'adopter les mœurs des Inuits. L'attitude du gouvernement danois allait dans le même sens⁶⁴. Ces deux livres sont conformes aux centaines d'autres livres pour enfants produits entre la fin du xix^e et la première moitié du xx^e siècle, où les enfants voyagent partout dans le monde, en famille ou avec leur école, découvrent le mode de

vie de peuples étrangers, avant de rentrer aux États-Unis, plus confiants que jamais qu'ils sont bien « américains ».

Paul Edwards est maître de conférences à l'Université Paris Cité et chercheur associé à la Maison française d'Oxford. Spécialiste de l'histoire de la photographie et de la traduction (Alfred Jarry, Marcel Duchamp), sa recherche porte actuellement sur les relations entre la photographie et le livre. Il est l'auteur de *Perle noire. Le photobook littéraire* (Presses universitaires de Rennes, 2016) et *Soleil noir. Photographie et littérature des origines au surréalisme* (Presses universitaires de Rennes, 2008). Il a dirigé les ouvrages *The Photobook World : Artists' Books and Forgotten Social Objects* (Manchester University Press, 2023) et, en collaboration avec Élodie Grossi et Paul Schor, *Disorder. Histoire sociale des mouvements punk et post-punk* (Seteun et Les Presses du Réel, 2019), et a édité l'anthologie *Je hais les photographes ! Textes clés d'une polémique de l'image 1850-1916* (Anabet, 2006; 2^e édition agrandie parue aux Presses universitaires de France en mai 2024).

Notes

¹ Cet article se fonde en partie sur notre premier article sur Josephine Peary, « Josephine Peary : le récit colonialiste dans l'autobiographie photo-illustrée pour les enfants », *Textimage*, numéro spécial « Récits en images de soi : l'autobiographie à l'épreuve du visuel », Olivier Leplatre et Philippe Maupeu (dir.), été 2019. http://www.revue-textimage.com/conferencier/09_recits_en_images_de_soi/edwards1.html. Sauf indication contraire, toutes les traductions françaises sont de notre fait.

² Mus White, *From the Mundane to the Magical. Photographically Illustrated Children's Books, 1854-1945 and Beyond*, Los Angeles, Dawson's Book Shop, 1999, p. xxvi-xxviii.

³ David Martens, « Qu'est-ce que le portrait de pays? Esquisse de physionomie d'un genre mineur », *Poétique*, vol. 2, n° 184, 2018, p. 247-268. <https://www.cairn.info/revue-poetique-2018-2-page-247.htm> (17 février 2024).

⁴ David Martens, « Un art de faire découvrir le monde. Portraits de pays phototextuels pour jeunes publics », *Textimage*, automne 2022. https://www.revue-textimage.com/conferencier/12_portraits_de_pays/martens1.html (15 février 2024).

⁵ David Martens, « Un art de faire découvrir le monde. Portraits de pays phototextuels pour jeunes publics », *Textimage*, automne 2022. https://www.revue-textimage.com/conferencier/12_portraits_de_pays/martens1.html (15 février 2024); et Elina Druker, « Idéologie et exotisme – Anna Riwkin et *Children of the World* », *Textimage*, automne 2022. https://www.revue-textimage.com/conferencier/12_portraits_de_pays/druker1.html (15 février 2024).

⁶ Voir Nadya Bair, *The Decisive Network. Magnum Photos and the Postwar Image Market*, Oakland, University of California Press, 2020, chap. 2, pour une analyse historique du rôle de la photographie dans les courants de pensée politisés d'après-guerre, en relation avec la création des Nations Unies et de l'UNESCO.

⁷ David Martens, « Un art de faire découvrir le monde. Portraits de pays phototextuels pour jeunes publics », *Textimage*, automne 2022. https://www.revue-textimage.com/conferencier/12_portraits_de_pays/martens1.html (15 février 2024), p. 6; Catherine Sablonnière, « Exploration d'horizons lointains et découverte des pays étrangers dans les bibliothèques “de instrucción y de recreo” en Espagne (1867-1930) : écriture et réception dans des collections populaires et jeune public », *Textimage*, automne 2022. https://www.revue-textimage.com/conferencier/12_portraits_de_pays/sablonniere1.html (17 février 2024), p. 1; Laurence Le Guen, « Abolir les frontières en littérature jeunesse : la tentative des albums photographiques des années 1950 à travers l'exemple d'*Horoldamba le petit Mongol* », *Strenæ*, n° 11, 2016. <http://journals.openedition.org/strenae/1670> (15 février 2024).

⁸ Deux musées sont consacrés à Robert Peary (Bowdoin Peary-MacMillan Arctic Museum, Brunswick, Maine; Eagle Island State Historic Site, la maison des Peary), ainsi qu'un monument érigé au Groenland; et 9 des 10 arrière-arrière-petits-enfants, nés entre 1982 et 1992, portent « Peary » en deuxième ou troisième nom, quand bien même leur nom de famille est « Stafford » et qu'ils sont descendants de Marie.

⁹ Les objectifs de la mission de 1891-1892 sont listés dans Robert Peary : « *Determination of the northern limit of Greenland overland. The possible discovery of the most practicable route to the Pole. The study of the Whale-Sound Eskimos. The securing of geographical and meteorological data* »; Robert Peary, *Northward*, t. 1, Londres, Methuen & Co., 1898, p. 438.

¹⁰ « Mrs. Peary distributed the household utensils to the delighted women of the village [...] together with untold wealth sent them by kind friends of the expedition in Philadelphia, in the shape of wood, knives, iron kettles, etc. – treasures priceless to the Eskimo mind. [...] To them such an ordinary thing as a piece of wood was just as unattainable as is the moon to the petulant child that cries for it. Is it to be wondered at that under these circumstances a man offered me his dogs and sledge and all his furs for a bit of board as long as himself; that another offered me his wife and two children for a shining knife; and that a woman offered me everything she had for a needle? »; Robert Peary, *Northward*, t. 1, Londres, Methuen & Co., 1898, p. 418 et p. 483, et voir l'illustration légendée « Mrs. Peary distributing household utensils », p. 413.

¹¹ Martin Green, *Dreams of Adventure, Deeds of Empire*, New York, Basic Books, 1979, p. 70.

¹² Sean Willcock, *Victorian Visions of War and Peace: Aesthetics, Sovereignty & Violence in the British Empire, c. 1851-1900*, New Haven et Londres, Yale University Press et The Paul Mellon Centre for Studies in British Art, 2021, chap. 4.

¹³ « *Orientalism is a style of thought based upon an ontological and epistemological distinction made between “the Orient” and (most of the time) “the Occident”* »; Edward Saïd, *Orientalism*, New York, Vintage, s. d. [1994] [1978], p. 2.

¹⁴ « *A second qualification is that ideas, cultures, and histories cannot seriously be understood or studied without their force, or more precisely their configurations of power, also being studied* »; Edward Saïd, *Orientalism*, New York, Vintage, s. d. [1994] [1978], p. 5.

¹⁵ Josephine Diebitsch Peary, *La Snow Baby*, New York, Frederick A. Stokes Co., 1927.

¹⁶ Du moins en 1891. Le courage et la calme délibération de Josephine Peary face au danger mortel (le 23 septembre 1891) sont attestés par son mari : Robert Peary, *Northward*, t. 1, Londres, Methuen & Co., 1898, p. 142. Elle avait raconté l'épisode de l'attaque du morse dans Josephine Diebitsch Peary, *My Arctic Journal*, Philadelphie et New York, Contemporary Publishing Co., 1893, p. 56; et son mari de même dans Robert Peary, « Mr. Peary's Return », *Journal of the American Geographical Society of New York*, vol. 24, 1892, p. 471.

¹⁷ Dépliant au sujet de la conférence de Josephine Peary du 23 mai 1895. Josephine Diebitsch Peary Papers, 1861-2003, Maine Women Writers Collection, University of New England, Portland, Maine.

¹⁸ Kenn Harper, *Give Me My Father's Body: The Life of Minik, the New York Eskimo*, New York, Washington Square Press, 2001 [1986], p. 9-10 et 19.

¹⁹ « Alakasingwah », similigravure reproduite dans Robert Peary, *Northward*, t. 2, Londres, Methuen & Co., 1898, p. 405. Comme Robert Peary, Nicholas Senn qualifie les liens du mariage d'« élastiques » – « *The marriage ties are very elastic* »; Nicholas Senn, *In the Heart of the Arctic*, Chicago, W.B. Conkey Co., 1907, p. 196-197 et p. 216.

²⁰ On ne trouve aucune mention de l'adultère de Robert Peary dans William Herbert Hobbs, *Peary, with 27 maps, 13 halftones, 10 records and diagrams and 36 drawings by the author after photographs by Peary and others*, New York, The Macmillan Company, 1936. Hobbs était l'ami de Robert Peary à partir de 1913, et le manuscrit a été relu par Marie Peary. Aucune mention non plus de Mene/Minik et des cinq autres Inuits emmenés à New York avec la météorite. Robert est présenté comme le « véritable ami » (« *true friend* », p. 168) des Inuits.

²¹ Nicholas Senn n'a aucune hésitation à piller une tombe récente pour voler un crâne; Nicholas Senn, *In the Heart of the Arctic*, Chicago, W.B. Conkey Co., 1907, p. 118 et p. 210.

²² « *Then, in the summer of 1897, he was to return again in the Hope, this time successfully loading the huge meteorite by a feat of engineering. Years afterward the three meteorites were to be sold by Jo Peary to the American Museum of Natural History for forty thousand dollars, leaving Peary the target of barbs cast by his critics, who were to accuse him of stealing the Eskimos' metal supply* » – « Puis, pendant l'été 1897, il allait revenir sur le *Hope*, embarquant cette fois-ci la météorite géante grâce à une prouesse technique. Des années après, les trois météorites seraient vendues par Jo Peary au musée américain d'histoire naturelle pour la somme de quarante mille dollars, ce qui ne manqua pas d'attirer sur Peary les critiques les plus acerbes, l'accusant d'avoir volé leur source de métal aux Esquimaux »; John Edward Weems, *Peary: The Explorer and the Man*, Los Angeles, Tarcher, 1988 [1967], p. 168.

²³ « [...] *the lower picturesque ideal is eminently a heartless one; the lover of it seems to go forth into the world in a temper as merciless as its rocks. All other men feel some regret [...]* »; John Ruskin, *Modern Painters*, t. 4, Londres, George Allen, 1888 [1856], p. 1-15, ici p. 9-10. Voir aussi Malcolm Andrews, *The Search for the Picturesque: Landscape Aesthetics and Tourism in Britain, 1760-1800*, Stanford, Stanford University Press, 1989; John Macarthur, « The Heartlessness of the Picturesque: Sympathy and Disgust in Ruskin's Aesthetics », *Assemblage*, n° 32, avril 1997, p. 126-141; et Sean Willcock, *Victorian Visions of War and Peace: Aesthetics, Sovereignty & Violence in the British Empire, c. 1851-1900*, New Haven et Londres, Yale University Press et The Paul Mellon Centre for Studies in British Art, 2021, chap. 3.

²⁴ Josephine Diebitsch Peary, *The Snow Baby. A True Story with True Pictures*, New York, Frederick A. Stokes Co., 1901, p. 17, pour illustrer une phrase du texte de la page 11. Photographie reproduite en similigravure (9,5 x 7,2 cm) dans le texte. Photographie prise en mer, avec en arrière-fond la paroi abrupte d'une montagne. Elle montre trois kayaks avançant vers le photographe dans une composition dynamique (la ligne de la pagaie du premier kayak formant la diagonale de la photographie). Bien que légèrement flou, le visage du premier homme se distingue assez bien, mais son nom n'est pas indiqué.

²⁵ Josephine Peary et Marie Ahnighito Peary, *Children of the Arctic, by the Snow Baby and Her Mother*, New York, Frederick A. Stokes Co., 1903, p. 46. Photographie reproduite en similigravure (8,5 x 8,5 cm) dans le texte, montrant en cadrage serré une famille de trois personnes sous le titre « *Eskimo Family* », alors que le texte (p. 46-47) parle d'une famille de quatre (Accom-mo-ding-wah, Ah-we-a, Ne-ah-kwa et Ach-ah-ting-wah). Elles posent sur la grève et sourient au photographe, avec le *Windward* amarré derrière elles, afin d'illustrer une famille attendant le retour de ses amis partis en bateau : mais la légende généralise la scène ici comme ailleurs.

²⁶ Josephine Peary, *The Snow Baby. A True Story with True Pictures*, New York, Frederick A. Stokes Co., 1901, p. 22. Photographie reproduite en similigravure (7,1 x 7,1 cm) dans le texte, montrant en cadrage serré sur fond neutre (ciel et montagne en tons unis) une jeune femme tenant un bébé. Par la forme du visage, l'âge du bébé et le choix vestimentaire, il ne peut pas s'agir d'Ah-ni-ghi'-to, la femme inuite qui figure vraisemblablement sur l'illustration de la page suivante, et qui porte le manteau en peau de renard dont il est question dans le texte à cet endroit-là. La légende, « *They were not very clean* », n'est pas une citation exacte du texte, qui dit à plusieurs reprises que les Inuits ne se lavaient pas (p. 39 et p. 41), contrairement à Marie, qui prend un bain chaque jour (p. 19).

²⁷ « *The meaning of photographs can, of course, be guided or suggested by text, which further enmeshes them in a particular context. This is especially pertinent in the anthropological context, for it is often through text that an image is finally legitimated with the scientific and disciplinary domain. For example, it is through the juxtaposition of a specific representational mode and caption that the "types" are established or that an individual can become a generality. Generalizing captions such as "A Typical Native", "A Native Belle", "A Warrior" or even "Native using Fire-Stick" function in this way. A more sophisticated version is the scene-setting generality of the "classic" ethnographic approach: for example "Youth" [...] or "Group by ashes of cattle camp fire" [...]* »; Elizabeth Edwards (dir.), *Anthropology and Photography*, New Haven, Yale University Press, 1992, p. 11.

²⁸ Josephine Diebitsch Peary, *My Arctic Journal*, Philadelphie et New York, Contemporary Publishing Co., 1893, p. 74. Robert photographie à nouveau les Inuits le 21 janvier et le 5 avril 1892 (p. 105 et p. 122). Le 6 juillet 1892, Cook s'occupe des photographies ethnologiques et, en l'absence de son mari, Josephine l'aide (p. 164).

²⁹ Des photos sont reproduites dans Robert Peary, *Northward*, t. 1, Londres, Methuen & Co., 1898, p. 174-176, p. 482, p. 486, p. 489-497, p. 500-504; t. 2, p. 359, p. 362-363, p. 365-367.

³⁰ Robert Peary, *Northward*, t. 2, Londres, Methuen & Co., 1898, p. 361.

³¹ « *My photographic work was confined during the darkness almost wholly to ethnological subjects. As soon as my Inuit friends began to come to us, we set about taking measurements and photographs of them. Dr. Cook, who had special charge of the ethnological researches, made anthropometrical measurements,*

during the winter, of seventy-five individuals, and I took a complete series of photographs of the same persons, comprising portraits, and front, side, and rear elevations in the nude, of each subject. / On one side of the stove, near the partition separating Mrs. Peary's apartment from the main room, I stationed myself to handle the camera. On the other side was Matt [Henson] manipulating the flash-light. Dr. Cook would pose the subject at the other end of the room [...]. / It was interesting to observe the modesty both of the women and the men. They could not understand at first why I desired to take their pictures in a nude condition, and I am not sure that they ever got a very clear idea of the matter. I told them that we wished to compare their bodies with those of other people in the world, and it was not long before some of them grasped the idea so far as to decide that our work was in the interest of a perfectly laudable and proper curiosity»; Robert Peary, *Northward*, t. 1, Londres, Methuen & Co., 1898, p. 173-175, et similigravure p. 174.

³² « Wednesday, July 6. [...] We have taken advantage of these numerous arrivals to continue our series of ethnological photographs, and the doctor has been kept busy posing, grouping, etc. [...] Thursday, July 7. [...] To-night we finished taking the photographs and measurements of the Eskimos »; Josephine Peary, *My Arctic Journal*, Philadelphie et New York, Contemporary Publishing Co., 1893, p. 164-165.

³³ « [...] and when, as frequently happened, a considerable number of natives was visiting us, there was always information to be obtained from them, and more or less amusement in taking their pictures. / I continued work on the ethnological photographic record of the tribe as in the previous winters, but now that new subjects were comparatively scarce, it gave me an opportunity for an auxiliary series of pictures showing action, special positions, characteristics, etc. »; Robert Peary, *Northward*, t. 2, Londres, Methuen & Co., 1898, p. 361, et similigravure p. 174.

³⁴ Frank Spencer, « Some Notes on the Attempt to Apply Photography to Anthropometry during the Second Half of the Nineteenth Century », dans Elizabeth Edwards (dir.), *Anthropology and Photography*, New Haven, Yale University Press, 1992, p. 99-107.

³⁵ Voir Iskander Mydin, « Historical Images – Changing Audiences », dans Elizabeth Edwards (dir.), *Anthropology and Photography*, New Haven, Yale University Press, 1992, p. 249-252.

³⁶ « Have these poor ignorant people, who are absolutely isolated from the rest of humanity, really benefited by their intercourse with us, or have we only opened their eyes to their destitute condition? I hope the latter is not the case, for a happier, merrier set of people I have never seen; no thought beyond the present, and no care beyond that of getting enough to eat and to wear »; Josephine Diebitsch, *My Arctic Journal*, Philadelphie et New York, Contemporary Publishing Co., 1893, p. 207.

³⁷ Josephine Peary et Marie Ahnighito Peary, *Children of the Arctic, by the Snow Baby and Her Mother*, New York, Frederick A. Stokes Co., 1903, p. 116, et description faite par Marie, p. 118. « *Listening to the Phonograph* », photographie reproduite en similigravure (15 x 11 cm) dans le texte, représentant un petit phonographe posé sur une caisse de bois à l'extérieur et six Inuits souriants, posant de face pour le photographe au lieu d'être en cercle autour de l'instrument sonore.

³⁸ « I have merely endeavoured to sketch an outline picture which shall [...] do justice to the fearless, hardy, cheerful little tribe of human children for whom I have the warmest regard »; Robert Peary, *Northward*, t. 1, Londres, Methuen & Co., 1898, p. 479. Comme les Peary, Nicholas Senn qualifie les Inuits d'enfants : « *The Eskimo is a child throughout life* » – « L'Esquimau reste un enfant toute sa vie »; Nicholas Senn, *In the Heart of the Arctics*, Chicago, W.B. Conkey Co., 1907, p. 186.

³⁹ « [...] this little tribe [...] is found maintaining its existence in complete isolation and independence, under the utmost stress of savage environment. Without government; without religion; without money or any standard of value; without written language; without property, except clothing and weapons; their food nothing but meat, blood and blubber; without salt, or any substance of vegetable origin; their clothing the skins of birds and animals; almost their only two objects in life, something to eat and something with which to clothe themselves, and their sole occupation the struggle for these objects; with habits and conditions of life hardly above the animal, these people seem at first to be very near the bottom of the scale of civilisation; yet closer acquaintance shows them to be quick, intelligent, ingenious, and thoroughly human. [...] They are a community of children in their simplicity, honesty, and happy lack of all care; of animals in their surroundings, their food and habits; of iron men in their utter disregard of cold, hunger, and fatigue; of beings of high intelligence in the construction and use of the implements of the chase, and the ingenious concentration of every one of the few possibilities of the barren country which is their home, upon the two great problems of their existence – something to eat, and something to wear. The accumulated experience of generation after generation has taught them how to make the most of every one of the few possibilities of their barren country, in the way of affording sustenance, clothing and comfort, and safety; and, as a result, they are independent of the varying moods of their frozen habitat as are other peoples of the climatic vagaries of more genial latitudes »; Robert Peary, *Northward*, t. 1, Londres, Methuen & Co., 1898, p. 480-483 (je souligne).

⁴⁰ Voir les illustrations « *The Women Kissed her Hands* », « *Made believe he was a White Boy* » et « *Ab-ni-ghi'-to and One of her Brown Fur-clad Friends* », photos non attribuées (similigravures), reproduites dans Josephine Diebitsch Peary, *The Snow Baby. A True Story with True Pictures*, New York, Frederick A. Stokes Co., 1901, p. 28, p. 30 et p. 67.

⁴¹ Josephine Diebitsch Peary, *The Snow Baby. A True Story with True Pictures*, New York, Frederick A. Stokes Co., 1901, p. 16.

⁴² Voir les illustrations « *Eskimo Toys Carved from the Teeth of the Walrus* » et « *Ivory Necklace, carved from Walrus Tusks and Narwhal Horns* », photos non attribuées (similigravures), reproduites dans Josephine Diebitsch Peary et Marie Ahnighito Peary, *Children of the Arctic, by the Snow Baby and Her Mother*, New York, Frederick A. Stokes Co., 1903, p. 69 et p. 31 respectivement (la première pleine page, 14 x 17,8 cm, la deuxième, 10,2 x 12,4 cm). On peut voir une poupée inuite dans la main de Marie dans Josephine Diebitsch Peary, *The Snow Baby. A True Story with True Pictures*, New York, Frederick A. Stokes Co., 1901, p. 54.

⁴³ « *The skulls and other anthropological material which we were fortunate enough to obtain have proved a most useful addition to the fine collection now in the Academy's museum. [...] Every separate object, whether an Eskimo child's toy or a meteoric mass, has its value in the eyes of the true scientist, who knows where each belongs in the great economy of nature* »; Robert Keely et G. G. Davis, *In Arctic Seas*, Philadelphie, Thompson, 1893, p. 214.

⁴⁴ « [...] *Ab-Ni-Ghi'-To's father thought he would like to take them back to America, where everyone might see them [...]* »; Josephine Diebitsch Peary, *The Snow Baby. A True Story with True Pictures*, New York, Frederick A. Stokes Co., 1901, p. 46.

⁴⁵ Voir Robert Peary, *Northward*, t. 2, Londres, Methuen & Co., 1898, p. 127-128, p. 146 et p. 614.

⁴⁶ Robert Peary pensait monter au musée « *a life-size grouping representing the ancient method of utilizing them* » – « un groupe de grandeur nature montrant la manière ancestrale de s'en servir »; Robert Peary, *Northward*, t. 2, Londres, Methuen & Co., 1898, p. 614-616.

⁴⁷ Par exemple : « *For several generations [...] no use has been made of the iron of these meteorites by the natives [...]* » – « Cela fait plusieurs générations [...] que les indigènes ne se servent plus de ces météorites et de leur fer [...] »; Robert Peary, *Northward*, t. 2, Londres, Methuen & Co., 1898, p. 561, p. 612, et photo p. 613; et Robert Peary, *Secrets of Polar Travel, Illustrated with Photographs*, New York, The Century Co., 1917, p. 185.

⁴⁸ « [...] *my Eskimo allies [...] assisted in every possible way, and never interposed the slightest objection to my removal of their heavenly guest [...]* » – « [...] mes alliés inuits [...] m'ont aidé par tous les moyens, et n'ont jamais soulevé la moindre objection à ce que j'enlève leur visiteur céleste [...] »; Robert Peary, *Northward*, t. 2, Londres, Methuen & Co., 1898, p. 574.

⁴⁹ « *The Great Brown Woman* », photographie reproduite en similigravure (9,9 x 8,4 cm) dans le texte, dans Josephine Diebitsch Peary, *The Snow Baby. A True Story with True Pictures*, New York, Frederick A. Stokes Co., 1901, p. 45, par exemple. On voit une très grosse pierre sombre à moitié enterrée, partiellement déblayée, entourée de grosses pierres, une hache posée à la verticale contre un de ses flancs. L'illustration est insérée au milieu de la phrase qui dit que la pierre est « tombée du ciel ».

⁵⁰ « *The force and weight of the sledge must have carried it under the unbroken ice, for neither men nor dogs were seen again* »; Josephine Diebitsch Peary, *The Snow Baby. A True Story with True Pictures*, New York, Frederick A. Stokes Co., 1901, p. 66.

⁵¹ Dans la version de Robert Peary, ce sont les chiens qui meurent (Robert Peary, *Northward*, t. 2, Londres, Methuen & Co., 1898, p. 561). Marie Peary a retenu la version la plus favorable à son père (Marie Ahnighito Peary, *The Snowbaby's Own Story, With Ten Reproductions from Photographs and a Map, With a Glossary*, New York, Frederick A. Stokes Co., 4^e impression, 1935 [1934], p. 28-29).

⁵² Voir l'illustration « *Winter in the Snowland* », photo non attribuée (similigravure), reproduite dans Josephine Diebitsch Peary, *The Snow Baby. A True Story with True Pictures*, New York, Frederick A. Stokes Co., 1901, p. 71.

⁵³ Robert Peary, *Northward*, t. 2, Londres, Methuen & Co., 1898, p. 574.

⁵⁴ Josephine Diebitsch Peary, *The Snow Baby. A True Story with True Pictures*, New York, Frederick A. Stokes Co., 1901, p. 47, p. 60 et p. 62.

⁵⁵ « [...] *they could not be persuaded to come on board ship. They felt very sure the vessel would sink and all be lost, as were the men, sledge, and dogs that were taking away the iron woman's head* »; Josephine Diebitsch Peary, *The Snow Baby. A True Story with True Pictures*, New York, Frederick A. Stokes Co., 1901, p. 70.

⁵⁶ « [...] *when they [les Inuits] bade him [Robert Peary] good-bye, [...] they feared they would never see him again, for they were sure the ship, with all on board, would go to the bottom of the sea. They seemed very sad when the vessel steamed away* »; Josephine Diebitsch Peary, *The Snow Baby. A True Story with True Pictures*, New York, Frederick A. Stokes Co., 1901, p. 74.

⁵⁷ Pour les noms propres, je donne en premier l'orthographe employée par les Peary, suivie de l'orthographe officielle groenlandaise indiquée par Kenn Harper, dans *Give Me My*

Father's Body: The Life of Minik, the New York Eskimo, New York, Washington Square Press, 2001 [1986].

⁵⁸ Josephine Diebitsch Peary, *The Snow Baby. A True Story with True Pictures*, New York, Frederick A. Stokes Co., 1901, p. 37-44.

⁵⁹ Photos non attribuées (similigravures de 4 à 7 cm de diamètre, pour ce qui est des six images rondes), reproduites dans Josephine Diebitsch Peary, *The Snow Baby. A True Story with True Pictures*, New York, Frederick A. Stokes Co., 1901, p. 38-43.

⁶⁰ Josephine Diebitsch Peary, *The Snow Baby. A True Story with True Pictures*, New York, Frederick A. Stokes Co., 1901, p. 31 et p. 38.

⁶¹ Plus de 30 ans après les faits, Marie Peary rapporte que son père était hostile aux séjours américains des Inuits à cause des maladies qu'ils y contractaient, or elle ne dit pas comment il est arrivé à cette conclusion (Marie Ahnighito Peary, *The Snowbaby's Own Story, With Ten Reproductions from Photographs and a Map, With a Glossary*, New York, Frederick A. Stokes Co., 4^e impression, 1935 [1934], p. 211).

⁶² Josephine Diebitsch Peary, *The Snow Baby. A True Story with True Pictures*, New York, Frederick A. Stokes Co., 1901, p. 38. Photographie reproduite en similigravure (6,5 x 9 cm, dans le texte), légendée « *Ahtungabnaksoah* », montrant une femme d'âge mûr de trois quarts, assise en extérieur devant le mur en bois d'une maison, la bouche ouverte comme en conversation avec une personne hors cadre qui ne serait pas le photographe.

⁶³ « "Good night, mother dear [...] I have had a very nice time [...] I liked the big ship and our funny little room [...] but I like Grossma's house the very best of all, don't you" ». Josephine Diebitsch Peary, *The Snow Baby. A True Story with True Pictures*, New York, Frederick A. Stokes Co., 1901, p. 84.

⁶⁴ « [...] if a child is born to any of the Danish residents in Greenland, they do not dare allow it to grow to maturity in the country of its birth, but soon transport it to a more civilized community. [...] one of the Danish officials [...] stated that the children who were born of Danish parents and reared in Greenland invariably acquired the mode of life and habits of the natives. Their nurses and playmates are necessarily Eskimos, and, even when sent to Denmark at quite an early age to be raised and educated, it is difficult to eradicate the traits acquired from their Eskimo associates »; « [...] les résidents danois, sans exception, n'osent pas laisser leur nouveau-né grandir au pays de sa naissance, mais le transportent aussitôt vers une communauté plus civilisée. [...] un des fonctionnaires danois [...] déclara que les enfants de parents danois qui étaient élevés au Groenland acquéraient inévitablement la manière de vivre et les habitudes des indigènes. Leurs nurses et leurs compagnons de jeux sont nécessairement des Esquimaux, et, même lorsqu'ils sont envoyés au Danemark assez jeunes pour y être élevés et éduqués, il est difficile d'éradiquer les traits acquis de leur contact avec les Esquimaux ». Robert Keely et G.G. Davis, *In Arctic Seas*, Philadelphie, Thompson, 1893, p. 66-67.

Bibliographie

Sources

Angelo Heilprin, *The Arctic Problem and Narrative of the Peary Relief Expedition of the Academy of Natural Sciences of Philadelphia*, Philadelphie, Contemporary Publishing Co., 1893.

Matthew A. Henson, *A Negro Explorer at the North Pole*, by Matthew A. Henson, with a foreword by Robert E. Peary and an introduction by Booker T. Washington, with illustrations from photographs, New York, Frederick A. Stokes Co., 1912.

William Herbert Hobbs, *Peary, with 27 maps, 13 halftones, 10 records and diagrams and 36 drawings by the author after photographs by Peary and others*, New York, The Macmillan Company, 1936.

Robert Keely et G. G. Davis, *In Arctic Seas. The Voyage of the « Kite » with the Peary Expedition, together with a transcript of the Log of the « Kite »* by Robert N. Keely, Jr., M. D., Surgeon to the Expedition sent by the Academy of Natural Sciences to accompany Lieutenant Peary; Member of the Geographical Club of Philadelphia, etc., and G.G. Davis, A. M., M. D., M. R. C. S., Member of the Archæological Associations of the University of Pennsylvania, etc. Illustrated by Maps, Portraits and Photographic Views, Philadelphie, The Thompson Publishing Co., 1893.

Josephine Diebitsch Peary, *My Arctic Journal. A Year among Ice-fields and Eskimos*, by Josephine Diebitsch-Peary, with an account of the great white journey across Greenland by Robert E. Peary, Philadelphie et New York, Contemporary Publishing Co., 1893.

Josephine Diebitsch Peary, « Among the Arctic Highlanders. With photographs furnished by Mrs. Peary », *The Home Journal. A Monthly Journal for Ladies*, vol. 15, n° 2, février 1896, p. 1. Josephine Diebitsch Peary Papers, 1861-2003, Maine Women Writers Collection, University of New England, Portland, Maine.

Josephine Diebitsch Peary, « Ahnighito », *St. Nicholas*, mars 1901, p. 409-421. Josephine Diebitsch Peary Papers, 1861-2003, Maine Women Writers Collection, University of New England, Portland, Maine.

Josephine Diebitsch Peary, *The Snow Baby. A True Story with True Pictures*, New York, Frederick A. Stokes Co., 1901. [76 illustrations photographiques (similigravures).]

Josephine Diebitsch Peary et Marie Ahnighito Peary, *Children of the Arctic, by the Snow Baby and Her Mother*, New York, Frederick A. Stokes Co., 1903. [84 illustrations photographiques (similigravures).]

Josephine Diebitsch Peary et Marie Ahnighito Peary, « Children of the Arctic. By Josephine D. Peary and Marie Ah-ni-ghi?-to Peary », *Holiday Magazine*, vol. 1, n° 3, octobre 1903, p. 67-72. [Six illustrations photographiques (similigravures).]

Josephine Diebitsch Peary Papers, 1861-2003, Maine Women Writers Collection, University of New England, Portland, Maine.

Marie Ahnighito Peary, *The Snowbaby's Own Story, With Ten Reproductions from Photographs and a Map, With a Glossary*, New York, Frederick A. Stokes Co., 1934.

Robert Peary, « Mr. Peary's Return », *Journal of the American Geographical Society of New York*, vol. 24, 1892.

Robert Peary, *Northward over the « Great Ice ». A Narrative of Life and Work along the Shores and upon the Interior Ice-Cap of Northern Greenland in the Years 1886 and 1891-1897. With a description of the little tribe of Smith-Sound Eskimos, the most northerly human beings in the world, and an account of the discovery and bringing home of the « Saviksue », or Great Cape-York meteorites, by Robert E. Peary. With maps, diagrams, and about eight hundred illustrations*, 2 t., Londres, Methuen & Co., 1898.

Robert Peary, *Secrets of Polar Travel, Illustrated with Photographs*, New York, The Century Co., 1917.

Richard Pike, « The Log of the "Kite" », dans Robert Keely et G. G. Davis, *In Arctic Seas*, Philadelphie, Thompson, 1893, p. 225-265.

Nicholas Senn, *In the Heart of the Arctics*, Chicago, W. B. Conkey Co., 1907.

Ouvrages et articles

Malcolm Andrews, *The Search for the Picturesque: Landscape Aesthetics and Tourism in Britain, 1760-1800*, Stanford, Stanford University Press, 1989.

Nadya Bair, *The Decisive Network: Magnum Photos and the Postwar Image Market*, Oakland, University of California Press, 2020.

Elina Druker, « Idéologie et exotisme – Anna Riwkin et *Children of the World* », *Textimage*, automne 2022. https://www.revue-textimage.com/conferencier/12_portraits_de_pays/drucker1.html.

Elizabeth Edwards (dir.), *Anthropology and Photography*, New Haven, Yale University Press, 1992.

Martin Green, *Dreams of Adventure, Deeds of Empire*, New York, Basic Books, 1979.

Kenn Harper, *Give Me My Father's Body: The Life of Minik, the New York Eskimo*, New York, Washington Square Press, 2001 [1986].

Katherine Kirkpatrick, *The Snow Baby. The Arctic Childhood of Admiral Robert E. Peary's Daring Daughter*, New York, Holiday House, 2007.

Laurence Le Guen, « Abolir les frontières en littérature jeunesse : la tentative des albums photographiques des années 1950 à travers l'exemple d'*Horoldamba le petit Mongol* », *Strenæ*, n° 11, 2016. <http://journals.openedition.org/strenae/1670>.

Laurence Le Guen, *Cent cinquante ans de photolittérature pour les enfants*, Nantes, Éditions MeMo, 2022.

John Macarthur, « The Heartlessness of the Picturesque: Sympathy and Disgust in Ruskin's Aesthetics », *Assemblage*, n° 32, avril 1997, p. 126-141.

David Martens, « Qu'est-ce que le portrait de pays? Esquisse de physiognomie d'un genre mineur », *Poétique*, n° 184, 2018, p. 247-268. <https://www.cairn.info/revue-poetique-2018-2-page-247.htm>.

David Martens, « Un art de faire découvrir le monde. Portraits de pays phototextuels pour jeunes publics », *Textimage*, automne 2022. https://www.revue-textimage.com/conferencier/12_portraits_de_pays/martens1.html.

Iskander Mydin, « Historical Images – Changing Audiences », dans Elizabeth Edwards (dir.), *Anthropology and Photography*, New Haven, Yale University Press, 1992, p. 249-252.

Michael F. Robinson, *The Coldest Crucible. Arctic Exploration and American Culture*, Chicago et Londres, University of Chicago Press, 2006.

John Ruskin, *Modern Painters*, Londres, George Allen, 1888 [1856].

Catherine Sablonnière, « Exploration d'horizons lointains et découverte des pays étrangers dans les bibliothèques “*de instrucción y de recreo*” en Espagne (1867-1930) : écriture et réception dans des collections populaires et jeune public », *Textimage*, automne 2022. https://www.revue-textimage.com/conferencier/12_portraits_de_pays/sablonniere1.html.

Edward Saïd, *Orientalism*, New York, Vintage, s. d. [1994] [1978].

Frank Spencer, « Some Notes on the Attempt to Apply Photography to Anthropometry during the Second Half of the Nineteenth Century », dans Elizabeth Edwards (dir.), *Anthropology and Photography*, New Haven, Yale University Press, 1992, p. 99-107.

John Edward Weems, *Peary: The Explorer and the Man, Based on His Personal Papers*, Los Angeles, Jeremy P. Tarcher Inc., 1967.

Mus White, *From the Mundane to the Magical. Photographically Illustrated Children's Books, 1854-1945 and Beyond*, Los Angeles, Dawson's Book Shop, 1999.

Sean Willcock, *Victorian Visions of War and Peace: Aesthetics, Sovereignty & Violence in*

the British Empire, c. 1851-1900, New Haven et London, Yale University Press et The Paul Mellon Centre for Studies in British Art, 2021.

Les métaphores perceptuelles dans la culture du remix

Gyöngyi Pal

Volume 15, numéro 1, printemps 2024

1, 2, 3... regarde ! La photo, le livre, l'enfant
1,2,3... Look! Photography, the Book, and the child

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/1113724ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/1113724ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Groupe de recherches et d'études sur le livre au Québec

ISSN

1920-602X (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Pal, G. (2024). Les métaphores perceptuelles dans la culture du remix.
Mémoires du livre / Studies in Book Culture, 15(1), 1–24.
<https://doi.org/10.7202/1113724ar>

Résumé de l'article

L'article remet en cause la fonction des photographies dans les imagiers que Bettina Kümmerling-Meibauer désigne par le terme anglais « *early-concept books* » et qui combinent des dessins et des clichés. Dans les imagiers de Kata Pap, les objets photographiés sont détournés par le dessin. Cette utilisation métaphorique va à l'encontre de l'usage objectif, réaliste et factuel, fonction primaire et objectif pédagogique assignés à la photographie. L'article interroge les études récentes en psychologie pour mettre au clair le rôle de la perception visuelle dans la formulation de concepts précoces, ainsi que le(s) rôle(s) de la photographie dans ce processus. L'utilisation détournée de la photographie semble une pratique contemporaine étendue dans le domaine de l'illustration de la littérature jeunesse. L'étude parcourt ce phénomène entre autres à travers l'oeuvre de Tineke Meirink et de Tomi Ungerer pour cerner le rôle des métaphores perceptuelles dans la culture du remix.



LES MÉTAPHORES PERCEPTUELLES DANS LA CULTURE DU REMIX

Gyöngyi PAL

Université de Szeged

RÉSUMÉ

L'article remet en cause la fonction des photographies dans les imagiers que Bettina Kümmerling-Meibauer désigne par le terme anglais « *early-concept books* » et qui combinent des dessins et des clichés. Dans les imagiers de Kata Pap, les objets photographiés sont détournés par le dessin. Cette utilisation métaphorique va à l'encontre de l'usage objectif, réaliste et factuel, fonction primaire et objectif pédagogique assignés à la photographie. L'article interroge les études récentes en psychologie pour mettre au clair le rôle de la perception visuelle dans la formulation de concepts précoces, ainsi que le(s) rôle(s) de la photographie dans ce processus. L'utilisation détournée de la photographie semble une pratique contemporaine étendue dans le domaine de l'illustration de la littérature jeunesse. L'étude parcourt ce phénomène entre autres à travers l'œuvre de Tineke Meirink et de Tomi Ungerer pour cerner le rôle des métaphores perceptuelles dans la culture du remix.

ABSTRACT

This paper questions the function of photographs in picture books that combine drawings and photographs, referred to as “early-concept books” by Bettina Kümmerling-Meibauer (Kümmerling-Meibauer and Meibauer). In Kata Pap’s picture books, the photographed object’s first meaning is altered by the drawings. This metaphorical practice goes against the objective, realistic and factual use of photographs, the primary function and pedagogical objective assigned to photography. The article examines recent studies in psychology in order to clarify the role of visual perception in the formulation of early-concepts, and the role(s) of photography within this process. The allegorical use of photography appears to be a widespread contemporary practice in the field of children’s literature illustration. The study explores this phenomenon through the work of Tineke Meirink and Tomi Ungerer, among others, to identify the role of perceptual metaphors in remix culture.

Mots-clés

Précoce, imagier, concept, remix, métaphore perceptuelle.

Keywords

Early-concept book, remix, visual metaphor, mixed media, reception.

Depuis la révolution numérique, la combinaison d'images dessinées et de photographies est devenue une technique courante dans le domaine de l'illustration de la littérature jeunesse. L'artiste Kata Pap emploie cette technique, entre autres dans des imagiers destinés aux enfants jusqu'à l'âge de trois ans, en détournant par le dessin le sens des objets photographiés. Cette utilisation métaphorique va à l'encontre de l'usage objectif, réaliste et factuel, fonction primaire assignée à la photographie dans les imagiers de type « *early- concept book* ». L'article explore les questions qui se posent à propos de l'utilisation métaphorique de la photographie du point de vue de la réception des ouvrages. Est-ce que les plus petits sont en mesure de comprendre cet emploi détourné de la photographie ? Sur la base d'un corpus international, l'article démontre les fonctions ou motivations qui sont à l'origine de la combinaison des images et des photographies dans les imagiers.

Les œuvres de Kata Pap

Kata Pap combine la première fois la photographie avec le dessin dans son album *Les trois petits cochons*¹ qui fait partie d'une série de livres d'artistes des éditions Csimota. Dans cette série, l'éditeur fait appel à plusieurs jeunes auteurs-illustrateurs pour réactualiser des contes célèbres tels *Le petit chaperon rouge*, *Blanche-Neige* et *Les trois petits cochons*. « Cinq dessinateurs et cinq techniques différentes, le conte connu uniquement en images² », annonce l'éditeur sur sa page web. Les artistes ont les mains libres pour expérimenter différents matériaux afin de créer un visuel surprenant : dans ce but, ils utilisent délibérément les calques de Photoshop et des motifs réduits à des signes simples et minimalistes. Ainsi, Tibor Kárpáti³ réalise un livre dans le style du *pixel art* et Mari Takács⁴ se sert de l'image de tissus scannés comme calque pour les personnages des trois petits cochons figurés par des cercles.



Figure 1. La série *Les trois petits cochons* des éditions Csimota, couvertures des livres de Tibor Kárpáti⁵, Diána Nagy⁶, Dóra Nagy⁷ et Mari Takács⁸.

Dans sa version de l'illustration des *Trois petits cochons*, Kata Pap photographie des assiettes contenant des dessins où le corps des trois petits cochons est remplacé par trois bonbons coloriés, et le loup par un biscuit. Le dessin est appliqué en tant que calque sur le cliché de l'assiette ainsi que la photo des bonbons et du biscuit. L'assiette est placée sur un fond neutre vert-gris.

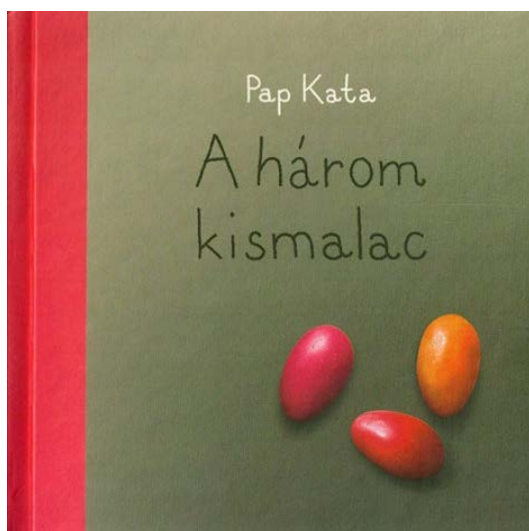


Figure 2. Kata Pap, *A három kismalac* (*Les trois petits cochons*), Budapest, Csimota, 2007.

Dans les années 2000, ce type d'illustrations combinant la photographie et le dessin était encore rare en Hongrie⁹, selon l'artiste Kata Pap, et le livre rencontre un tel succès qu'il est rapidement épuisé. *Les trois petits cochons* est réédité en 2016 dans un format kamishibai¹⁰ (théâtre en papier) et il est légèrement rehaussé pour être plus coloré (le fond vert-gris est remplacé par une nappe de table à carreaux rouge et blanc, le loup-biscuit change, le dessin offre plus de contraste par le noircissement de certains éléments). Dans l'image qui apporte un rebondissement surprenant à l'histoire (figure 3), l'utilisation de Photoshop devient très visible : l'ombre de la main n'est pas photographiée mais créée par un calque noir et donne l'illusion d'être photographiée.



Figure 3. Kata Pap, *A három kismalac – kamishibai* (*Les trois petits cochons*), Budapest, Csimota, 2016, 7^e planche)

À la suite de cette première expérience fructueuse, l'éditeur demande à Kata Pap de réaliser d'autres imagiers au moyen de cette technique, mais cette fois destinés à un public entre zéro et deux ans. L'illustratrice réalise alors quatre livres : 1, 2, 3. *Számolás könyv kicsiknek*¹¹ (1, 2, 3. *Livre à compter pour les tout-petits*), *Piros, sárga, kék. Színek könyv kicsiknek*¹² (Rouge, jaune, bleu. *Les couleurs, livre pour les tout-petits*), *Nevetős, sírós, ámulós, morgós. Érzelmek könyv kicsiknek*¹³ (Rieur, pleurnicheur, étonné, grognon. *Les émotions, livre pour les tout-petits*), et *Reggel, délben, este. Napszakok könyv kicsiknek*¹⁴ (Matin, midi, soir. *Les étapes de la journée, livre pour les tout-petits*).



Figures 4 et 5. Couvertures des livres de Kata Pap, *1, 2, 3* et *Rouge, jaune, bleu*, Budapest, Csimota, 2016.



Figures 6 et 7. Couvertures des livres de Kata Pap, *Rieur, pleurnicheur, étonné, grognon* et *Matin, midi, soir*, Budapest, Csimota, 2017 et 2018.

Ces imagiers entrent dans la catégorie que Bettina Kümmmerling-Meibauer et Jörg Meibauer désignent par le terme « *early-concept book* » :

This phrase seems appropriate as the pictures displayed in these books are vehicles to support the child's acquisition of early concepts, such as apple or ball. A concept comprises the knowledge that the child needs to be able to refer to a given thing or entity. This process is intimately connected with the acquisition of pictorial and literary competence¹⁵.

Les études francophones nomment les imagiers destinés aux plus jeunes âges par l'appellation « livres pour bébé » ou « livres d'éveil », qui ont eux aussi leur équivalent en anglais, « *baby books* » et « *early learning books* », mais nous insistons sur l'usage du terme « *early-concept book* », sans équivalent en français, car l'acquisition de concepts est au cœur des questions concernant l'usage des photographies. Ces imagiers se caractérisent par la simplicité de la mise en relation entre signifiants et signifiés¹⁶, et les imagiers de Kata Pap ne font pas exception, malgré l'emploi détourné des éléments photographiés.

Dans les quatre imagiers de Pap, l'objet photographié est généralement inanimé tandis que le dessin qui complète la forme de la photographie représente la nature, des animaux ou des enfants, donc des entités vivantes. Les photos proviennent de l'univers familier de l'enfant, des boutons en couleur, des crayons, des blocs de construction en bois, des billes, des coquilles d'escargot. Le dessin est simple, réalisé avec des traits noirs pour la plupart sans remplissage et sans couleur. L'univers monochrome du dessin est en contraste net avec les photographies en couleur. Le blanc de la page domine le livre, et tout élément gênant est éliminé. Les objets sont photographiés de manière à être très nets, d'une netteté poussée, et ils sont éclairés pour ne former qu'une ombre légère tombant sur la page. La matérialité et la texture des objets sont également accentuées, voire exagérées, grâce à l'éclairage.

La structure des livres est conforme à la catégorie classique de l'imagier, selon un ordre qui paraît naturel et conventionnel. Ainsi, dans l'album pour compter, chaque double page correspond à un numéro ordonné augmentant de 1 à 10. Dans l'album sur les couleurs, la succession des couleurs compose un contraste marquant ; par exemple, le rouge est suivi par le vert. Dans *Matin, midi, soir*, une double page présente des enfants, puis une autre donne à voir la nature : les deux thèmes, l'univers humain et la nature, alternent tout au long de l'imagier.

En dehors du jeu de « pointer et nommer l'objet », chaque imagier instaure une nouvelle règle de jeu assistée par la mise en page. Ainsi, dans l'imagier pour compter, il y a un jeu de « la partie et le tout », un peu à la manière des albums à trous de Tana Hoban. Le lecteur doit reconnaître la forme photographiée de droite (les coquilles d'escargots) dans la forme du numéro

de gauche, même si les escargots apparaissent tronqués par le calque qui forme le chiffre.



Figure 8. Kata Pap, *1, 2, 3*, Budapest, Csimota, 2016, non paginé.

Une étrange dimensionnalité se met alors en place, car la page de gauche semble être trouée et reçoit ainsi une profondeur, tandis que la page de droite acquiert une certaine hauteur avec les objets en trois dimensions qui y sont placés. Si le choix de l'objet photographié est motivé par la similarité formelle de l'objet qu'il remplace, un contraste est visible dans la matérialité. Dans l'exemple ci-dessus du livre à compter, six escargots forment le corps d'un mouton. La ligne en spirale de la coquille renvoie à la manière dont le dessin représente la fourrure du mouton, mais la dureté des coquilles tranche avec la douceur de la laine.

Dans l'album sur les émotions, cette dimension sensorielle renforce la qualité de l'émotion. Ainsi, les pâtes fusilli avec leur sensation rugueuse représentent bien le sentiment déplaisant de la peur.



Figure 9. Kata Pap, *Nevetős, sírós, ámulós, morgós* (Rieur, pleurnicheur, étonné, grognon), Budapest, Csimota, 2017, non paginé.

Dans cet album figure un jeu d'équivalence : sur chaque double page se trouvent un enfant et un objet, le matériau qui forme les cheveux de l'enfant étant en relation directe avec l'objet de l'émotion. Ainsi, les cheveux de l'enfant étonné de voir sortir un lapin de sa chaussette sont de la même laine rouge que cette dernière, ou l'enfant heureux qui reçoit un gâteau d'anniversaire avec des bougies en forme de crayon a des cheveux en copeaux de crayon, ou encore la fillette aux cheveux en fusilli a peur d'une araignée dont le corps est un petit pois qui est utilisé comme colorant vert dans la composition des pâtes (figure 9).

Si les imagiers mettent en place des jeux de repérage qui requièrent une certaine habileté du regard, les formes représentées sont simples, facilement lisibles et identifiables. C'est l'identité visuelle de la forme qui motive le choix des objets photographiés. La question cruciale à propos des imagiers de Kata Pap concerne la réception des albums : à quel point les enfants de moins de deux ans arrivent-ils à comprendre cette utilisation métaphorique des photographies ?

Les métaphores perceptuelles

Selon Michael et Sheila Cole¹⁷, spécialistes américains de la psychologie du développement des enfants, ce n'est environ qu'à l'âge de six ans que les

enfants commencent à comprendre le discours figuré et le langage allusif et le second degré des adultes. Toutefois, en ce qui concerne les métaphores perceptuelles, elles sont comprises et utilisées par les enfants assez tôt, dès qu'ils commencent à parler. C'est bien dans la nature de l'apprentissage de la langue que les premières syllabes ou les premiers mots prononcés ne désignent pas seulement un objet, mais ont un sens plus large, indiquant une activité liée à l'objet. Par exemple, le premier mot de mon fils aîné était « lampe » (« *lámpa* » en hongrois), qu'il prononçait « pa ». Suivant la logique de ce que décrivent Michael et Sheila Cole et la psychologie interactionniste, cette syllabe « pa » désignait non seulement toutes les lampes, donc une catégorie générale d'objets lumineux, mais aussi son désir d'allumer et d'éteindre la lampe et sa demande qu'on le prenne dans les bras pour qu'il puisse atteindre l'interrupteur, etc. Il est fréquent que les enfants confondent les objets selon des propriétés visuelles similaires ou qu'ils emploient délibérément des comparaisons. D'après l'exemple que rapportent les auteurs du livre de la psychologie du développement, un enfant de deux ans aurait dit en voyant les jambes enflées de sa mère que « maman a les jambes en ballon¹⁸ ». Ces affirmations qui font sourire les adultes préparent la compréhension et l'utilisation subtile de la langue. Donc, même si le vocabulaire d'un enfant qui commence à parler ne contient essentiellement que des mots désignant des objets, cela ne veut pas dire que ces mots se réfèrent uniquement aux objets mêmes. La question de la référentialité des mots se pose d'ailleurs à l'âge de trois ans quand l'enfant commence à jouer à des jeux symboliques. Pour un enfant, un bâton peut tout autant signifier un avion, une épée laser ou une canne à pêche. Kata Pap, dans l'entretien déjà cité, reconnaît avoir été influencée dans son travail par les jeux de ses enfants personnifiant les objets¹⁹. Ce qui explique ce rapport entre l'objet photographié inanimé et le dessin qui l'anime.

« *Early-concept photo books* »

Si nous insistons sur l'usage des métaphores perceptuelles, c'est parce que cette question de la référence, dans les imagiers photographiques classiques, est considérée comme évidente. La photographie est utilisée en raison de son objectivité et de son potentiel de représentation exacte. Karim Priem²⁰, Elina Druker²¹ ou encore Olivier Lugon²² démontrent ce présupposé à l'égard de la

photographie dans l'imagier de Mary et Edward Steichen, *The First Picture Book*²³, qui, par son intérêt artistique et historique, a rendu ce genre de livre, l'imagier sans texte ou « *early-concept book* », digne d'exploration académique. La fille d'Edward Steichen, Mary Steichen Calderone, s'attaque dans la préface de l'imagier au visuel très coloré et attrayant des livres classiques pour enfants de son époque : « *Fanciful tales or pictures having for basis nothing the baby knows may lead to a later inability to distinguish between fact and fantasy*²⁴. » Or cette question de la prétendue incapacité de la photographie à représenter le domaine de l'imaginaire est justement au cœur du discours sur le médium depuis son invention. De Baudelaire à Barthes, on s'est constamment demandé quel médium était le plus lié à l'imaginaire en comparant le dessin ou la peinture avec la photographie, tantôt méprisant cette incapacité (chez Baudelaire²⁵), tantôt la louant comme chez Mary Steichen Calderone. Ce préjugé persiste encore aujourd'hui dans la réticence à l'égard des livres photo-illustrés pour la jeunesse.

À l'ère de la postphotographie telle que Mitchell²⁶ et Fontcuberta²⁷ la définissent et de l'expansion du *mixed media*, cette question concernant l'imaginaire paraît pourtant superflue. David Company exprime la même idée au sujet des livres de photolittérature pour la jeunesse :

*I look through my own sixteen-month-old daughter's « object » books. There are images of toys, cups, clothes, babies and food that are familiar to her. There are also lions, starfish and rockets that I'm pretty sure she's never seen in real life. Moreover, contemporary children's books switch between photos of real things and photos of toy versions. They also switch between photos and drawings. One of my daughter's books has a photo of a fierce lion roaring, another has a photo of cuddly toy lion while another has a hand-drawn lion. All have the word « lion » written underneath. I wonder what fantasy habit she is developing about lions*²⁸.

L'autre argument qui est souvent répété dans la comparaison entre la peinture et la photographie concerne la spécificité du référent photographique. Tandis que la langue ou le dessin arrivent à désigner une catégorie générique ou conceptuelle, la photographie ne peut qu'enregistrer des objets uniques et spécifiques. L'appareil enregistre tout ce qui est visible devant lui, sans hiérarchie ni distinction, comme le note Company. Ce dernier insiste également sur le fait qu'il reste un degré d'ambiguïté dans les imagiers

photo- illustrés, bien qu'ils aient adopté la méthode de Steichen qui consiste à faire des photos de studio similaires aux clichés commerciaux, où les objets sont photographiés sans arrière-plan comme s'ils apparaissaient sur une page blanche. Cette élimination de l'entourage et du contexte, ainsi que l'insertion dans ce « sans espace » qui semble infini, renforcent le caractère conceptuel de la forme représentée. D'ailleurs, dans la plupart des imagiers, les objets sont photographiés depuis l'angle le plus typique, soit de face. Cette représentation typique peut faire penser à la peinture égyptienne ou encore aux icônes utilisées dans l'art du design. Toutefois, la question se pose encore : est-ce par ce procédé de détournement des objets et par l'ajout du dessin que les photos arrivent à devenir des représentations génériques, des objets- concepts ? À notre sens, oui. De plus, comme nous l'avons déjà mentionné, chez les plus petits les mots désignant des objets ne sont pas uniquement référentiels. Les mots comme les images d'objets (peu importe leur mode de représentation) excèdent la simple relation signifiant-signifié et entrent dans un réseau de signification complexe selon le contexte dans lequel ils apparaissent.

La particularité de l'album de Kata Pap repose sur le choc visuel et sur le contraste entre le dessin et la photographie. On devrait donc poser la question différemment : est-ce que les enfants de deux ans arrivent à reconnaître ce jeu de contraste ? À quel âge acquièrent-ils un savoir sur ce qu'implique la photographie visuellement et à quel âge apprennent-ils l'existence d'un lien direct entre la photographie et la réalité, c'est-à-dire le fait que la photo soit un signe indiciel ? On peut supposer que cette expérience se produit assez tôt, surtout depuis l'arrivée des téléphones intelligents : l'enfant est susceptible dès sa naissance d'être pris en photo. Les bébés reconnaissent dès l'âge de trois mois le visage de leurs parents sur une photographie²⁹. Dès qu'ils sont capables de coordonner leurs mouvements et leurs gestes, ils essayent de s'emparer de cet outil qu'ils voient constamment à la portée des mains des parents. Aussitôt qu'on les laisse faire, ils trouvent un grand plaisir à appuyer sur l'écran et à provoquer un changement visuel, tandis que la reconnaissance de soi-même sur une photographie se situe à peu près en même temps que le stade du miroir (vers l'âge de 15 mois). On peut donc supposer que l'expérience de l'indicialité d'une image est assimilée au plus tard à cet âge-là. Mais est-ce que ce savoir s'active à chaque vision d'une photographie et est-ce qu'il a une importance dans la lecture de l'image ?

Selon une expérience personnelle, il n'est plus si évident de faire la distinction entre le médium photographique et d'autres médiums³⁰. Depuis l'utilisation généralisée de Photoshop et son emploi extensif dans la publicité, les images *mixed media* qui distordent les photos sont devenues banales. L'usage des techniques 3D pour la création d'images photoréalistes rend la distinction encore plus compliquée, et les logiciels d'intelligence artificielle ne vont qu'accentuer cette indistinction. La culture du remix³¹, d'ailleurs, ne se soucie plus du référent, car toutes les représentations, toutes les images trouvent leur intérêt dans la réutilisation. Cette réutilisation est du reste le plus souvent ludique, comme le montre André Gunthert³² à propos des *selfies* et de la culture du *lol* dont l'objectif unique est d'attirer l'attention.

Quelques exemples internationaux

Certains imagiers reprennent ce fonctionnement insoucieux de la photographie, tel le livre de Jean Lecointre *Bazar bizarre*³³ qui joue sur les mots dont la sonorité est proche. Bien qu'il ne contienne aucune image dessinée mais uniquement des photographies modifiées, l'album installe le lecteur de plain-pied dans l'univers imaginaire de la fusion d'objets, donc dans un régime en principe opposé à la photographie. Ce caractère insolite, cette recherche du choc visuel, cette mise en valeur de la bizarrerie, même s'ils caractérisent une grande partie des productions contemporaines, ne sont néanmoins pas nouveaux. On les retrouve dans le mouvement surréaliste et dans la littérature jeunesse. Ainsi du *Cœur de Pic*³⁴ de Lise Deharme et Claude Cahun et de *Bilderbuch*³⁵ d'Hannah Höch. Cependant, chez les surréalistes, les objets insolites, les associations au hasard, les métaphores perceptuelles visaient à révéler quelque chose d'élémentaire, d'enfoui, d'invisible, participant du monde des rêves³⁶. Tandis que dans les productions contemporaines, même si celles-ci proclament cette filiation révélatrice du regard, ils ne révèlent rien d'autre que des images.

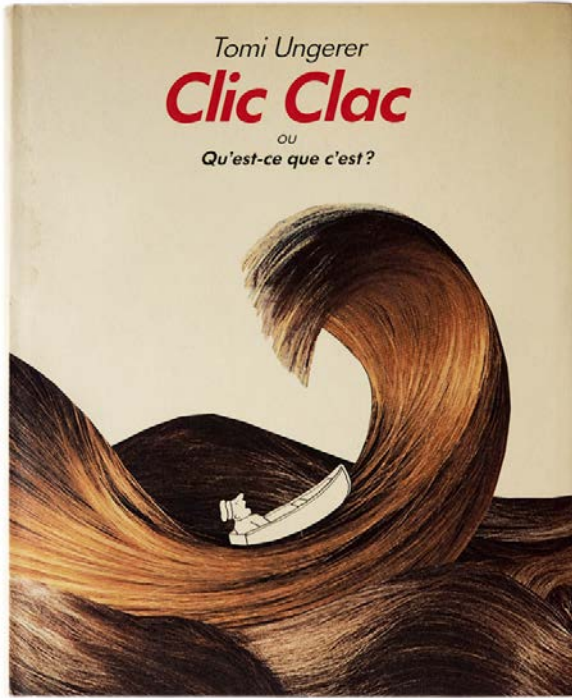


Figure 10. Couverture du livre Tomi Ungerer, *Clic clac ou qu'est-ce que c'est ?*, Paris, L'École des loisirs, 1989.

Ainsi, l'album *Clic clac ou qu'est-ce que c'est ?*³⁷ de Tomi Ungerer, publié en 1989, entre de plain-pied dans la culture du remix, car plusieurs images font allusion à d'autres images. Par exemple, la photo de couverture (figure 10) fait à la fois référence à l'estampe de la vague de Hokusai³⁸ et à une photographie de Dora Maar réalisée pour une publicité de Pétrole Hahn³⁹. Le titre *Clic clac* reprend le son de l'appareil photo, qui hante l'album entier sans texte. La simplicité des traits qui forment le dessin et ce son onomatopéique de l'appareil banalisent l'image. La photo est prise, et ne veut rien dire d'autre que la prise de la photo. Les images ne renvoient plus à une réalité cachée, mais dévoilent le spectacle de l'image. D'ailleurs, les photographies proviennent pour la plupart de différents magazines ou de catalogues de vente et reflètent l'éclat séduisant de la publicité. Malgré cela, il est question d'apprendre à voir, comme l'implique le sous-titre « ou qu'est-ce que c'est ? ». La vision se donne alors comme un jeu de découverte. Tomi Ungerer écrit :

Si j'ai conçu des livres d'enfants, c'était d'une part *pour amuser* l'enfant que je suis, et d'autre part *pour choquer*, pour faire sauter à la dynamique [*sic*] les tabous, mettre les normes à l'envers : brigands et ogres convertis, animaux

de réputation contestable réhabilités... Ce sont des livres subversifs, néanmoins positifs⁴⁰.

Les albums de l'illustratrice hollandaise Tineke Meirink participent aussi de cette logique de l'apprentissage du regard. Le titre d'un de ses albums, *Zie jij wak ik zie ?*⁴¹ (*Tu vois ce que je vois ?*), y fait explicitement allusion. Sa pratique, qu'elle appelle « *Stop : Watch* », consiste à se balader en veillant aux détails de l'environnement et en cherchant des formes qui peuvent être complétées de manière détournée et ludique. Cela nécessite de regarder à travers l'appareil et d'anticiper l'image. Pour l'autrice :

C'est le frisson de voir soudainement les choses différemment. Trouver de la beauté ou de l'humour dans une chose à côté de laquelle vous passez normalement. Et je pense que la force de *Stop : Watch* réside principalement dans l'effet de surprise⁴².

Dans ce cas également, l'enfant devrait reconnaître la différence entre la photographie et le dessin. Mais l'environnement et l'arrière-plan dans lesquels se trouve l'objet sont importants, à l'opposé des albums évoqués jusqu'ici. Les deux imagiers publiés en français et intitulés *Dans la rue*⁴³ et *Dans la ville*⁴⁴ jouent par la mise en page sur la surprise et sur l'augmentation de la tension, car la page de droite montre la photo sans ajout de dessin et sert de cache, puis il faut tourner la page pour découvrir le dessin ajouté à l'image.



Figures 11 et 12. Tineke Meirink, *Dans la rue* et *Dans la ville*, Liouc, Le diplodocus, 2015 et 2018.

Le texte écrit sous les images renforce l'émotion provoquée par le choc visuel : « Dans la ville j'ai souri en voyant... / un homme les jambes en l'air / j'ai été envoûtée par... / la mélodie grave d'un cor⁴⁵ », etc. Le livre invite à gambader en ville sans but apparent à la chasse aux images, mais en même temps à changer le regard des enfants sur leur environnement.

D'autres imagiers de Tineke Meirink prennent l'aspect d'un inventaire de formes, comme la page de couverture du magazine de poésie *Dichter*⁴⁶ qui étale des collections de pierres peintes en illustrations des poissons, ou comme l'imagier thématique *Boekenbus*⁴⁷ (*Bibliobus*) qui rassemble des véhicules insolites, ou encore *Ga je mee ?*⁴⁸ (*Viens-tu ?*) qui regroupe des images rehaussées réalisées dans la nature selon le principe du « *Stop : Watch* ». En plus d'enchanter le lecteur par la douceur, la simplicité et le côté ludique des dessins, les albums de Meirink montrent le monde comme une collection d'objets que l'on peut. Il n'est pas étonnant que la technique ait été utilisée dans une campagne publicitaire de téléphone intelligent, qui la présente comme une expérience de réalité augmentée⁴⁹.

Il serait possible d'énumérer encore de nombreux imagiers, plus ou moins réussis, qui combinent le dessin et la photo. Certains n'ont pour objectif que de rehausser les photos de formes mignonnes et enfantines — voir par exemple les *Comptines* de Marion Piffaretti⁵⁰ —, mais il est fréquent d'ajouter de petits dessins décoratifs dans les livres de recettes pour enfants ou dans les premiers livres scientifiques qui appliquent la photographie comme moyen de monstration.



Figure 13. Marion Piffaretti, *Comptines*, Paris, Éditions Milan, 2018, non paginé.

Toutefois, même si les éléments dessinés n'ont qu'un rôle décoratif, leur insertion dans des imagiers véhicule un apprentissage métafictionnel et permet à l'auteur de prendre à partie ses lecteurs et ainsi de construire un espace intermédiaire entre ces derniers et le narrateur⁵¹. Ils approfondissent également la littératie visuelle qui peut avoir un effet, selon Bettina Kümmmerling-Meibauer⁵², sur l'acquisition du langage.

Si dans les années 1930, à l'époque du *First Picture Book*, l'illustration par la photographie était considérée comme garante de modernité et s'inscrivait dans le progrès s'acheminant vers l'enseignement moderne parce qu'elle permettait l'accès direct à l'information sans l'intermédiaire du texte ou du dessin, la photographie contemporaine n'est plus garante que d'amusement. Comme les métaphores perceptuelles sont comprises et employées par les enfants, ces photos imaginaires réactualisent à leur tour le mythe du regard pur de l'enfant, cette fois-ci non pas parce qu'il est vierge et sans sous-entendu, mais justement parce qu'il appartient au domaine de l'imaginaire. Ce qui fait penser au dessin du chapeau dans *Le petit prince* figurant un boa ayant avalé un éléphant et illustrant le motif central du livre d'Antoine de Saint-Exupéry, à savoir que ce sont surtout les adultes qui ont besoin de se réapproprier la réalité grise de tous les jours pour l'investir de leur imaginaire. Car « [t]outes les grandes personnes ont d'abord été des

enfants. (Mais peu d'entre elles s'en souviennent)⁵³ ». La société du spectacle comble ce besoin.

Gyöngyi Pal est maître de conférences à l'Institut d'art de l'Université MATE en Hongrie. Elle a soutenu sa thèse sur des écrivains photographes à l'Université Rennes 2 et à l'Université de Szeged (en cotutelle). Elle a contribué à la mise en place du Répertoire de la photolittérature ancienne et contemporaine (phlit.org). Au cours d'un postdoctorat, elle a mis en œuvre le site MAFIA, une base de données consacrée à la photolittérature hongroise, dont une partie est dédiée à la photolittérature pour enfants. Elle est l'auteur de nombreux articles concernant la photolittérature et l'histoire de la photographie, publiés en français et en hongrois.

Notes

¹ Kata Pap, *A három kismalac* (*Les trois petits cochons*), Budapest, Csimota, 2007.

² Série de livres d'artistes (*silent book/ design book*) des éditions Csimota : <https://csimota.hu/termek/kategoria/csendeskonyv> (19 août 2023).

³ Tibor Kárpáti, *A három kismalac* (*Les trois petits cochons*), Budapest, Csimota, 2007. <https://csimota.hu/termek/a-3-kismalac-5> (19 août 2023).

⁴ Mari Takács, *A három kismalac* (*Les trois petits cochons*), Budapest, Csimota, 2007. <https://csimota.hu/termek/a-3-kismalac> (19 août 2023).

⁵ Tibor Kárpáti, *A három kismalac* (*Les trois petits cochons*), Budapest, Csimota, 2007. <https://csimota.hu/termek/a-3-kismalac-5> (19 août 2023).

⁶ Diána Nagy, *A három kismalac* (*Les trois petits cochons*), Budapest, Csimota, 2007. <https://csimota.hu/termek/a-3-kismalac-4> (19 août 2023).

⁷ Dóra Nagy, *A három kismalac* (*Les trois petits cochons*), Budapest, Csimota, 2007. <https://csimota.hu/termek/a-3-kismalac-2> (19 août 2023).

⁸ Mari Takács, *A három kismalac* (*Les trois petits cochons*), Budapest, Csimota, 2007. <https://csimota.hu/termek/a-3-kismalac> (19 août 2023).

⁹ Entretien Zoom avec Kata Pap, le 3 mars 2023.

¹⁰ Kata Pap, *A három kismalac – kamishibai* (*Les trois petits cochons*), Budapest, Csimota, 2016. <https://csimota.hu/termek/a-harom-kismalac-papirszinhaz> (19 août 2023).

¹¹ Kata Pap, *1, 2, 3*, Budapest, Csimota, 2016. <https://csimota.hu/termek/1-2-3-szamolos> (19 août 2023).

¹² Kata Pap, *Piros, sárga, kék* (*Rouge, jaune, bleu*), Budapest, Csimota, 2016. <https://csimota.hu/termek/piros-sarga-kek-szinek> (19 août 2023).

¹³ Kata Pap, *Nevetős, sírós, ámulós, morgós* (*Rieur, pleurnicheur, étonné, grognon*), Budapest, Csimota, 2017. <https://csimota.hu/termek/nevetos-siros-amulos-morgos-erzelmek> (19 août 2023).

¹⁴ Kata Pap, *Reggel, délben, este* (*Matin, midi et soir*), Budapest, Csimota, 2018. <https://csimota.hu/termek/reggel-delben-este-napszakok> (19 août 2023).

¹⁵ « Ce terme semble approprié car les images présentées dans ces livres sont des véhicules pour soutenir l'acquisition par l'enfant de concepts précoces, tels que pomme ou balle. Un concept comprend les connaissances dont l'enfant a besoin pour pouvoir se référer à une chose ou à une entité donnée. Ce processus est intimement lié à l'acquisition de compétences picturales et littéraires »; Bettina Kümmerling-Meibauer et Jörg Meibauer, « First Pictures, Early Concepts: Early-Concept Books », *The Lion and the Unicorn*, vol. 29, n° 3, septembre 2005, p. 324 (nous traduisons).

¹⁶ Christophe Joigneaux, « La littératie précoce. Ce que les enfants font avec l'écrit avant qu'il ne leur soit enseigné », *Revue française de pédagogie*, n° 185, 2013. <http://journals.openedition.org/rfp/4345> (21 août 2023).

¹⁷ Michael Cole et Sheila R. Cole, *Fejlődéslelektan (Psychologie du développement)*, Budapest, Osiris, 2006.

¹⁸ Michael Cole et Sheila R. Cole, *Fejlődéslelektan (Psychologie du développement)*, Budapest, Osiris, 2006, p. 319.

¹⁹ Entretien Zoom avec Kata Pap, le 3 mars 2023.

²⁰ Karim Priem, « Facts for Babies. Visual Experiments at the Intersection of Art, Science and Consumerism in Education », *Sisyphus. Journal of Education*, vol. 3, n° 1, 2015, p. 18-37.

²¹ Elina Druker, « To Mirror the Real: Ideology and Aesthetics in Photographic Picturebooks », dans Astrid Surmatz et Bettina Kümmerling-Meibauer (dir.), *Beyond Pippi Longstocking: Intermedial and International Aspects of Astrid Lindgren's Works*, Londres, Routledge, 2011, p. 173-183.

²² Olivier Lugon, « Nouvelle Objectivité, nouvelle pédagogie », *Études photographiques*, n° 19, décembre 2006. <http://journals.openedition.org/etudesphotographiques/1232> (19 août 2023).

²³ Mary Steichen Calderone et Edward Steichen, *The First Picture Book: Everyday Things for Babies*, postface de John Updike, New York, Library Fellows of the Whitney Museum of American Art, 1991 [1930].

²⁴ « Des contes ou des images fantaisistes n'ayant pour base rien que le bébé connaisse peuvent conduire plus tard à une incapacité à distinguer les faits des fantasmes »; Mary

Steichen Calderone et Edward Steichen, *The First Picture Book: Everyday Things for Babies*, postface de John Updike, New York, Library Fellows of the Whitney Museum of American Art, 1991 [1930], p. 4 (nous traduisons).

²⁵ Charles Baudelaire, « Le public moderne et la photographie », *Études photographiques*, n° 6, mai 1999. <http://etudesphotographiques.revues.org/185> (16 août 2023).

²⁶ William J. Mitchell, *The Reconfigured Eye: Visual Truth in the Post-Photographic Era*, Cambridge (Mass.) et Londres, MIT Press, 1994.

²⁷ Joan Fontcuberta, « Por un manifiesto posfotográfico », *La Vanguardia*, 11 mai 2011. <https://www.lavanguardia.com/cultura/20110511/54152218372/por-un-manifiesto-posfotografico.html> (19 août 2023).

²⁸ « Je feuillette les livres “d’objets” de ma propre fille de seize mois. Il y a des images de jouets, de tasses, de vêtements, de bébés et de nourriture qui lui sont familières. Il y a aussi des lions, des étoiles de mer et des fusées qu’elle n’a, j’en suis sûr, jamais vus dans la vraie vie. De plus, les livres pour enfants contemporains font alterner des photos de choses réelles et des photos de versions jouets. Ils font également alterner photos et dessins. Un des livres de ma fille montre une photo d’un lion féroce rugissant, un autre une photo d’un lion en peluche, et un autre un lion dessiné à la main. Sous chaque photo est écrit le mot “lion”. Je me demande quelle habitude fantaisiste elle développe à propos des lions »; David Company, « Strangely Simple or Simply Strange: Photobooks for Children », *Source Magazine*, n° 54, printemps 2008 (nous traduisons). Republié sur le site de l’auteur : <https://davidcompany.com/strangely-simple-or-simply-strange-photobooks-for-children/> (19 août 2023).

²⁹ Maria E. Barrera et Daphne Maurer, « Recognition of Mother’s Photographed Face by the Three-Month-Old Infant », *Child Development*, vol. 52, n° 2, 1981, p. 714-716. <https://sci-hub.ru/10.2307/1129196> (19 août 2023).

³⁰ Dans un projet à l’Université de Szeged, les étudiants de littérature française devaient faire une recherche en bibliothèque pour trouver des romans photo-illustrés et, comme les catalogues n’indiquent que le fait que les livres sont illustrés, ils devaient prendre les livres un par un et juger de la nature des illustrations. Or il s’est avéré qu’ils ne savaient pas faire la différence entre une illustration en lavis et une mauvaise reproduction d’une photographie.

³¹ Lawrence Lessig, *Remix*, Londres, Bloomsbury, 2008.

³² André Gunthert, « La consécration du selfie », *Études photographiques*, n° 32, printemps 2015. <https://journals.openedition.org/etudesphotographiques/3529> (19 août 2023).

³³ Jean Lecointre, *Bazar bizarre*, Paris, Thierry Magnier, 2012.

³⁴ Lise Deharme, *Le cœur de Pic*, illustré de vingt photographies par Claude Cahun, Paris, José Corti, 1937 (réédition fac-similé aux Éditions MeMo en 2004).

³⁵ Hannah Höch, *Bilderbuch*, Berlin, The Green Box, 2008 [1945].

³⁶ Lire à ce propos l'article d'Andrea Oberhuber, « *Le Cœur de Pic* de Lise Deharme et Claude Cahun : album pour enfants ou recueil poétique surréaliste? », Le Livre surréaliste au féminin... faire œuvre à deux. <https://lisaf.org/project/deharme-lise-coeur-de-pic-2/> (19 août 2023).

³⁷ Tomi Ungerer, *Clic clac ou qu'est-ce que c'est?*, Paris, L'École des loisirs, 1989.

³⁸ Katsushika Hokusai, *La grande vague de Kanagawa*, gravure sur bois, 25,7 x 39,9 cm, 1831. <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/45434> (19 août 2023).

³⁹ Dora Maar, *Sans titre* (publicité pour Pétrole Hahn), photographie, 13 x 18 cm, 1935. <https://www.centrepompidou.fr/fr/ressources/oeuvre/cjbiod> (19 août 2023).

⁴⁰ Tomi Ungerer, *33 Spective*, Strasbourg, Roland Anstett, 1990, préface non paginée.

⁴¹ Tineke Meirink, *Zie jij wak ik zie?*, Amsterdam, Ploegsma, 2022.

⁴² « Het gaat mij om de kick van het opeens anders zien. Schoonheid of humor vinden in iets waar je normaal aan voorbij loopt. En ik denk dat de kracht van *Stop:watch* 'm vooral zit in het verrassingsmoment » (traduit par deepl.com). Source de l'interview : Charlie, « I See Faces », *Charlie Magazine*, 8 septembre 2015. <https://charliemag.be/zin-in/i-see-faces/#0> (19 août 2023).

⁴³ Tineke Meirink, *Dans la rue*, Liouc, Le diplodocus, 2015. <https://www.le-diplodocus.fr/catalogue/dans-la-rue> (19 août 2023).

⁴⁴ Tineke Meirink, *Dans la ville*, Liouc, Le diplodocus, 2018. <https://www.le-diplodocus.fr/catalogue/dans-la-ville> (19 août 2023).

⁴⁵ Tineke Meirink, *Dans la ville*, Liouc, Le diplodocus, 2018. <https://www.le-diplodocus.fr/catalogue/dans-la-ville> (19 août 2023).

⁴⁶ Tineke Meirink, « Bewaard », *Dichter*, n° 11. <https://www.plint.nl/shop/dichter-bewaard/> (19 août 2023).

⁴⁷ Rian Visser et Tineke Meirink, *Boekenbus*, Utrecht, De Vrije Uitgevers, 2019.

⁴⁸ Mary Heylema et Tineke Meirink, *Ga je mee?*, Arnhem, Loopvis, 2022.

⁴⁹ Tineke Meirink, « Safari imaginaire pour Samsung Mobile France », 2013. <https://youtu.be/TFQddGDgJK0> (19 août 2023).

⁵⁰ Marion Piffaretti, *Comptines*, Paris, Éditions Milan, 2018.

⁵¹ Christophe Joigneaux, « La littératie précoce. Ce que les enfants font avec l'écrit avant qu'il ne leur soit enseigné », *Revue française de pédagogie*, n° 185, 2013. <http://journals.openedition.org/rfp/4345> (21 août 2023).

⁵² Bettina Kümmeling-Meibauer et Jörg Meibauer, « Early-Concept Books and Concept Books », dans Bettina Kümmeling-Meibauer (dir.), *The Routledge Companion to Picturebooks*, Londres, Routledge, 2017, p. 152.

⁵³ Antoine de Saint-Exupéry, *Le petit prince*, Paris, Gallimard, 1945, p. 4.

Bibliographie

Sources

Lise Deharme, *Le cœur de Pic*, illustré de vingt photographies par Claude Cahun, Paris, José Corti, 1937 (réédition fac-similé aux Éditions MeMo en 2004).

Mary Heylema et Tineke Meirink, *Ga je mee?*, Arnhem, Loopvis, 2022.

Hannah Höch, *Bilderbuch*, Berlin, The Green Box, 2008 [1945].

Tibor Kárpáti, *A három kismalac*, Budapest, Csimota, 2007.

Jean Lecointre, *Bazar bizarre*, Paris, Thierry Magnier, 2012.

Tineke Meirink, *Dans la rue*, Liouc, Le diplodocus, 2015.

Tineke Meirink, *Dans la ville*, Liouc, Le diplodocus, 2018.

Tineke Meirink, *Zie jij wak ik zie?*, Amsterdam, Ploegsma, 2022.

Diána Nagy, *A három kismalac*, Budapest, Csimota, 2007.

Dóra Nagy, *A három kismalac*, Budapest, Csimota, 2007.

Kata Pap, *1, 2, 3*, Budapest, Csimota, 2016.

Kata Pap, *Piros, sárga, kék*, Budapest, Csimota, 2016.

Kata Pap, *Nevetős, sírós, ámulós, morgós*, Budapest, Csimota, 2017.

Kata Pap, *Reggel, délben, este*, Budapest, Csimota, 2018.

Marion Piffaretti, *Comptines*, Paris, Éditions Milan, 2018.

Mari Takács, *A három kismalac*, Budapest, Csimota, 2007.

Tomi Ungerer, *Clic clac ou qu'est-ce que c'est?*, Paris, L'École des loisirs, 1989.

Rian Visser et Tineke Meirink, *Boekenbus*, Utrecht, De Vrije Uitgevers, 2019.

Ouvrages et articles

Maria E. Barrera et Daphne Maurer, « Recognition of Mother's Photographed Face by the Three-Month-Old Infant », *Child Development*, vol. 52, n° 2., 1981, p. 714-716.
<https://sci-hub.ru/10.2307/1129196>.

Charles Baudelaire, « Le public moderne et la photographie », *Études photographiques*, n° 6, mai 1999. <http://etudesphotographiques.revues.org/185>.

Mary Steichen Calderone et Edward Steichen, *The First Picture Book: Everyday Things for Babies*, postface de John Updike, New York, Library Fellows of the Whitney Museum of American Art, 1991 [1930].

David Company, « Strangely Simple or Simply Strange: Photobooks for Children », *Source Magazine*, n° 54, printemps 2008. Republié sur le site de l'auteur : <https://davidcompany.com/strangely-simple-or-simply-strange-photobooks-for-children/>.

Charlie, « I See Faces », *Charlie Magazine*, 8 septembre 2015.
<https://charliemag.be/zin-in/i-see-faces/#0>.

Michael Cole et Sheila R. Cole, *Fejlődéslektan*, Budapest, Osiris, 2006.

Elina Druker, « To Mirror the Real: Ideology and Aesthetics in Photographic Picturebooks », dans Astrid Surmatz et Bettina Kümmerling-Meibauer (dir.), *Beyond Pippi Longstocking: Intermedial and International Aspects of Astrid Lindgren's Works*, Londres, Routledge, 2011, p. 173-183.

Joan Fontcuberta, « Por un manifiesto postfotográfico », *La Vanguardia*, 11 mai 2011. <https://www.lavanguardia.com/cultura/20110511/54152218372/por-un-manifiesto-posfotografico.html>.

André Gunthert, « La consécration du selfie », *Études photographiques*, n° 32, printemps 2015. <https://journals.openedition.org/etudesphotographiques/3529>.

Christophe Joigneaux, « La littératie précoce. Ce que les enfants font avec l'écrit avant qu'il ne leur soit enseigné », *Revue française de pédagogie*, n° 185, 2013.
<https://journals.openedition.org/rfp/4345>.

Bettina Kümmerling-Meibauer et Jörg Meibauer, « First Pictures, Early Concepts: Early-Concept Books », *The Lion and the Unicorn*, vol. 29, n° 3, septembre 2005, p. 324-347.

Bettina Kümmerling-Meibauer et Jörg Meibauer, « Early-Concept Books and Concept Books », dans Bettina Kümmerling-Meibauer (dir.), *The Routledge Companion to Picturebooks*, Londres, Routledge, 2017, p. 149-157.

Lawrence Lessig, *Remix*, Londres, Bloomsbury, 2008.

Olivier Lugon, « Nouvelle Objectivité, nouvelle pédagogie », *Études photographiques*, n° 19, décembre 2006. <http://journals.openedition.org/etudesphotographiques/1232>.

William J. Mitchell, *The Reconfigured Eye: Visual Truth in the Post-Photographic Era*, Cambridge (Mass.) et Londres, MIT Press, 1994.

Andrea Oberhuber, « *Le Cœur de Pic* de Lise Deharme et Claude Cahun : album pour enfants ou recueil poétique surréaliste ? », *Le Livre surréaliste au féminin... faire œuvre à deux*. <https://lisaf.org/project/deharme-lise-coeur-de-pic-2/>.

Karim Priem, « Facts for Babies. Visual Experiments at the Intersection of Art, Science and Consumerism in Education », *Sisyphus. Journal of Education*, vol. 3, n° 1, 2015, p. 18-37.

Pseudophotographs in Children's Literature: A New Object for Photoliterature Studies

Alya Farzana Shamshul Ariffin et Clémentine Beauvais

Volume 15, numéro 1, printemps 2024

1, 2, 3... regarde ! La photo, le livre, l'enfant
1,2,3... Look! Photography, the Book, and the child

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/1113725ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/1113725ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Groupe de recherches et d'études sur le livre au Québec

ISSN

1920-602X (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Shamshul Ariffin, A. F. & Beauvais, C. (2024). Pseudophotographs in Children's Literature: A New Object for Photoliterature Studies. *Mémoires du livre / Studies in Book Culture*, 15(1), 1–25. <https://doi.org/10.7202/1113725ar>

Résumé de l'article

Cet article propose de théoriser l'étude des pseudophotographies en tant que sous-genre des études photo-littéraires. Une pseudophotographie est une illustration qui, dans le contexte d'un album ou d'une bande dessinée romanesque, se veut la représentation d'une photographie. Nous cherchons ici à définir cet objet graphique sous-théorisé et à en exposer les diverses fonctions. Notre analyse porte également sur ce que les pseudophotographies révèlent quant à la représentation de la photographie en littérature jeunesse. En effet, parce que les pseudophotographies imitent certaines conventions de la photographie tout en en transgressant d'autres de multiples manières, elles portent un discours implicite sur l'art et la pratique photographiques, ainsi que sur les affects liés aux photographies.



PSEUDOPHOTOGRAPHS IN CHILDREN'S LITERATURE: A NEW OBJECT FOR PHOTOLITERATURE STUDIES

Alya Farzana SHAMSHUL ARIFFIN & Clémentine BEAUVAIS
University of York, UK and Sultan Idris Education University, Malaysia

ABSTRACT

This article proposes to theorize the study of *pseudophotographs* as a subtype of photoliterature studies. Pseudophotographs are any illustrations understood within the context of a picturebook or graphic novel to be representations of photographs. This article attempts to define this undertheorized graphic object, to discuss its various functions, and to analyse what pseudophotographs can tell us about how real photographs and photography are considered in children's literature. Because pseudophotographs appropriate some of the conventions of photography and yet are unlike real photographs in many ways, they are, we argue, a significant place for implicit discourse about the art and practice of photography and about affective encounters with photographs.

RÉSUMÉ

Cet article propose de théoriser l'étude des pseudophotographies en tant que sous-genre des études photo-littéraires. Une pseudophotographie est une illustration qui, dans le contexte d'un album ou d'une bande dessinée romanesque, se veut la représentation d'une photographie. Nous cherchons ici à définir cet objet graphique sous-théorisé et à en exposer les diverses fonctions. Notre analyse porte également sur ce que les pseudophotographies révèlent quant à la représentation de la photographie en littérature jeunesse. En effet, parce que les pseudophotographies imitent certaines conventions de la photographie tout en en transgressant d'autres de multiples manières, elles portent un discours implicite sur l'art et la pratique photographiques, ainsi que sur les affects liés aux photographies.

Keywords

Pseudophotographs, photography, nostalgia, belonging, children's literature, picturebooks.

Mots-clés

Pseudophotographies, photographie, nostalgie, appartenance, littérature jeunesse, albums.

This article explores a common feature of many children's and young adult books: images of photographs, or, as we call them here, *pseudophotographs*.¹ We define a pseudophotograph as any illustration that is understood within the context of a book's diegesis as being a photograph—a framed family portrait on a wall in a larger illustration, for instance, or a picture of a magazine with front-page headlines and accompanying “photos.” Once one starts noticing pseudophotographs, one sees them everywhere in children's literature; however, puzzlingly, they have remained consistently under the radar of theory, and mark a blindspot at the intersection of literary analysis, photoliterature studies, and visual studies.

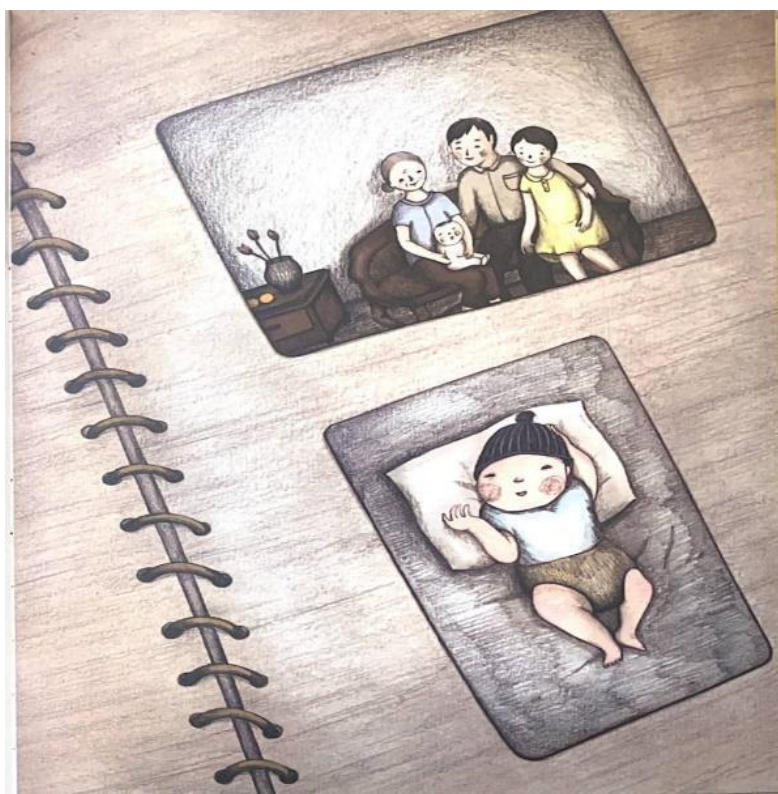
Yet pseudophotographs are a fascinating object from many perspectives dear to all those fields. The very definitional proposition we outlined above—that pseudophotographs are illustrations “understood in the context of a book's diegesis as being photographs”—raises a key hermeneutic question: how *do* we manage to understand them as photographs? In the case of children's literature, especially for very young readers, how are *they* supposed to understand them as photographs? Next come functional, semiotic, and narrative questions: what are they for? What are their roles in storytelling, in characterization? Issues of referentiality arise, as well. If a photograph is primarily understood as a reproduction of an object in the world, what does a pseudophotograph refer to?

We begin to recognize here the pseudophotograph as a specific kind of simulacrum (Baudrillard, 1981), which can be seen as an indirect commentary on the functions of photographs in everyday life, the art of photography itself, and the place of that artistic practice in literature in general and in children's literature in particular. We thus propose that the study of pseudophotographs be treated as a subcategory of photoliterature studies, as its object incorporates, mimics, transgresses, but always *thinks about* conventions of photography. Pseudophotographs may therefore

condition children from a very early age to develop specific ideas about what photography is, what role it plays in society and in personal lives, and what kind of narratives it is able to tell.

This article, necessarily exploratory, aims at mapping an object that has not yet been studied. The analysis presented here draws from a corpus of over three hundred works from all around the world, and several thousand pseudophotographs, coded by one of the co-authors in two sessions at the Munich International Youth Library. We cannot seek to give an account of the quantitative data results here, but it will occasionally allude to some of the findings. It is our hope that this synthesis will form the basis for new theoretical and empirical explorations, in children's literature, within the field of photoliterature, and in other relevant areas of visual and cultural studies.

Defining Pseudophotographs



Reproduced with permission of Epigram Books. Illustration by Tan Zi Xi from *Where's Grandma*, 2012.

Pseudophotographs, as their name indicates, are not real photographs. However, unlike doctored photographs, fake photographs, or photographs generated by artificial intelligence, they never seek to pass as real photographs or to fool their viewer into thinking they might be. They are, uncontroversially, illustrations (most often hand- or digitally-drawn, or sometimes in collage) that are understood by the reader to be photographs within the diegesis of a given book. The illustration of a family portrait above is an excellent (and very common) example of the fictional pact struck by a pseudophotograph. While the illustration is clearly hand-drawn and coloured, we are meant to understand that the story is giving us access to a “real” photograph owned by one of the characters, which represents “real” people in the diegesis (but not in the real world), suspending disbelief about its actual nature as an illustration.²

Because the picture is understood to be a photograph, the mental operation entails a transfer of knowledge from what we know real photography to be. We imagine firstly that there is, somewhere in the world of the diegesis, a character whose photograph this is; in other words, we assume that the pseudophotograph is as referential in the diegetic world as a photograph would be in our world. We might assume by extension that the rest of the illustration depicts a photo album, which we know to be a privileged place for family photos, and we understand that a character is probably looking at this picture, as we currently are in the real world. We may continue our imaginative process to infer affective reactions from said character as they view (what is to them) an album or photograph. In terms of visual communication, the pseudophotograph thus acts here as frame to understand the larger context. By convoking the norms of photography as an art, as a practice, and as a way of connecting to reality (especially to the past), the pseudophotograph offers the reader a highly allusive window to character, narrative, tone, and affect.

This definition, however, relies on one axiom: readers intuitively know that a pseudophotograph is a diegetic photograph. But how? After all, there are many instances in picturebooks where smaller illustrations are inserted within larger ones. This is the case, for example, of vignettes, moments when small images float into spreads, with or without clear contouring. Additionally, picturebooks are also full of other pseudo-images—pseudopaintings, for instance, or pseudoillustrations such as a poster, or a

book cover, or a child's drawing which appears within the picturebook. So how do we understand that a specific part of the illustration is supposed to be read as a photograph, and not, for instance, a painting?

One obvious way of understanding that a picture is a pseudophotograph is through the information given in the text. Some picturebooks that are full of pseudophotographs use the word “photograph,” are generally about photography, or even reflect deeply on the very art of photography. Similarly, the spreads might show unequivocal clues, such as a camera, or someone taking a picture. Probably the best-known example, and by far one of the most complex and interesting, is David Wiesner's *Flotsam* (2009), a wordless picturebook featuring a young boy who finds a camera washed ashore on a beach; the camera is full of fantastical pictures from under the seas, and also contains photographs of all the children who have found the camera before. The evolution of their clothing and the evolution of the photographs' colours (from black and white to sepia to full colour) recapitulates simultaneous histories of photography and of childhood. In this article, we shall leave aside picturebooks of this kind that are intensely concerned with the act of taking photographs and the art of photography—the pseudophotographs in them deserve an analysis of their own—and focus on picturebooks where pseudophotographs are more incidental, or offer ways to reflect on other concepts beyond photography. We therefore come back to this question: how are pseudophotographs, in books not about photography, supposed to be recognized by the reader?

As we shall show, pseudophotographs as graphic objects overwhelmingly tend to adhere to a range of set visual conventions. First, they take a trompe-l'oeil-type approach to key material features of real photographs, designing them with an impression of depth and perspective despite the fact that the subjects of the pseudophotographs themselves are not often photorealistic and that the object itself does not intend to trick the eye into being mistaken for a real photograph. Second, they are characterized by quite intense work around bordering and/or framing (including by the use of colour), with the effect of setting them out visually as well as substantially from the rest of the illustration. Third, pseudophotographs tend to overemphasize posing. In doing so, they are interestingly un-modern, as the characteristics of real photographs that they evoke tend to be out of step with twenty-first century practices around photography.

Shadows, Sellotape, Frames: A Trompe-l'oeil Approach to Materiality

In the vast majority of instances, pseudophotographs are depicted as though they are real physical objects, mostly images printed on photo paper. This already tells us a lot about how visions of photography itself get transmitted through children's picturebooks: the photograph, which today is overwhelmingly for children a thing of the screen, is given to them in even the most recent books as a thing of paper. Roland Barthes would not bemoan this fact, he who describes the photograph as a material object first and an image after;³ neither would materialist theorists of photography such as Edwards and Hart, who uphold the importance of "photographs [existing] materially in the world," as chemical deposits on paper of various sizes, shapes, and colours.⁴

The visual insistence on materiality is often achieved through a trompe-l'oeil approach regarding the materiality of the pseudophotograph, giving an impression of three-dimensionality through perspective, texture, shading, and other features. In many instances we can see a hand holding the pseudophotograph, or it is clipped, pinned on a board, Sellotaped, stuck inside a photo album, etc. The pseudophotograph's flatness might be highlighted using perspective, or it may look crinkled or folded. In Nicola Senior's *Wolfie's Secret* (see figure 2), the characters' trotters are shown holding the pseudophotographs, which throw a shadow onto the page and overlap with other pieces of paper whose materiality is also emphasized in a trompe-l'oeil manner.

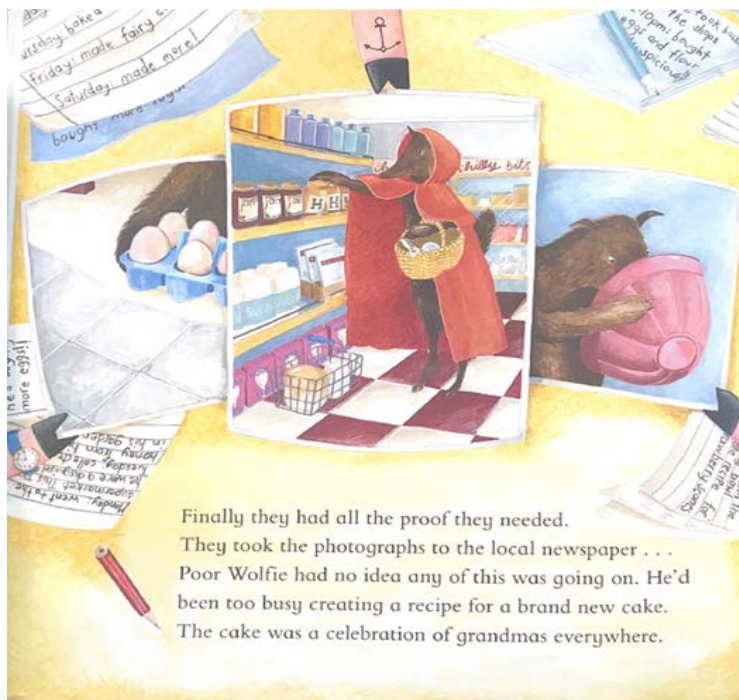


Illustration by Nicola Senior, *Wolfie's Secret*, 2017.

Notable, too, in Senior's illustration is the white border around the pseudophotograph. Borders are a feature of many pseudophotographs, though of course they are quite rare today in real photographs, even in printed form. The explanation for this overemphasis on framing and materiality of the pseudophotograph is obvious: it seeks to counterbalance the similarity in style of illustration inside and outside the pseudophotograph. The border and the overemphasized materiality visually interrupt the flow of the overall illustration, making the reader aware that this particular segment of the spread is to be understood as, uncontroversially, a photograph in the diegesis. Combined, those two elements make it impossible (in theory) to misrecognize the pseudophotograph as an alternate element—a vignette, for instance.

While borders are a clear indication that an image should be considered as separate from its surroundings,⁵ trompe-l'oeil-type framing makes the exact nature of that separation more explicit by bordering the pseudophotograph *and* emphasizing its materiality. Eliza Wheeler's *Fairy Spell* provides an example of uncontroversial pseudophotography through framing (figure 3).

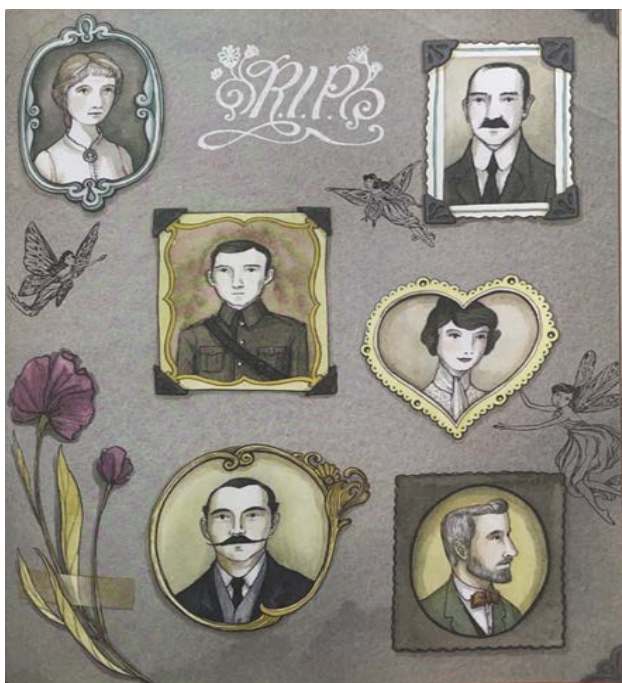


Illustration by Eliza Wheeler, *Fairy Spell: How Two Girls Convinced the World That Fairies are Real*, 2018.

This picture is trompe-l'oeil-heavy, with not only frames but also corners and a trompe-l'oeil flower stuck with tape, on paper whose grain has been minutely rendered. This example also illustrates that the framing of pseudophotographs in children's picturebook is often highly inventive; frames appear in numerous designs, shapes, and sizes, including in other objects such as jewellery pieces like locket.

Frames can also be representative of the type of photograph the pseudophotograph is supposed to mimic: our corpus of well over 300 picturebooks includes instances of pseudophotographs that are Polaroids, photo-booth pictures, and even negatives. Digital pseudophotographs make for a very low number of occurrences in that corpus, especially considering that contemporary children are far more likely to encounter digital photographs than paper ones in their daily lives. When such pseudophotographs do occur, they are recognizably framed in computer or smartphone screens.

In her study of frames and framing in children's picturebooks, Vivienne Smith emphasizes both the boundary-making and the connection-enabling nature of frames through the analogy of a pair of spectacles, which "holds

the lenses in place that make the world come in to focus.”⁶ Similarly, framed pseudophotographs in picturebooks are often paradoxically both distinct from, and essential to, the rest of the story. The trompe-l’oeil materiality enhances their substantial difference from the visual world of the picturebook, but it also emphasizes the fact that they are a point of interest within it: they act themselves as a framing device to direct the viewer’s attention towards what is photographed. The frame, Smith adds, selects which image to display to the observer and assists the looker in seeing what should be perceived. The very act of enframing thus hints at possible connections with what lies outside of the frame. (We will return later to what this implies for affective and narrative extrapolations from pseudophotographs.)

Other ways of framing pseudophotographs as substantially distinct from the rest of the illustration are colour and style. Similarly to real photographs, pseudophotographs come in a range of colours. Pseudophotographs in children’s picturebooks are commonly multicolour; however, there are many instances (arguably, far more than a child would naturally encounter in the real world) where pseudophotographs are black and white or in sepia tones. The visual texture of pseudophotographs may also be distinct from the rest of the illustrations, as with the example from Alison Jay’s *Looking for Yesterday* (figure 4), where the pseudophotograph is painted with a crackled effect:

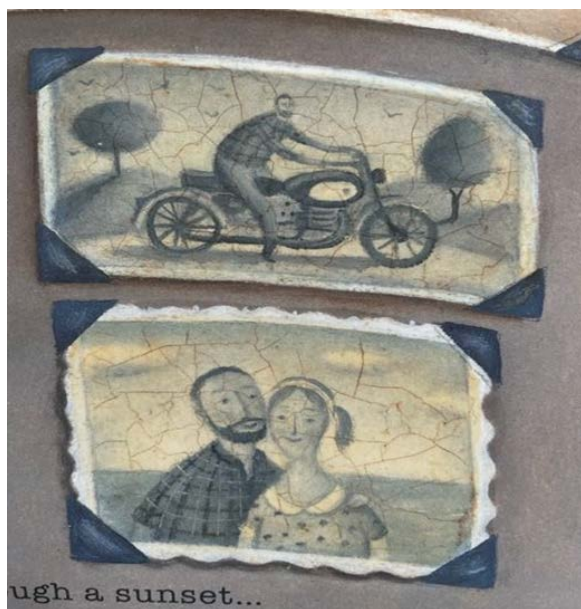


Illustration by Alison Jay, *Looking for Yesterday*, 2017.

The colour-coding and distinct textural renderings have visual, narrative, and symbolic effects. Visually, they help to further differentiate the pseudophotograph from a vignette or pseudopainting—sepia tones, especially, are recognizably exclusive to the field of photography. Narratively, these decisions might help determine the age of the pseudophotograph, imparting clues as to story elements such as historical setting, or suggesting how old the adult characters are. However, black-and-white and sepia tones are not so reliably datable in picturebooks as for photographs in real life, and in fact the symbolic function of those colours and effects are doubtlessly the key point: quite simply, black-and-white and sepia tones and crackled or grainy effects index the past.

Posing and Exposing: Subjects of Pseudophotographs

Let us now move on from the pictorial decisions that inform the recognition of an image in a picturebook as a pseudophotograph, and on to the elements of context and content that further help the reader understand it as such. Context and location is of course, key: seeing a framed picture of a family hung on the wall of a living room makes it much more likely to be interpreted as a pseudophotograph than a pseudopainting, for instance. Front-page pictures on represented newspapers or identification documents are also immediately understood to be pseudophotographs, at least if we are aware of the conventions of newspapers and ID.

Subjects of pseudophotographs are represented differently than characters in the picturebooks, even the very characters they are supposed to portray. As the previous images illustrate, pseudophotographs often show characters posing and use a composition recognizable in the context of the history of photography. Added to the elaborateness of the imbricated frames around pseudophotographs, photographic posing and composition contribute to ensuring pseudophotographs' recognition as such, and establish their ability to "hold in place" their subjects, who are therefore not expected to behave as characters from the picturebooks. We guess immediately, for instance, that a face inside a pseudophotograph is not able to talk, walk, and take part in the plot (apart from peculiar cases, as in magical or magical realist worlds). While the specific act of visualization associated with picturebook

reading and framed by its fictional pact allows us to think that a represented character is simply “frozen” into a position but can actually “move around,” we know that a character represented in a pseudophotograph cannot. This fact is all the more poignant in the picture above (figure 4), where the pseudophotograph on the screen represents a character who has died, or is absent. This evocation of dead, missing, or absent people is common for pseudophotographs in picturebooks, a theme we address later as part of pseudophotographs’ affective function of longing.

Parergonal Functions: Decoration, Indirect Characterisation, and Reality Effect

Having looked at how pseudophotographs normally assert their status as such in picturebooks, we now move on to examining the various functions that this graphic object can have. The first one, and perhaps the most obvious, is what we might call “decoration.” Indeed, while any enframing implies a wish to attract attention, not all pseudophotographs in picturebooks, even framed ones, are supposed to be arresting. Many instances of pseudophotographs in children’s picturebooks are best described as “parergonal,” a term used in art history for a framed or bordered element understood as an accessory or subsidiary motif to the main subject, and ornamental.⁷ A parergon can have more involved aesthetic purposes, or simply please the eye or give a sense of atmosphere; many of the pseudophotographs in our corpus are parergonal.

However, parergonal pseudophotographs are never simply pretty or decorative. A prime function of pseudophotographs in picturebooks is indirect characterisation: pseudophotographs of animals in a child character’s bedroom, of music bands in a teenager character’s school planner, or of family pictures in a family’s living room are excellent ways to convey information about the tastes, activities, and personalities of said characters. Parergonal pseudophotographs also contribute, along with other graphic elements, to what Roland Barthes would call a “reality effect”—namely, a sense that the world of the picturebook can be trusted to expand beyond the limits of what is shown, and to continue to exist under the same systematic rules.⁸ In this analysis, seemingly superfluous, non-narrative

details all cohere into a sense of solidity which allows for extrapolation. The “reality effect” of parergonal pseudophotographs is particularly interesting, because unlike other objects which may appear in the picturebook, pseudophotographs hint by their very nature at the expanded universe of the picturebook. Because a pseudophotograph triggers the same kind of expectation as a real photograph, with the diegetic space taken as “reality,” then the reader must assume that a pseudophotograph represents something that “really exists” in the diegetic space. Even more, that thing might not even be part of the plot of the picturebook—it is very common for pseudophotographs to show people, landscapes, or objects which never play any narrative role and are not shown anywhere else. Yet we assume that these things “exist,” somewhere in the diegetic space, perhaps living their own stories.

This is quite a remarkable thought, especially if we remember that picturebooks are intended for young children, who are just beginning to learn the rules of referentiality and of fictionality.⁹ We cannot know without empirical evidence what young children understand of pseudophotographs, but the cognitive work a pseudophotograph asks them to do is very sophisticated. It is not just world-building, but world-expansion, the understanding that the diegetic space is larger than the sole story represented, and that the picturebook itself “frames” (to get back to that metaphor) only one of the possible stories within it. The reality effect that Barthes theorizes—a sense that there is infinite potential narrative expansion within a diegetic universe—is conveyed graphically by pseudophotographs in a far more efficient way, we believe, than by other, less clearly referential decorative objects that may be portrayed alongside them.

Narrative Functions: Revealing Information and Foreshadowing

Many instances of pseudophotographs in our corpus fall under the broadly related categories of informative or explanatory functions, including the more sophisticated effects of foreshadowing. An obvious example appears in Yvonne Coppard’s *The School From Hell: Here for a Year? Forget it!*, which

features a pseudophotograph on the book cover, presumably of the main character in school uniform that is fitting to the title and the theme of the book. The German graphic novel *17. Juni* incorporates a black-and-white pseudophotograph of a couple, Eva and Armin, on the book cover (figure 5).

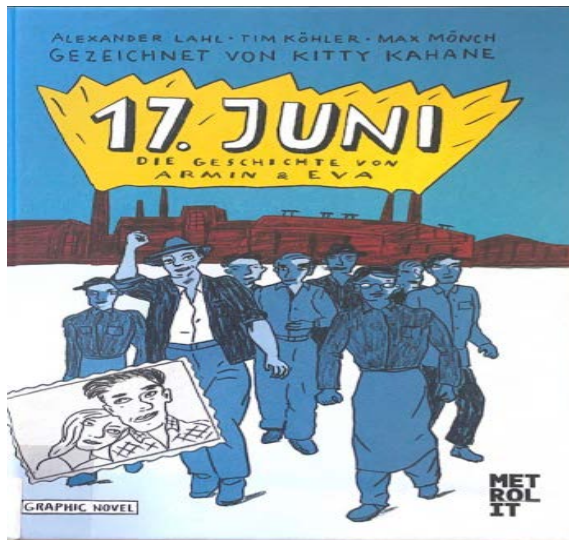


Illustration by Kitty Kahane, *17. Juni*, 2013.

The graphic novel tells the love story of Armin and Eva, separated in the events of June 17, 1953, due to Armin's arrest in Berlin as a protesting steelworker. Eva, his fiancé, attempts to find him by reaching out to a reporter with a photograph of her and Armin. The pseudophotograph illustrated on the cover is the “photograph” of reference for the reporter. The book cover foreshadows the significance of the pseudophotograph within the book's plot in finding Armin. Parergonal pseudophotographs can also reveal information by hinting at the past or the future of the characters in the narrative; this device, which in some cases verges on syllepsis (side-story) is typical of postmodern picturebooks, and allows for rich rereadings where the child might discover that information was revealed early on for episodes that happen later in the story.

Affective Functions 1: Belonging

Preliminary findings from our corpus analysis lead us to identify a number of key functions of pseudophotographs as regards the *affective* purpose of

pseudophotographs. Neither completely focused on character nor on narrative, those affective functions derive from a combination of the photographic nature of pseudophotographs (they are understood to refer to something in the diegetic world) and of their illustrative nature (they are strategically placed within larger illustrations to exchange information with other elements within the doublespread and beyond). Our question here is: what kinds of affect do pseudophotographs most commonly evoke in picturebooks? Are there “affective hotspots” within stories when pseudophotographs are most likely to appear or cluster?

It appears that one of these hotspots concerns a range of affects we might call, broadly, “belonging”—a sense of rootedness, of feeling part of a larger whole. Pseudophotographs are often used in picturebooks that revolve around or problematize belonging, especially (and unsurprisingly) when families are concerned. Family pseudophotographs on the wall are clearly evocative of how much a family loves itself and values its togetherness. In Lorraine Yoong’s *Two Sisters, One Sarong*, for instance, two individually-framed pseudophotographs of two sisters hang on the wall of the living room. The incorporation of these pseudophotographs are parergonal. They are decorative but they also act as proof that the sisters belong together, and to the house, and that someone in the home cares enough about them to put their faces on the wall. The visual repetition both of a home-type construction (the tent, and the room) and of the sisters’ faces in the “real world” and in the pseudophotographs further heightens the impression of safety, cosiness, and belonging (figure 6).

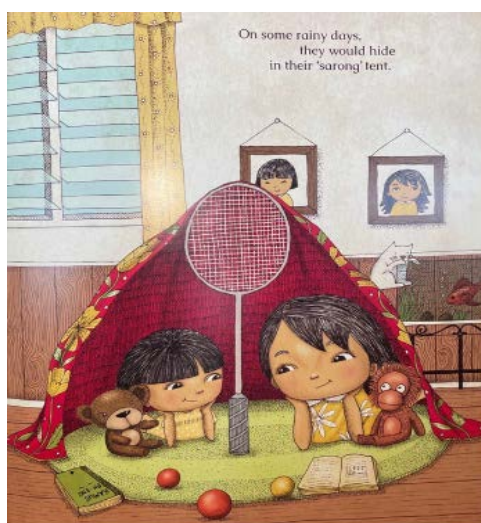


Illustration by Emila Yusof, *Two Sisters, One Sarong*, 2018.

The sense of belonging, warmth, and comfort is eminently bourgeois, in line with the very tradition of family photography.

Affective Functions 2: Longing

The first affective function of pseudophotographs can happen with or without characters being present: the pseudophotographs can stand on their own to convey a sense of belonging, and in this function they are often visible and shown in full. Contrariwise, the second key affective function of pseudophotographs, the evocation of a sense of *longing*, requires the presence of characters; it is activated by the encounter between a character's gaze and a pseudophotograph. Here, the pseudophotograph borrows one of the main properties of its real-world equivalent (direct reference to absent people or places), and tinges it with nostalgia, melancholy, and wish for reunion. These affects are more common, we find, than other possible affects linked to photographs in the real world, such as laughter, tenderness, wonder, etc.; in picturebooks, the use of pseudophotographs very much emphasizes the absence of its models.

Certain visual tropes (or even clichés) often accompany the evocation of longing. A prime example is in illustrations showing a character, seen from the back, looking at a pseudophotograph which may not even be shown in full. This is what happens, for instance, in the illustration from *Bear Shaped*, by Dawn Coulter-Cruttenden (figure 7): the picturebook revolves around a young boy who loses his teddy bear, whose absence is evoked meaningfully by the aforementioned convention.



Illustration by Dawn Coulter-Cruttenden, *Bear Shaped*, 2020.

A far more sophisticated example is Shaun Tan's wordless graphic novel *The Arrival*, which follows a man who is forced to leave his family and home to seek opportunities in a foreign land. The story follows the protagonist's immigration and the problems he faces: the language barrier, adjusting to new culture, seeking employment, and his separation from family and homesickness. Along the way, he meets and is helped by strangers, each with their own history. Ever-present in the story is the memory of his family, who are shown in a pseudophotograph (figure 8).

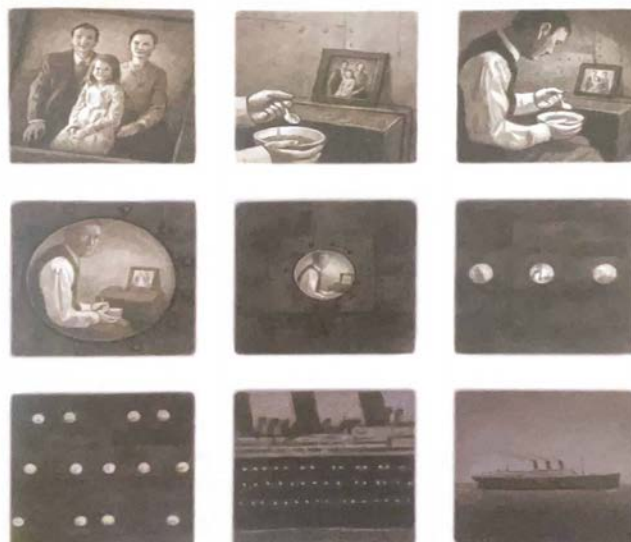


Illustration by Shaun Tan, *The Arrival*, [2006] 2007.

In this masterful spread, visual play on framing, sizing, and zooming exacerbates the complex process of longing for absent people who are portrayed on a photograph. In the first panel, the image could almost be mistaken for “reality,” as the tell-tale frame of the pseudophotograph almost merges with the border of the panel. Here, the pseudophotograph is a prime example of an affective sense of belonging. But quickly, as the picture zooms out, the man’s solitude appears, symbolically emphasized by his eating dinner on his lap, a poignantly un-familial practice. As he does so, his distance from the pseudophotograph increases, to the extent that the image is no longer even clear. He himself then becomes enframed into the round window of the ship—but there is no mistaking this fourth panel for a pseudophotograph. It is closer in spirit to a fish-eye lens on a door, giving us stealthy access to his isolation. The final, vertiginous backward zoom hints at a hundred more stories of isolation, a hundred more men staring at family photographs, perhaps, as they eat their solitary dinner, united in their longing for home.

The pseudophotograph reappears in the story as a proxy for a feeling of longing, using, for instance, the graphic cliché of a character looking at a picture in an intimate sphere by holding it in his hands (figure 9).

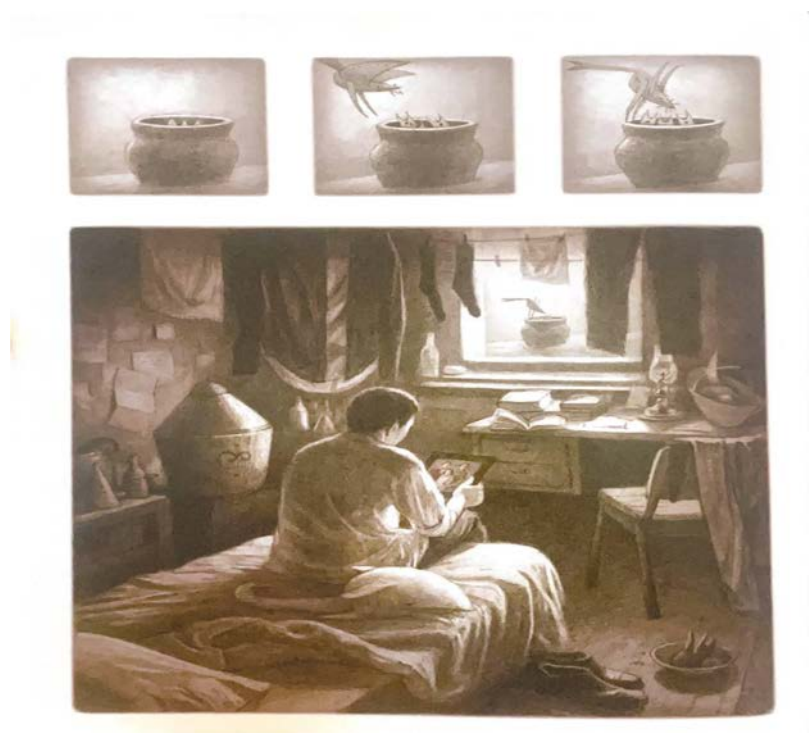


Illustration by Shaun Tan, *The Arrival*, [2006] 2007.

Note that we do not even need to see the character's face, nor even the pseudophotograph itself, to understand that the character is longing for home; the posture and situation, combined with what we know of photography in general (it evokes absent people and places) are enough to trigger that particular affective function. The panels above the large picture, which show a creature feeding its babies, add yet more poignancy through contrast.

Incidentally, Shaun Tan's *The Arrival* is also notable for the fact that the entire book is in sepia tones, which is typical of old photographs and exclusive to that medium. The borrowing of that colouring for the entire picturebook hints at the complex entanglement of photography and illustration within contemporary picturebooks, and at the ongoing reflection by picturebook artists about cross-fertilization between the respective visual identities of the two media.

Having thus explored some of the key functions of pseudophotographs in picturebooks, we end this article with a discussion of what happens when pseudophotographs do *not* behave like real photographs. As we shall see, transgressions by pseudophotographs of the norms of photography can further enhance our understanding of that graphic object and what it tells us (and children, especially) about photography in general.

Pseudophotographs and the “Treachery of Images”

There is a category of pseudophotographs, appearing especially in the more postmodern picturebooks of our corpus, which maintain ambiguity regarding the nature of a picture. For instance, in the surrealist image by Amalia Restrepo (figure 10), is this a painting on the wall, or a framed photograph?



Illustration by Amalia Restrepo, *Las Visiones Fantásticas*, 2017.

The text states it is a photograph, but the equivocal nature of the image is reinforced by intervisual knowledge of René Magritte, especially with the floating window, the masked eyes, and the motif of the cage and the flown bird. Magritte is well-known for his constant playing with questions of referentiality, and the difficulty to decide whether this is to be read as a pseudopainting or a pseudophotograph brings to mind Magritte's "Treachery of Images" (1929)—and his work in general, a veritable catalogue of disconnections between signifieds and signifiers.

But in fact, what the illustration above merely exacerbates, or renders visible, is a property of *any* pseudophotograph. Pseudophotographs are indeed in a fundamental way a transgression on the usual rules of referentiality, with strong consequences on literary understanding and literary education. If "this is not a pipe," as the famous painting goes, then a photograph of a pipe is not a pipe either; however, we assume that a real pipe exists which was captured on camera, whereas a painting of a pipe could be made even if all real pipes in the world had disappeared. Similarly, a pseudophotograph does not require a real-life model, and yet we have no difficulty accepting that it is referential of "something real" when we read a pseudophotograph as such. A pseudophotograph is therefore an excellent example of what Jean Baudrillard calls a third-order simulacrum: a copy with no original, but that still manages to pass, within specific contexts, as being a

copy of something. Understanding that muddled referentiality is difficult, especially for a novice reader like a child, despite its inconspicuousness we must recognize the pseudophotograph as a complex object in visual literacy and in literary education. Repeated encounters with pseudophotography, both normative and transgressive, encourage reflection on the reliability of photography in itself. In its normal manifestations, pseudophotography thinks about photography, and in its transgressive manifestations, problematizes it.

Pseudophotographs in picturebooks also misbehave relative to their real-life equivalents by breaking the frames, literally as well as figuratively. In Alison Jay's *Looking for Yesterday*, a boy who desperately wishes to go back in time seeks his grandfather's help. They revisit some of the grandfather's best memories through his photo album (figure 11).



Illustration by Alison Jay, *Looking for Yesterday*, 2017.

The pseudophotographs, which are in all possible colours (sepia, black and white, and full colour) respect almost all the visual conventions we detailed earlier. We can observe trompe-l'oeil materiality, clear borders, and stilted or conventional poses and models. The doublespread with the hands of a child and an adult even suggests a trompe-l'oeil resemblance with the reading situation of any picturebook, giving the impression that one is staring directly into the photo album in subjective camera. But the reader's attention is drawn to the top two pseudophotographs, where Venetian palazzi and a flight of wild geese emerge off the photo album's page into a moonlit sky. The symbolic connotation here is obvious: memories are

“brought to life” by one’s contact with them through photography. The pseudophotograph amplifies that affective property available to real photographs by making it visually explicit. As a graphic object, the pseudophotograph is thus able simultaneously to comment on and represent photography’s power to memorialize and evoke the past.

The example above could be dismissively characterized as mawkishly sentimental, or even kitsch, and its symbolism unsubtle. But it is worth remembering that those picturebooks address very young children who have very few points of reference with their own (brief) personal history, and almost no understanding of the temporal depth that an adult life involves. By explicitly “bringing to life” a pseudophotograph, picturebooks like *Looking for Yesterday* teach children about the value of photography in the real world as an awakener of memories. We may debate the legitimacy of that function of photography, but it is doubtlessly reinforced, again and again, by pseudophotographs in children’s picturebooks.

Those visually transgressive examples of pseudophotography clarify the complex links between that graphic object and its real-world equivalent. Their rupture with the conventional trompe-l’œil approach allows pseudophotography to explain its connection, on a more symbolic and analytical level, with its model (real photography). They are moments of questioning, of theorizing, moments when traditional orders of referentiality are suspended, and as such they offer child readers a space to begin to recognize the referential and affective nature of photography in general.

Pseudophotographs do not go without *seeing*, but they have remained invisible to theory for too long. In this exploratory article, we have attempted to show some of their key characteristics, both visual and functional. As we have explained, pseudophotographs enjoy an ambiguous relationship with their real-world equivalents. They are overwhelmingly “old-fashioned,” with few examples of digital photography and many examples of black and white or sepia tones. Pseudophotographs strive to render some of the material features of real photographs; like real photographs, they retain a strong referential function, and are assumed to represent something in the diegetic world. Unlike real photographs, pseudophotographs are just one intentional segment of an intentional

whole: they therefore fulfil many functions in the larger picturebook, be they decorative, narrative, or affective.

Pseudophotographs are by nature a commentary on photography, even in the most banal cases, and it is clear to us that they are a major entry-point for children into perceptions of the art of photography, of what a typical photograph looks like, of what photographs should evoke, and more. To understand that a picture in a picturebook is a pseudophotograph rather than a vignette one must be aware of some photographic conventions; and, as we have argued, repeated encounters with pseudophotographs may reinforce specific attitudes towards photography in general. For instance, the fact that pseudophotographs appear to be strongly associated with bittersweet affects, such as longing and belonging, is not neutral. It cultivates an attitude towards photography as a privileged medium for accessing those feelings in relation to one's family or to one's past. The fact that pseudophotographs are overwhelmingly physical in children's picturebooks, unlike the photographs in most children's real lives, implies that the "legitimate" way of access to those affects remains printed photography.

There are many avenues for further research that we have not even touched upon. Political and social critique of pseudophotography is one: pseudophotographs are often old-fashioned and bourgeois in aesthetic, in posing, and in activities depicted; but we did not have the space to delve into ideological analysis here. Subgenres of pseudophotography-heavy books, such as non-fiction picturebooks about photography itself, or activity books about genealogy, are worth investigating separately. Finally, empirical research with children and teenagers to assess the ways in which pseudophotography is understood by its target readership would doubtlessly tell us more about the ways this strange graphic object informs their perceptions of photography in the real world.

Alya Farzana Shamshul Ariffin is a PhD researcher in Children's Literature at the Department of Education, University of York (UK). She has worked as a lecturer at the Sultan Idris Education University Malaysia and is funded by the university and the Ministry of Higher Education, Malaysia for her PhD studies. She holds an MRes in Children's Literature from the University of Reading, England. Her academic interests include photographs and pseudophotographs in children's literature, picturebooks, and Malaysian Literature in English among many others.

Clémentine Beauvais is an Associate Professor in Children's Literature at the University of York (UK). Her research interests span the theory of children's literature, practices of translation with children and teenagers, and the cultural sociology of childhood. Her most recent work includes a special issue of *Children's Literature in Education* on the aesthetics of baby books. She is also a children's author and translator.

The authors wish to thank the Munich International Youth Library for their scholarship, which allowed the main author to collect data over two time periods in 2023. The authors would also like to express their gratitude to the Ministry of Higher Education Malaysia and Sultan Idris Education University for their financial support of the PhD studies of Alya Farzana Shamshul Ariffin.

¹ The term "pseudophotograph" has been occasionally used in legal studies to define doctored or artificial photographs; but the term remains claimable, it seems to us, by our field.

² Various formulations of "the willing suspension of disbelief" date back to antiquity, but it is most influentially articulated for modern readers and literary critics in Samuel Coleridge's *Biographia Literaria* (1817).

³ Roland Barthes, *Camera Lucida: Reflections on Photography*, trans. Richard Howard, 2nd ed. (New York: Farrar, Straus and Giroux, 1982), 67.

⁴ Elizabeth Edwards and Janice Hart, eds., *Photographs, Objects, Histories: On the Materiality of Images* (London: Taylor & Francis Group, 2004), 1.

⁵ Jane Doonan, *Looking at Pictures in Picture Books* (Stroud: Thimble, 1993), 32.

⁶ Vivienne Smith, “Making and Breaking Frames: Crossing the Borders of Expectations in Picturebooks,” in *Talking Beyond the Page: Reading and Responding to Picturebooks*, ed. Janet Evans (London: Routledge, 2009), 81.

⁷ Paul Duro, “What is a Parergon?” *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 77, no. 1 (2019): 23–9.

⁸ Roland Barthes, “L’effet de reel,” *Communications* 11, no. 1 (1968): 141.

⁹ See Maria Nikolajeva, *Reading for Learning* (Amsterdam: John Benjamins, 2014).

Bibliography

Barthes, Roland. *Camera Lucida: Reflections on Photography*. Translated by Richard Howard. 2nd ed. New York: Farrar, Straus and Giroux, 1982.

Barthes, Roland. “L’effet de réel.” *Communications* 11, no. 1 (1968): 84–9.

Baudrillard, Jean. *Simulacres et simulation*. Paris: Galilée, 1981.

Coppard, Yvonne. *The School from Hell?: Here for a Year? Forget It!* London: Piccadilly Press Ltd, 1997.

Coulter-Cruttenden, Dawn. *Bear Shaped*. Oxford: Oxford University Press, 2020.

Coulter-Cruttenden, Dawn. “Losing Toys and Finding Solace.” Interview by Alex Strick, March 30, 2020. <https://www.booktrust.org.uk/news-and-features/feature/s/2020/march/losing-toys-and-finding-solace/>.

Doonan, Jane. *Looking at Pictures in Picture Books*. Stroud: Thimble, 1993.

Duro, Paul. “What Is a Parergon?” *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 77, no. 1 (2019): 23–33.

Edwards, Elizabeth, and Janice Hart, eds. *Photographs, Objects, Histories: On the Materiality of Images*. London: Taylor & Francis Group, 2004.

Jay, Alison. *Looking for Yesterday*. Somerville, Massachusetts: Candlewick Press, 2019.

José Ferrada, María. *Las Visiones Fantásticas*. Columbia: Tragaluz Editores, 2017.

Lahl, Alexander, Tim Köhler, and Max Mönch. *17. Juni*. Metrolit, 2013.

Lim, Edmund. *Where’s Grandma?* Singapore: Epigram Books, 2012.

Montier, Jean-Pierre. "Photoliterature: Trading Gazes." *Image & Narrative* 19, no. 2 (January 1, 2018): 77–90.

Nikolajeva, Maria. *Reading for Learning*. Amsterdam: John Benjamins, 2014.

Senior, Nicola. *Wolfie's Secret*. London: Bloomsbury House, 2017.

Smith, Vivienne. "Making and Breaking Frames: Crossing the Borders of Expectations in Picturebooks." In *Talking beyond the Page: Reading and Responding to Picturebooks*, edited by Janet Evans, 81–96. London: Routledge, 2009.

Tan, Shaun. *The Arrival*. 2006. Reprint, London: Hachette Children's Group, 2007.

Wiesner, David. *Flotsam*. USA: Clarion Books, 2006.

Yoong, Lorraine. *Two Sisters, One Sarong*. Penang: Precious Pages Resources, 2018.

Portraiturer le monde à hauteur d'enfant : la transmission des connaissances dans la collection « Connais-tu mon pays » (Hatier)

David Martens

Volume 15, numéro 1, printemps 2024

1, 2, 3... regarde ! La photo, le livre, l'enfant
1,2,3... Look! Photography, the Book, and the child

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/1113726ar>
DOI : <https://doi.org/10.7202/1113726ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Groupe de recherches et d'études sur le livre au Québec

ISSN

1920-602X (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Martens, D. (2024). Portraiturer le monde à hauteur d'enfant : la transmission des connaissances dans la collection « Connais-tu mon pays » (Hatier). *Mémoires du livre / Studies in Book Culture*, 15(1), 1–33.
<https://doi.org/10.7202/1113726ar>

Résumé de l'article

Parallèlement à celles destinées aux adultes, durant les Trente Glorieuses, de nombreuses collections de portraits phototextuels de pays voient le jour. Ainsi en va-t-il d'une série telle que « Connais-tu mon pays » (Hatier), qui se signale en ce que les textes de chacun des 14 volumes parus dans la collection sont signés par une seule et même autrice, Colette Nast. Ce projet éditorial revêt une dimension pédagogique marquée, le portrait apparaissant comme un moyen d'acquisition de connaissances qui recoupe à certains égards celles du cadre scolaire. Pour ce faire, et comme pour se placer « à hauteur d'enfant », la série met systématiquement en oeuvre un dispositif mettant en scène un jeune enfant local guidant les lecteurs, par une narration, à travers les réalités géographiques, historiques et sociales qu'il s'agit de présenter. Mais, ce faisant, il livre un savoir demeurant, en définitive, dispensé par des figures adultes.

PORTRAITURER LE MONDE À HAUTEUR D'ENFANT : LA TRANSMISSION DES CONNAISSANCES DANS LA COLLECTION « CONNAIS-TU MON PAYS » (HATIER)

David MARTENS
KU Leuven¹

RÉSUMÉ

Parallèlement à celles destinées aux adultes, durant les Trente Glorieuses, de nombreuses collections de portraits phototextuels de pays voient le jour. Ainsi en va-t-il d'une série telle que « Connais-tu mon pays » (Hatier), qui se signale en ce que les textes de chacun des 14 volumes parus dans la collection sont signés par une seule et même autrice, Colette Nast. Ce projet éditorial revêt une dimension pédagogique marquée, le portrait apparaissant comme un moyen d'acquisition de connaissances qui recoupe à certains égards celles du cadre scolaire. Pour ce faire, et comme pour se placer « à hauteur d'enfant », la série met systématiquement en œuvre un dispositif mettant en scène un jeune enfant local guidant les lecteurs, par une narration, à travers les réalités géographiques, historiques et sociales qu'il s'agit de présenter. Mais, ce faisant, il livre un savoir demeurant, en définitive, dispensé par des figures adultes.

ABSTRACT

During the "Trente Glorieuses," alongside those intended for adults, several collections of phototextual portraits of countries were created for children. Such is the case of the series "Connais-tu mon pays" (Hatier), noteworthy because the text in each of the fourteen volumes in the collection are signed by one and the same author, Colette Nast. This publishing project takes on a distinct educational dimension, the picture appearing as a means of acquiring knowledge which intersects in certain respects with that of a school setting. To do so, and as if to place itself "at the height of a child," the series systematically uses the device of a young

local child's narration guiding readers through the geographic, historical and social realities that it seeks to present, but which delivers knowledge that is, ultimately, dispensed by adult figures.

Mots-clés

Portrait de pays, collection, littérature jeunesse, carte, connaissances.

Keywords

Country portrait, collection, literature for children, map, knowledge.

Pour Hélène Valotteau

Longtemps non identifié dans les nomenclatures génériques, le portrait de pays apparaît pourtant bel et bien comme un genre à part entière². Se distinguant du récit de voyage (il n'est pas le récit d'un périple) comme du guide touristique (il ne vise pas en priorité à fournir des indications d'ordre pratique), il a pour finalité principale de dépeindre de façon relativement synthétique un pays (ou une ville³). Sa production a bénéficié au xx^e siècle du développement sans précédent d'une industrie touristique qui, dans ses modes de communication, joue régulièrement du ressort de la création d'une « envie du monde⁴ », c'est-à-dire des désirs de découvrir des contrées plus ou moins étrangères et lointaines. Dès l'entre-deux-guerres et durant les Trente Glorieuses plus encore, sous forme imprimée — puisque le genre a connu des déclinaisons sous d'autres formes médiatiques : cinéma, télévision, radio⁵... —, outre les nombreux articles publiés dans des magazines ou des journaux, cette période de l'histoire du genre a été marquée par l'efflorescence de nombreuses collections d'albums illustrés de photographies.

Parmi les collections les plus en vue dans le domaine francophone, l'on peut penser à « Les beaux pays » (Arthaud, Grenoble), lancée au milieu des années 1920 et qui a été suivie par « Pays et cités d'art » (Nathan, Paris, 1947-1972 : 34 livres), « Le monde en couleurs » (Odé, Paris, 1948-1958 : 20 livres), « Escales du monde » (Les Documents d'art, Monaco, 1951-1952 : 8 livres), les ouvrages de ce type publiés à La Guilde du livre sans être intégrés à une collection en tant que telle (Lausanne, 1950-1977, 49 livres), les « Albums des Guides bleus » (Hachette, Paris, 1954-1965 : 55 livres), « Petite planète » (Le Seuil, 1954-1981 : 71 livres), « Espaces » (La Baconnière, Neuchâtel, 1957-1960 : 4 livres), « Que j'aime... » (Sun, Paris, 1960-1980 : 29 livres), « L'atlas des voyages » (Rencontre, Lausanne, 1962-1969 : 71 livres),

ou encore «Le monde en images» (Arthaud, Grenoble, 1963-1980 : 27 livres)⁶. Plusieurs de ces collections confient à des écrivains en vue les textes de ces livres qui, s'ils sont adressés à un lectorat adulte, pouvaient aussi, selon plusieurs témoignages convergents⁷, servir de livres de prix dans le cadre scolaire.

Au demeurant, durant la même période, cette production éditoriale visant à faire connaître et à valoriser des pays et des villes propose également des formes spécifiquement destinées aux jeunes lecteurs. En effet, une production parallèle de portraits phototextuels de pays se développe et un éventail notable de collections dédiées au jeune public sont alors lancées, les éditeurs paraissant bien résolus à tirer parti de l'occasion que semble représenter cette tendance d'époque. Ainsi en va-t-il d'«Enfants du monde» (Nathan) ou encore de la collection «Connais-tu mon pays» (à l'intitulé curieusement dépourvu de point d'interrogation) publiée par Hatier, qui se signale en ce que les textes de chacun des 14 volumes parus — Paris, Israël, Écosse, Iran, Hollande, Grèce, Italie, Suède, Suisse, Espagne, Japon, Portugal, Australie, Finlande —, entre 1960 et 1969 (en incluant les rééditions de certains volumes)⁸, sont signés par une seule et même autrice, Colette Nast (1913-1975), dont rien n'indique, dans les volumes du moins, si elle est par ailleurs la directrice de la collection⁹.

Dans le paysage éditorial de l'époque, cet ensemble place Colette Nast au rang des auteurs ayant signé le plus d'ouvrages de ce type¹⁰. Cette situation induit un projet de collection au sein duquel l'énonciation éditoriale se rapproche considérablement du projet auctorial. Si rien n'est spécifié concernant l'autrice dans les volumes qu'elle signe, selon la notice biographique concise qui lui est consacrée sur le site de la Bibliothèque nationale de France, elle fut «Professeur de lettres, psychologue clinicienne» et professa en «psychologie de l'enfant à l'École des psychologues praticiens de l'Institut catholique de Paris de 1969 à 1975». Rien de surprenant dès lors à ce que ce projet éditorial revête une dimension pédagogique, le portrait apparaissant comme un moyen d'acquisition de connaissances qui recoupe à certains égards celles du cadre scolaire. Pour ce faire, et comme pour se placer, comme on dit, «à hauteur d'enfant», la collection adopte un dispositif fréquent consistant à mettre en scène un jeune enfant local guidant les lecteurs à travers les réalités présentées,

mais qui livre un savoir demeurant, en définitive, dispensé par des figures adultes, de parents et d'enseignants.

Un instrument de connaissance

Sur un plan formel, si l'appellation de « portrait » n'apparaît guère — sans doute moins encore que dans la littérature adulte —, le genre n'en opère pas moins de façon effective au sein de cette collection, ainsi qu'en témoigne la mise en avant des noms de lieux présentés dans les titres des collections de ce type¹¹. Cet usage de titres « thématiques¹² », en l'occurrence très simplement « référentiels¹³ », correspond au degré zéro des titres de portraits, qui repose sur la simple désignation du sujet portraituré, qu'il s'agisse d'un individu ou, comme dans le portrait de pays, d'une réalité territoriale. S'agissant du portrait de pays sous forme d'album, il se présente comme un ouvrage destiné à présenter un lieu, pays, région ou ville, qui permettra aux lecteurs d'en savoir davantage à son sujet. Plus ou moins prononcée, et bien évidemment marquée par une recherche d'adaptation au lectorat visé, la dimension documentaire de ce type de publications paraît déterminante, et revêt des formes particulières, aussi bien dans les connaissances présentées que dans la façon de leur donner corps.

Dans une collection de photolittérature jeunesse telle que « Connais-tu mon pays », la rhétorique intitulante adoptée — pour les titres des ouvrages comme pour celui de la collection — place l'ensemble de ce projet éditorial sous le signe de la quête de connaissance, en lui conférant de surcroît une inflexion interpersonnelle, voire intime. Ainsi les titres de chacun des volumes — formés sur le même patron — annoncent-ils non seulement le pays qui sera présenté aux jeunes lecteurs — dimension thématique du titre —, mais ils désignent également un enfant du pays, qui accompagnera ces lecteurs dans leur découverte (« En Australie avec Christopher », « En Espagne avec José »...) — dimension rhématique — et qui, à travers le nom de la collection — qui figure discrètement sur chaque couverture, juste au-dessus du titre logé dans un cadre noir (figures 1 et 2) —, paraît s'adresser directement à eux, instaurant une forme de connivence au moyen d'une interrogation touchant à la connaissance, avec la promesse implicite d'y répondre positivement.

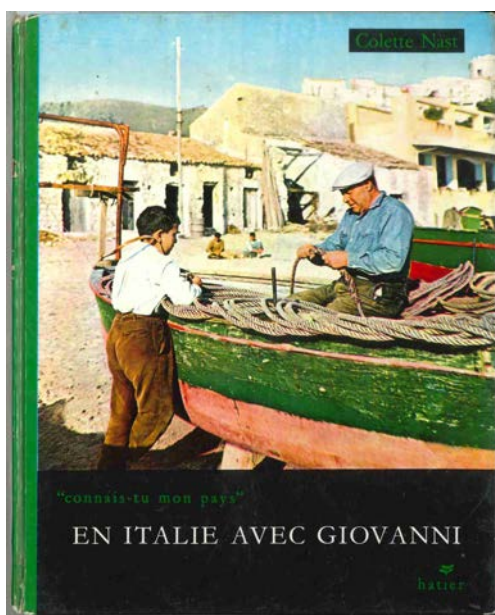


Figure 1. Colette Nast, *En Italie avec Giovanni*, Paris, Hatier, coll. « Connais-tu mon pays », 1960.

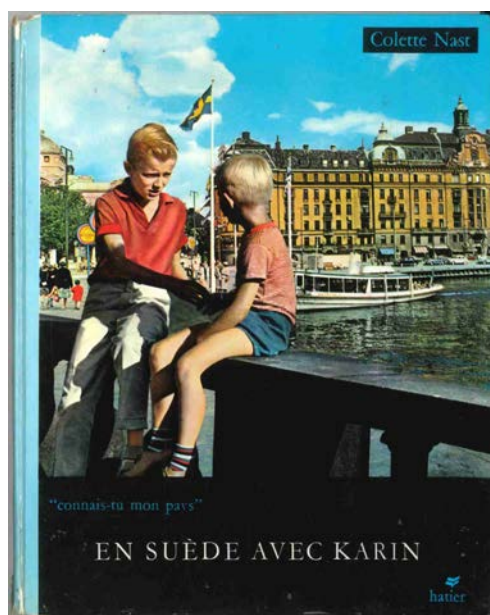


Figure 2. Colette Nast, *En Suède avec Karin*, Paris, Hatier, coll. « Connais-tu mon pays », 1962.

Caractéristique des collections de ce type à l'époque, cette inclination documentaire se voit sous-tendue par la fiction, fréquente dans les ouvrages du genre, d'une rencontre avec un enfant local¹⁴. Elle se traduit notamment dans le recours aux cartes du pays portraituré à l'entame et en clôture de chaque volume. Comme d'autres collections contemporaines — à l'instar de celles, destinées à un public adulte, que sont « Escales du monde » ou « Petite planète » —, chaque livre en présente une, en couleurs. Dans « Connais-tu mon pays », l'emplacement de ces cartes est toujours le même. En première instance, elles dispensent aux lecteurs une connaissance schématisée de la contrée à découvrir, en donnant à voir sa position dans une plus vaste géographie, sa conformation géographique, avec l'emplacement de ses principales villes, mais aussi sa faune et sa flore ou quelques monuments célèbres (figures 3 et 4). Ainsi ces cartes rencontrent-elles certaines des catégories coutumières d'appréhension de l'environnement (au sein des cours de géographie notamment), ce qui ne surprend guère pour des ouvrages publiés par une maison spécialisée dans ce secteur.

Par ailleurs, selon Christophe Meunier, la carte, dans les ouvrages de ce type, revêt des fonctions spécifiques selon l'emplacement qui lui est donné.

Située en début d'ouvrage, elle sert à installer le décor. La géographie physique de l'espace qui sera évoqué dans l'album est un préalable nécessaire à l'aventure. En fin d'ouvrage, la carte remplit la fonction de conclusion. Elle est là en guise de « résumé » du voyage effectué dans l'ouvrage. Elle est la carte de synthèse de la leçon de géographie qui vient d'être livrée aux lecteurs¹⁵.

Les cartes de « Connais-tu mon pays » figurent sur les pages de garde, à l'identique, en début mais aussi en fin de volume, comme pour prendre le corps de l'ouvrage en sandwich. Stylisées, elles contribuent, en vertu de cette position double, aux seuils liminaire et terminal du livre, à renforcer la généricité portraiturale de l'ouvrage à travers cette forme particulière de portrait en quoi consiste fondamentalement une carte¹⁶.

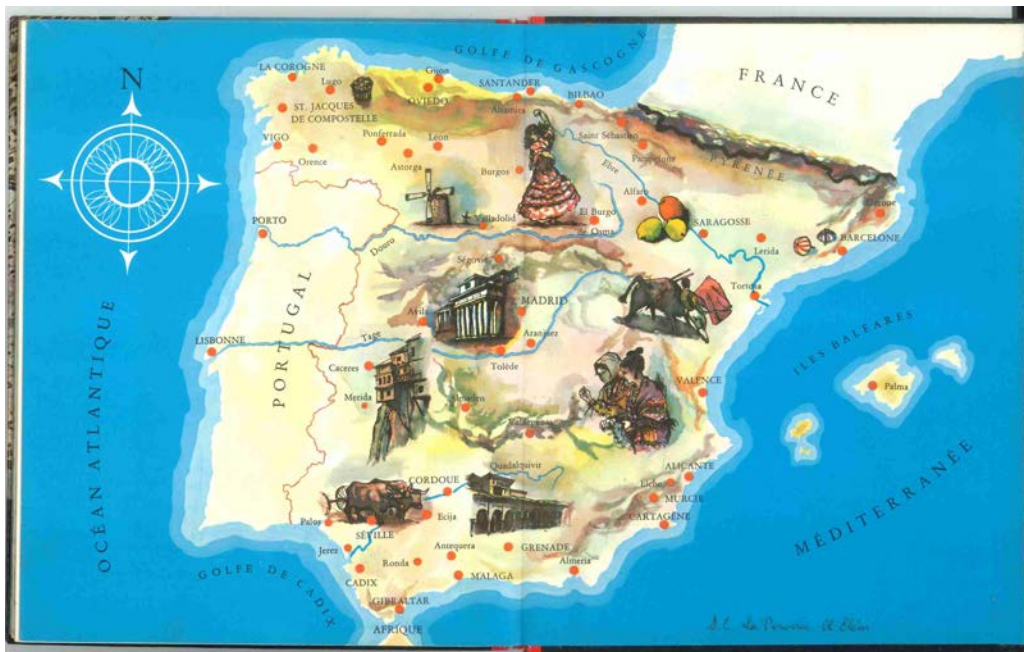


Figure 3. Colette Nast, *En Espagne avec José*, Paris, Hatier, coll. « Connais-tu mon pays », 1963, carte.



Figure 4. Colette Nast, *En Australie avec Christopher*, Paris, Hatier, coll. « Connais-tu mon pays », 1961, carte.

Chaque tome comporte en outre une page finale, qui suit directement la fin de la présentation du pays et précède la seconde occurrence de la carte. Y figurent une série d'informations factuelles, livrées de façon ramassée. Tout se passe comme s'il s'agissait d'achever le volume sur une note plus strictement informative et dépourvue de l'agrément du récit proposé dans le reste de l'ouvrage. Cette configuration des textes recoupe la distribution des matières qu'offrent à la même époque des collections destinées aux adultes telles que « Les albums des Guides bleus » ou encore « L'atlas des voyages » : alors que la première propose une préface d'un écrivain et des notes relatives aux photographies dues à des spécialistes et placées en fin de volume, la seconde présente en fin de volume un texte en plus petits caractères réunissant des informations factuelles et chiffrées. Ainsi en va-t-il dans « Connais-tu mon pays » du volume consacré à l'Australie, avec un texte qui n'est pas sans rappeler, à nouveau, les synthèses informatives qui ponctuent fréquemment les publications scolaires (figure 5) :

L'Australie est le continent le plus petit, le plus ancien et pourtant, historiquement, le plus jeune du monde. Occupée par les Britanniques en 1788 elle compte plus de dix millions d'habitants. Elle forme une fédération

autonome de six états : l'Australie occidentale, l'Australie du Nord [...].

Le long de la côte s'étendent des bois. Dans le sud poussent les eucalyptus, les arbres les plus caractéristiques de l'Australie. Au cœur du pays s'étendent les grands déserts.

Les deux rivières principales sont le Murray et le Darling [...]¹⁷.



Figure 5. Colette Nast, *En Australie avec Christopher*, Paris, Hatier, coll. « Connais-tu mon pays », 1961, dernière page.

La couleur de l'intégralité des photographies présentées dans ces volumes participe également de l'entreprise documentaire qui anime leurs concepteurs.

Si la photographie couleur a fait relativement tôt son apparition dans l'histoire du médium, avec les autochromes dès le début du xx^e siècle, elle connaît au sortir de la Seconde Guerre mondiale une diffusion et une démocratisation sans précédent, notamment dans la presse (des publications d'actualité à la mode en passant par la publicité), ainsi qu'au cinéma et à la télévision. D'une part, alors que le noir et blanc apparaît, au sein de cette configuration, comme le signe de prétentions artistiques, la couleur est plutôt appréhendée comme un vecteur de témoignage et une meilleure garantie de rendu du réel¹⁸. D'autre part, elle se diffuse progressivement auprès d'un large public, une firme comme Kodak tirant parti de « l'identification de la couleur à une réalité séduisante, idéalisée et résolument optimiste¹⁹ », en particulier auprès d'un public voyageur, désormais accoutumé à la couleur pour des ouvrages de ce type.

Dans les termes de la théorie de l'analyse des textes de Jean-Michel Adam, le portrait de pays se caractérise par une « dominante » descriptive²⁰ puisqu'il vise à proposer une image d'un lieu. À la faveur de sa combinatoire intitulante — titre de la collection combiné à celui de chaque volume —, conjuguée à des éléments encadrants — cartes, synthèse finale — affichant l'objectif de connaissance de l'entreprise, « Connais-tu mon pays » déploie une genericité portant un objectif documentaire marqué au coin d'une préoccupation pédagogique affichée. Pour autant, ces ouvrages ne sont pas seulement descriptifs : d'autres types de séquences, textuelles et iconographiques, sont mises en œuvre, relevant en particulier de l'ordre du narratif, qui enchâsse le dispositif textuel de chacun des volumes. Toutefois, le portrait, dans ces ouvrages, se trouve livré à la faveur d'un récit qui, dans ce contexte éditorial, paraît avoir pour fonction essentielle de prétexte à l'exposé de connaissances relatives à la contrée portraiturée.

Des portraitistes en culottes courtes

« Connais-tu mon pays » se présente comme une « collection sur les enfants de tous les pays du monde », selon le texte qui figure dans le bas de page de faux-titre de chaque volume. La collection met ainsi en œuvre l'un des traits les plus fréquents de bien des portraits de pays destinés aux jeunes publics, avec un intitulé de collection qui, doublé par la connivence inscrite dans la

formule titre récurrente « En [nom du pays] avec [nom d'un enfant] », affiche une forme de familiarité. De nombreuses collections de ce type se fondent sur la mise en scène d'un enfant, qui sert, en quelque sorte, sinon de guide, du moins d'intermédiaire dans la découverte d'un pays dont il est profilé comme un enfant « typique²¹ ». À l'instar d'un succès de librairie de la Troisième République comme *Le tour de France par deux enfants*, où la découverte du territoire passe par le récit des aventures des deux enfants mentionnés par le titre²², la plupart des volumes de « Connais-tu mon pays » décrivent les réalités constitutives du pays qu'ils présentent à travers un *alter ego* fictif du lecteur, soit un enfant de sa tranche d'âge, et une narration mise au service d'une logique descriptive.

Certes, l'interpellation du titre de la collection ne se traduit pas systématiquement au sein de ces volumes. Ceux consacrés à l'Italie et à la Suède donnent ainsi à entendre une voix narrative, extradiégétique, qui interpelle les jeunes lecteurs et décrit la vie quotidienne de bambins (Giovanni et Karin, respectivement). Celui sur le Portugal joue d'une voix intradiégétique évoquant la relation entre la narratrice « parisienne » et Carlito, tandis que ceux sur l'Espagne et Israël rapportent, à travers une voix extradiégétique, les échanges entre, d'une part, José et Dan et, d'autre part, leurs petits visiteurs français. Ces livres proposent ainsi la découverte d'un pays par intermédiaire interposé, qu'un personnage français (ou francophone) soit incarné ou non dans la diégèse. Conjoint à une voix narrative identifiée comme française (et même « parisienne » dans le volume sur le Portugal), le procédé consiste à mettre en scène un intermédiaire, censément familier en ce qu'il présente des traits communs avec le jeune lecteur, l'âge *a minima*, systématiquement accompagné d'une structure familiale traditionnelle (papa, maman, frères et sœurs).

Poussé au terme de sa logique, ce dispositif semble prendre corps en particulier dans les ouvrages au sein desquels un narrateur enfantin s'adresse directement aux lecteurs, à l'instar de celui consacré à la Hollande, dans lequel le petit Hans adopte la fonction de narrateur tout en se présentant, et en commençant, ce faisant, à présenter son pays :

Lourdement chargée la péniche « Amsterdam » revient
d'Allemagne et descend doucement le cours du Rhin.

Cette péniche, c'est notre maison. Nous y vivons avec nos parents qui transportent des marchandises d'Allemagne au grand port d'Amsterdam. J'ai dix ans. Je m'appelle Hans. Ma sœur Marie a six ans. Mon frère Piet, quatre ans. Quel voyage merveilleux nous faisons !

Regardez sur la carte au début du livre : de Lobith qui est une petite ville sur la frontière germano-hollandaise, nous gagnons Tiel et Wijk bij Duurstede. Là nous quitterons le Rhin et nous nous dirigerons vers la capitale par le canal d'Amsterdam au Rhin²³.

Accompagnant la découverte de leur pays, ces jeunes guides donnent corps à l'une des inclinations majeures du genre du portrait, celle consistant à se présenter comme des autoportraits. Cette aspiration repose sur le principe en vertu duquel le portrait a pour finalité de se substituer au sujet qu'il dépeint en son absence. Permettant de jouer du ressort d'une connaissance intime des réalités à décrire, dans le cadre du portrait de pays, les habitants apparaissent comme une voix possible du pays dont ils sont issus. Cela explique que les éditeurs tendent soit à confier ces ouvrages à des personnes originaires du pays ou y ayant vécu, soit à faire parler celles-ci au sein de l'ouvrage, notamment à travers des dialogues. Ainsi se voient mobilisées des figures dotées d'un « capital d'autochtonie²⁴ », qui doit garantir une meilleure connaissance des lieux à présenter. Cette tendance repose sur l'idée selon laquelle rien ne surpasserait une expérience de première main : censées mieux parler du pays parce qu'elles le connaîtraient intimement, ces figures incarnent dans le même temps leur pays, en vertu d'un principe métonymique.

Cette logique se voit accentuée par plusieurs portraits de ces jeunes portraitistes disséminés au sein des livres. Le premier d'entre eux figure quasi systématiquement sur la couverture du livre²⁵, avec des photographies qui suggèrent que l'enfant représenté (il s'agit exclusivement de jeunes garçons, à l'exception de Karin pour l'album consacré à la Suède) est celui qui assume dans l'album une fonction d'hôte et de guide, qu'il soit ou non le narrateur effectif du récit. Sur deux des volumes — celui sur la Grèce et celui sur l'Espagne —, l'enfant placé au centre du récit présente un regard caméra, comme une sorte d'accroche avec le lecteur qui fait pendant à la façon dont le titre de la collection et la narration s'adressent directement au lecteur (figures 6 et 7).

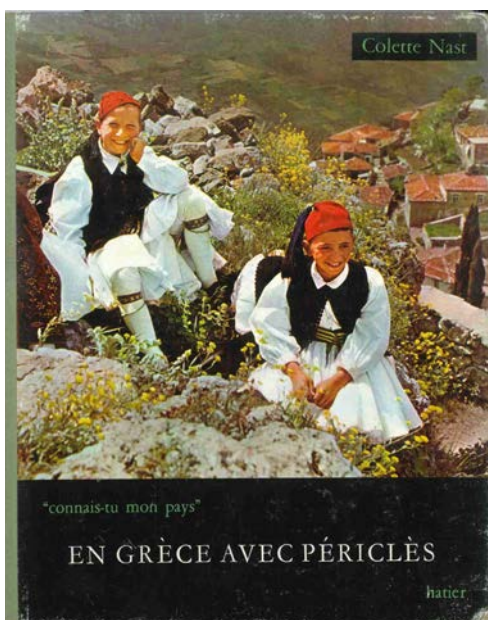


Figure 6. Colette Nast, *En Grèce avec Périclès*, Paris, Hatier, coll. « Connais-tu mon pays », 1961.

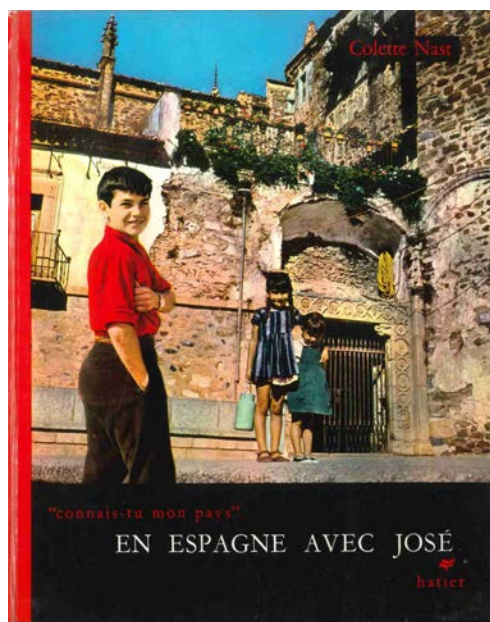


Figure 7. Colette Nast, *En Espagne avec José*, Paris, Hatier, coll. « Connais-tu mon pays », 1963.

L'ensemble des autres ouvrages donne plutôt à voir sur l'image de couverture des enfants dont le regard se porte sur une réalité du pays dépeint, parfois située hors champ, comme s'il s'agissait plutôt de les présenter dans une position de découverte analogue à celle d'un lecteur qui peut, ainsi, peut-être plus commodément, s'identifier à eux. Les deux options témoignent de la double inclination des volumes publiés au sein de cette collection : le récit, porté par un enfant vivant sur place, le portrait. Toutefois, la dominante qui se dégage donne à penser que la principale finalité n'est pas tant la rencontre avec un enfant de papier que les connaissances que ces livres se mettent en devoir de dispenser (figures 8 et 9).

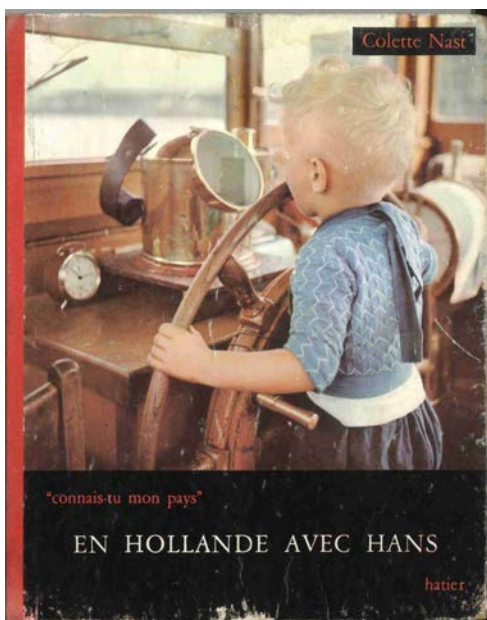


Figure 8. Colette Nast, *En Hollande avec Hans*, Paris, Hatier, coll. « Connais-tu mon pays », 1960.

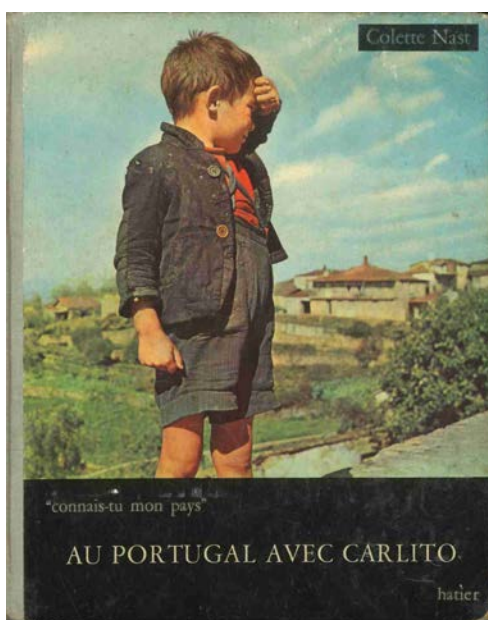


Figure 9. Colette Nast, *Au Portugal avec Carlito*, Paris, Hatier, coll. « Connais-tu mon pays », 1960.

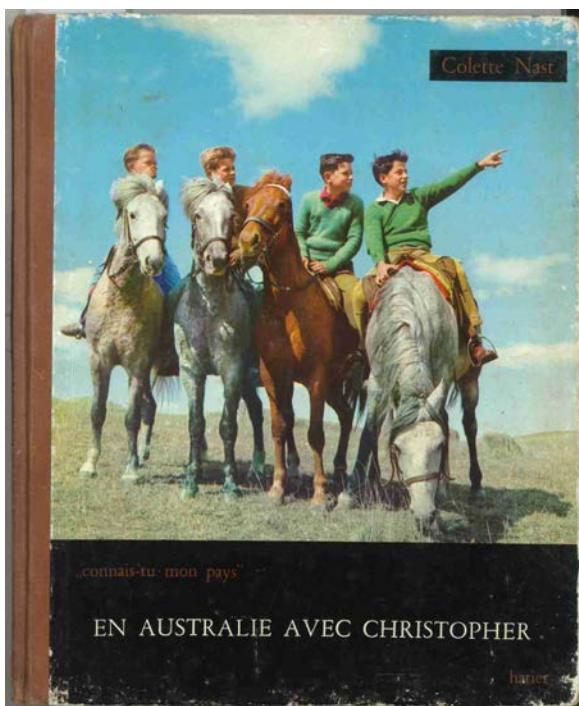


Figure 10. Colette Nast, *En Australie avec Christopher*, Paris, Hatier, coll. « Connais-tu mon pays », 1961.

Dans certains volumes, lorsque la corrélation entre l'enfant qui endosse le rôle de guide et celui qui figure sur la couverture peut sembler n'être pas suffisamment évidente, elle se trouve explicitée par le narrateur, comme dans celui consacré à l'Australie (figure 10) : « Bonjour. Je m'appelle Christopher. Christopher Read de la Sunny Sheperd, la bergerie du soleil. Pour que nous fassions vite connaissance, je te montre tout de suite ma photo²⁶. » Manière de proposer le portrait du portraitiste conjointement à celui qu'il livre de son pays, comme dans l'ensemble des volumes, que la narration soit ou non prise en charge par l'enfant placé au centre du dispositif. Ainsi en va-t-il également dans celui consacré à la Grèce, avec une nouvelle identification de lui-même par le sujet photographié :

Périclès ? Mon nom t'étonne peut-être ? Et pourtant il est aussi habituel en Grèce que Pierre ou Paul en France. J'habite le petit village d'Arakhoba, non loin de Delphes, sur la route qui conduit à Thèbes. Dominées par une tour au toit aplati, les maisons blanches s'étagent au versant de la colline.

J'habite tout en haut du pays avec mes parents et mon frère Dimitrios. Nous sommes photographiés, tous les deux, sur la page de couverture. Dimitrios est à gauche sur la photo. Nous nous amusons beaucoup, ce jour-là, parce que nous avons mis, pour toi, notre costume national²⁷.

Ressemblant à bien des égards à des lettres de correspondants étrangers, ces *incipit* donnent le la de volumes qui, en réalité, se bornent à gommer une strate énonciative, celle de l'autrice/narratrice. Cette dernière, dans les volumes qui n'obéissent pas à cette amorce corroborant la formule titre — elle est par ailleurs la plus fréquente au sein de la collection —, délègue constamment la parole relative à son pays à l'enfant dont le nom figure dans le titre du livre. Cette recherche de proximité entre le lecteur et son *alter ego* étranger trouve une autre déclinaison encore dans l'ouvrage consacré à Israël en se plaçant sous le signe de l'amitié, et de ce qu'elle peut permettre en termes d'apprentissage. Dans un ouvrage qui revêt, comme l'ensemble des portraits de ce pays à cette époque, une forte charge de légitimation de l'existence du tout jeune État²⁸, Dan va tenir lieu de guide à Patrice, qui, en tant que Français, occupe au sein du livre une fonction analogue à celle du lecteur.

Dan et Patrice regardent, dans le port d'Haïfa, un grand bateau, le «Theodor Herzl». Dan est Israélien. Patrice arrive de France. Il a tout à apprendre de son nouvel ami²⁹.

Tout se passe comme s'il s'agissait de motiver les connaissances et préoccupations de nature parfois peu enfantine que dispensent ces guides en culottes courtes. Ainsi, les premiers mots d'*En Espagne avec José* rapportent l'échange de ce dernier avec Philippe et Odile. Leur jeune hôte, bien décidé à remplir sa mission, administre une leçon d'étymologie à ces «deux Français de douze et quatorze ans qui visitent l'Espagne et écoutent avec joie les explications de José», en leur indiquant que «Pamplona, ou Pampelune, existait à l'époque romaine et elle doit son nom à Pompée³⁰». Et José de poursuivre : «Au VIII^e siècle [...], Charlemagne aida les Navarrais à chasser les Maures. [...] En 1521, c'est à Pampelune, au cours d'un siège, que fut blessé Ignace de Loyola.» Devant tant de connaissances, formulées à travers une rhétorique de manuel d'histoire, l'un des interlocuteurs français de José manifeste un bien légitime étonnement :

– Bravo Joselito, s'écrie Philippe, comme tu es savant !
As-tu appris par cœur l'histoire d'Espagne ?
José rit gentiment.
– Avant votre arrivée, avoue-t-il, j'ai beaucoup travaillé. Je voulais vous faire bien connaître mon pays³¹.

À l'évidence, le projet de la collection consiste à portraiturer ces pays à l'attention d'enfants relativement jeunes, qui ne semblent pas avoir encore acquis de connaissances fermes en ces matières. Le tout manifeste un souci de savoirs de facture passablement scolaire, dont on doute tout de même un peu qu'il puisse réellement correspondre à la teneur de préoccupations enfantines en dehors de tout cadre pédagogique. En réalité, si dans la narration ils demeurent présents tout au long du livre (hormis dans la dernière page informative), en revanche, sauf dans les volumes consacrés à l'Australie et, dans une moindre mesure, au Portugal, les enfants chargés de ces récits disparaissent parfois presque complètement des images présentées, tout se passant comme s'il s'agissait de mettre l'accent non sur eux, mais bien plutôt sur le pays dont il est question à travers eux (figures 11 à 14).



Figure 11. Colette Nast, *Au Portugal avec Carlito*, Paris, Hatier, coll. « Connais-tu mon pays », 1960, n. p.

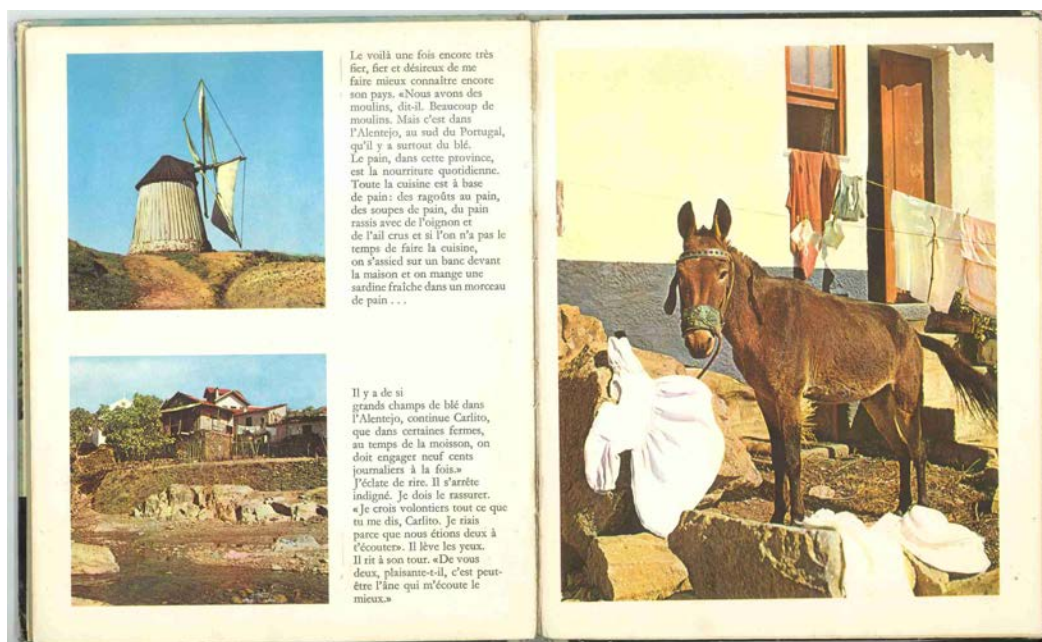


Figure 12. Colette Nast, *Au Portugal avec Carlito*, Paris, Hatier, coll. « Connais-tu mon pays », 1960, n. p.

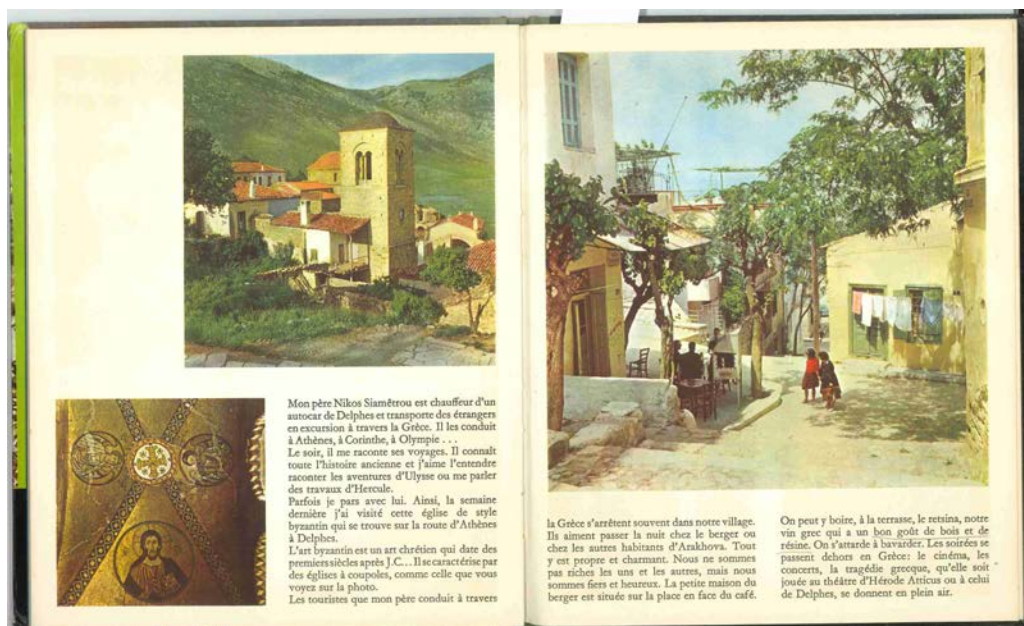


Figure 13. Colette Nast, *En Grèce avec Périclès*, Paris, Hatier, coll. « Connais-tu mon pays », 1961, n. p.

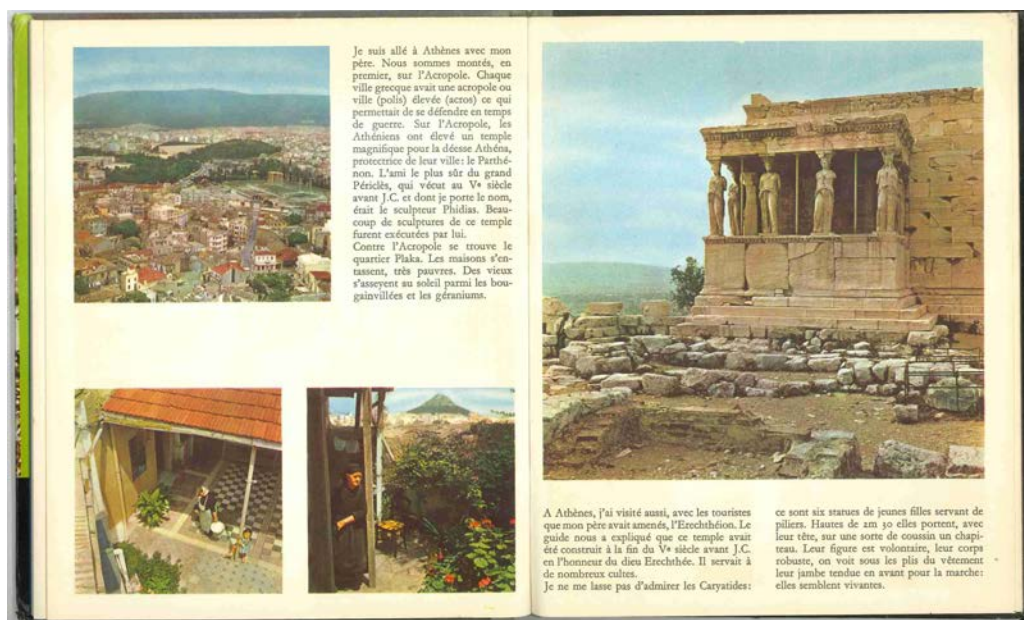


Figure 14. Colette Nast, *En Grèce avec Périclès*, Paris, Hatier, 1961, coll. « Connais-tu mon pays », n. p.

Le fait est que ces livres, dont les textes ont tous été écrits par la même autrice, et dont les photographies sont présentées comme ayant été « prises d'après le

texte de : Colette Nast », demeurent sous-tendus par un point de vue adulte, en dépit d'une scénographie énonciative qui s'emploie à se situer « à hauteur d'enfant », selon l'expression consacrée. Mais si certains volumes délèguent bien la voix narrative aux jeunes hôtes qui incarnent leur pays, le point de vue adulte ne s'estompe jamais qu'en apparence. Outre que Colette Nast demeure l'autrice des textes, elle ne cesse de mettre en scène dans ces récits des relations de transmission de connaissances d'adultes vers les enfants, qu'il s'agisse de leurs parents ou de figures d'enseignants.

Une ventriloquie en couleurs

En vertu de sa position particulière dans le champ de la production éditoriale et des pratiques de lecture, la littérature jeunesse est tenue de naviguer entre les impératifs de l'éducation et de la récréation, pour reprendre les deux piliers sur lesquels une part de l'édifice éditorial de Pierre-Jules Hetzel s'est édifiée au XIX^e siècle. S'agissant des portraits de pays destinés à de jeunes lecteurs, la dimension documentaire du genre induit une inclination éducative prononcée. Il n'en reste pas moins que, comme souvent dans le cadre de catégorisations qui paraissent en opposition, il s'agit pour les auteurs de ce type d'ouvrages de conjuguer les injonctions en jeu de façon aussi harmonieuse que possible. Ces productions sont à cet égard incitées à répondre à une demande d'éducation sans trop réduire la dimension de récréation, tout se passant comme si l'idéal du genre, s'agissant de ce type de public, se devait de résoudre la tension possible (ou simplement supposée) entre les attentes prêtées aux enfants et celles qui sont attribuées à leurs parents ou éducateurs.

En l'occurrence, Colette Nast signe dans « Connais-tu mon pays » des volumes qui s'inscrivent pleinement dans les visées du portrait de pays, à une époque qui est à la fois celle du développement du tourisme de masse et celle de la démocratisation de l'accès à la culture en Europe occidentale. La collection propose des récits dont la dimension narrative semble essentiellement un prétexte ou un alibi au service d'une démarche portraitiste à vocation, en réalité, principalement documentaire. Sur le plan de la mise en scène des populations locales, dès l'entame des livres, l'enfant qui fait les honneurs de son pays se trouve présenté sous une forme qui s'assimile à un

portrait ou à un autoportrait condensé. Mais, bien évidemment, la population en jeu ne se réduit pas à ce personnage, peu représentatif de l'intégralité d'une société, ne fût-ce que du fait de son âge. Afin sans doute d'élargir la représentativité des personnages présentés, les enfants de « Connais-tu mon pays » le sont avec les membres de leur famille.

Dans cette collection, le modèle de la cellule familiale (avec un prototype constant : papa, maman et leurs enfants) sous-tend l'appréhension de la population du pays dans son intégralité, en vertu d'un caractère représentatif jamais explicitement affirmé, mais plutôt sous-entendu. Les activités professionnelles et domestiques des uns et des autres constituent à cet égard le levier par lequel la narration documentaire fait prendre connaissance d'un certain nombre d'habitudes de vie locales, de la confection de l'huile d'olive en Grèce (figure 15) à la tonte des moutons en Australie (figure 16) ou aux danses traditionnelles en Israël (figure 17).



Figure 15. Colette Nast, *En Grèce avec Périclès*, Paris, Hatier, coll. « Connais-tu mon pays », 1961, n. p.



Figure 16. Colette Nast, *En Australie avec Christopher*, Paris, Hatier, coll. « Connais-tu mon pays », 1961, n. p.



Figure 17. Colette Nast, *En Israël avec Dan*, Paris, Hatier, coll. « Connais-tu mon pays », 1964, n. p.

Cette transmission de connaissances prend corps à travers l'évocation de relations de transmission de savoirs des adultes vers les enfants. Ainsi du père et de la mère du petit Hans (même si, au passage, le père dispense son savoir à son épouse) :

- Savez-vous, demande papa, quelles sont les trois caractéristiques de la Hollande ?
- Les canaux, les bicyclettes et les moulins, dit maman en riant.
- Très juste³².

Cette attention à la transmission des adultes aux enfants détermine également celle de la connaissance de leur histoire nationale par ces derniers. Ainsi Christopher interroge-t-il son père concernant les figures importantes de l'histoire australienne :

- Quels sont les grands hommes qui ont fait la fortune de notre pays ?
- Cook, le gouverneur Philipp, John Mac Arthur qui venait d'Écosse, Edward Hammont Hargraves qui trouva une pépite d'or.

Et plus loin :

L'Australie est une jeune nation, la plus jeune du monde. En 1642 Abel Tasman, chef d'une expédition hollandaise, atteint la « Terra Australia Incognita », il traversa la grande baie australienne et mit pied à terre sur une île que nous appelons, à cause de ce vaillant marin, Tasmanie. En 1770 James Cook, commandant du navire l'Endeavour, atteint Botany Bay, sur la côte est de la Nouvelle Galles du Sud près du lieu où se trouve actuellement Sydney, notre capitale. Autour de ce port naturel s'étendaient des prairies vertes, des montagnes boisées³³.

L'histoire telle qu'elle est livrée dans ces ouvrages n'est cependant nullement toujours aussi distanciée de la vie des protagonistes. À de multiples reprises, Colette Nast ne laisse pas de mettre en évidence son caractère personnel, comme lorsqu'elle évoque les cours suivis par Giovanni et ses camarades,

originaires de la bourgade de Sperlonga, ou lorsque leur enseignant relate le passé de leur village : « Sperlonga a dû se défendre autrefois contre les pirates et ce sont les pêcheurs qui ont pris les armes pour les repousser. Tonio et Giovanni relèvent la tête tout fiers d'être fils et petits-fils de pêcheurs³⁴. » Autre cours d'eau, mais aspiration à s'inscrire fièrement dans une lignée analogue s'agissant de Hans et de la péniche sur laquelle il vit avec sa famille et se déplace durant le récit à la faveur duquel le jeune garçon présente son pays, la Hollande :

À l'arrière de notre bateau, notre drapeau national rouge, blanc, bleu claque dans le vent. J'ai de la joie au cœur en le regardant. [...] Je songe au jour où je serai, moi aussi, Hans Zandvoort, le patron d'une péniche, où je continuerai l'aventure de mes ancêtres, ces Hollandais courageux qui jour après jour, pendant des siècles ont lutté contre la mer pour maintenir et agrandir leur patrie³⁵.

Activant le trope de neutralisation de l'historicité fréquent dans les portraits de pays pour adultes, notamment dans une mise en valeur des attraits d'une contrée pour le tourisme culturel, une telle conclusion affiche une continuité supposée entre le passé et le présent³⁶ qui constitue le ressort de la relation entre enfants et adultes dans ces livres. La fonction de guide qu'incarnent pour leurs jeunes lecteurs les enfants placés au centre de ces récits prend parfois corps à travers une figure effective de guide. Ainsi, dans le volume consacré à la Grèce, par un hasard bien fait, « Nikos Siamêtrou », le père du jeune Périclès, « est chauffeur d'un autocar de Delphes et transporte des étrangers en excursion à travers la Grèce. Il les conduit à Athènes, à Corinthe, à Olympie... », ce qui permet à son rejeton de connaître et de pouvoir dépeindre certaines des réalités de son pays, d'un intérêt touristique essentiellement, à la faveur des connaissances que lui a transmises son père.

Le soir, il me raconte ses voyages. Il connaît toute l'histoire ancienne et j'aime l'entendre raconter les aventures d'Ulysse ou me parler des travaux d'Hercule.
Parfois je pars avec lui. Ainsi, la semaine dernière j'ai visité cette église de style byzantin qui se trouve sur la route d'Athènes à Delphes.

L'art byzantin est un art chrétien qui date des premiers siècles après J.C. Il se caractérise par des églises à coupoles, comme celles que vous voyez sur la photo³⁷.

S'écartant du discours à la première personne qui régit l'essentiel du texte, cette brusque bascule de l'évocation des relations avec son père à un discours affichant les signes de l'érudition va de pair avec l'adoption d'un ton quelque peu professoral qui paraît relever de celui du Guide bleu. Elle correspond au projet affiché par la collection, mais sied tout de même peu à un enfant de l'âge de celui qui figure sur les photographies du livre. Elle a beau être motivée par les récits du père évoqués par son fils, on ne peut s'empêcher d'admirer les facultés vulgarisatrices de ces enfants qui se font historiens en herbe, d'une façon si peu naturelle que l'autrice éprouve manifestement la nécessité de justifier ces connaissances... Il en va de même s'agissant de Peter, qui explique, dès la seconde page du récit, que « [s]on père, Médard Bumann, est guide. Il aime la montagne. Il la connaît. C'est le meilleur guide de la région³⁸ », tout comme le père de Christopher qui, s'il n'est pas guide à proprement parler, se révèle un puits de connaissances en raison de sa fréquentation d'une école durant son enfance :

– Quels sont les grands hommes qui ont fait la fortune de notre pays ?

– Cook, le gouverneur Philipp, John Mac Arthur qui venait d'Écosse, Edward Hammont Hargraves qui trouva une pépite d'or.

– Comment sais-tu tout cela, papa ?

Mon père éclate de rire devant mon cri d'admiration. « J'ai été à l'école, à Sydney, pendant des années et j'ai eu un bon maître qui m'a appris à connaître mon pays. Toi, Christopher, sais-tu autre chose que conduire les tracteurs et trier la laine ? Voyons, dis-moi d'où vient le nom d'Australie ? » Je réponds très vite. « D'un mot latin "auster", qui signifie vent du sud. Littéralement, l'Australie est donc le pays du Sud. » — « Bien Christopher ³⁹ ! »

Les motivations des connaissances exposées dans les livres de « Connais-tu mon pays » sont parfois enracinées dans des relations un peu moins personnelles, qui relèvent du contexte scolaire local, maintes fois mis en scène dans les livres de Colette Nast. Ainsi en va-t-il des petits Italiens présentés

dans *En Italie avec Giovanni*, qui sur les bancs d'école apprennent l'histoire glorieuse de leur pays (figure 18) :

Voici la classe de Giovanni. Il est assis au troisième rang à côté de Tonio. Il porte sur sa blouse noire un nœud élégant aux trois couleurs nationales, vert, blanc et rouge. Tous les garçons écrivent avec application. Leur maître, Mr. Olivieri, leur raconte l'histoire merveilleuse de l'Italie alors que Rome dirigeait le monde. [...]
Lorsqu'on veut comprendre la vie de nos ancêtres, explique Mr. Olivieri, il faut visiter Pompéi et Herculaneum [...]⁴⁰.



Figure 18. Colette Nast, *En Italie avec Giovanni*, Paris, Hatier, coll. « Connais-tu mon pays », 1960, n. p.

De manière générale, les enfants fort savants mis en scène dans ces livres ne cessent de renvoyer à des figures d'adultes, dont ils tiennent leur savoir ou qui le valident, qu'il s'agisse de membres de la sphère familiale (le père le plus souvent) ou de l'environnement scolaire. Ce dernier est presque systématiquement présenté à un moment ou à un autre de ces volumes, par exemple au sujet du jeune Australien Christopher, qui suit les cours à distance (« Quand mes devoirs sont finis, je les envoie à l'école par correspondance en les glissant dans cette boîte où je les retrouve quelques jours après,

corrigés⁴¹ », ce qui permet de mesurer la conformation géographique du pays et les contraintes qu'elle impose à ses habitants, ou encore s'agissant de Peter, qui a la chance d'assister à « la classe » de « Mr Otto [...], toujours vivante » (figure 19) :

Il a fait ses études à Sion et il nous parle souvent des villes qu'il a visitées. Les cours de géographie surtout m'enchantent : nous avons chacun une carte sous les yeux et nous devons découvrir nous-mêmes les noms des montagnes et des villes des cantons⁴².

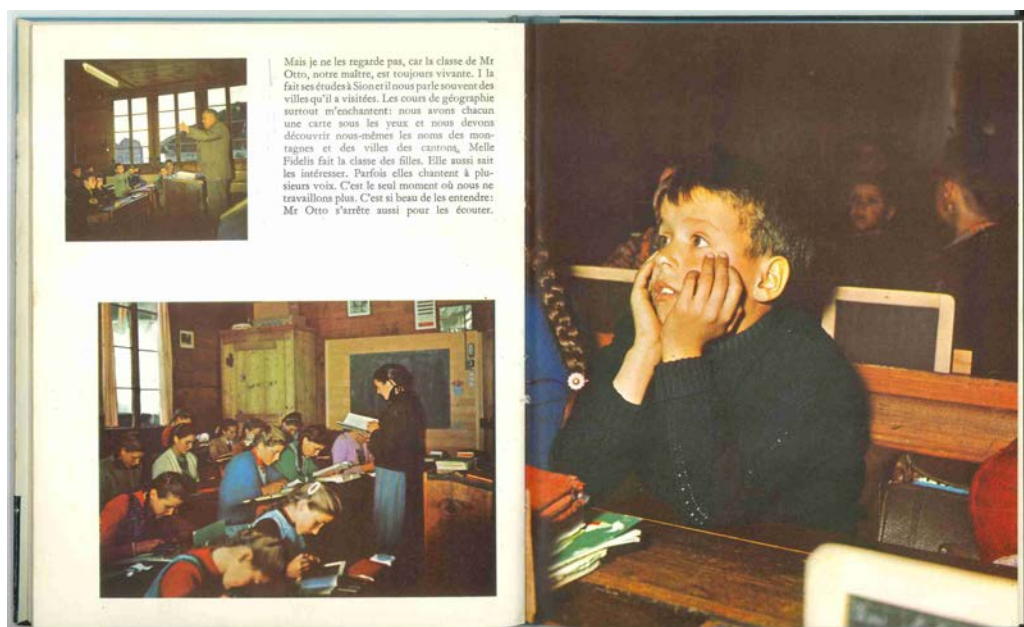


Figure 19. Colette Nast, *En Suisse avec Peter*, Paris, Hatier, coll. « Connais-tu mon pays », 1960, n. p.

À l'instar des jeunes lecteurs de ces livres, qui disposent, eux aussi, d'une carte des pays que chaque volume de la collection les invite à découvrir... De ce point de vue, que ces livres, façonnés de façon à répondre à certaines attentes convergeant avec l'apprentissage scolaire et certaines de ses catégories coutumières, semblent y avoir à l'occasion trouvé place, ne surprend nullement. En témoigne l'un des volumes recueillis pour mener à bien cette étude, celui sur l'Espagne : il porte sur la deuxième de couverture, au niveau de la carte du pays, une mention au crayon « S.C. La Perverie Cl. Élémentaire », école fondée à Nantes en 1838 et désormais un lycée (figure 20).

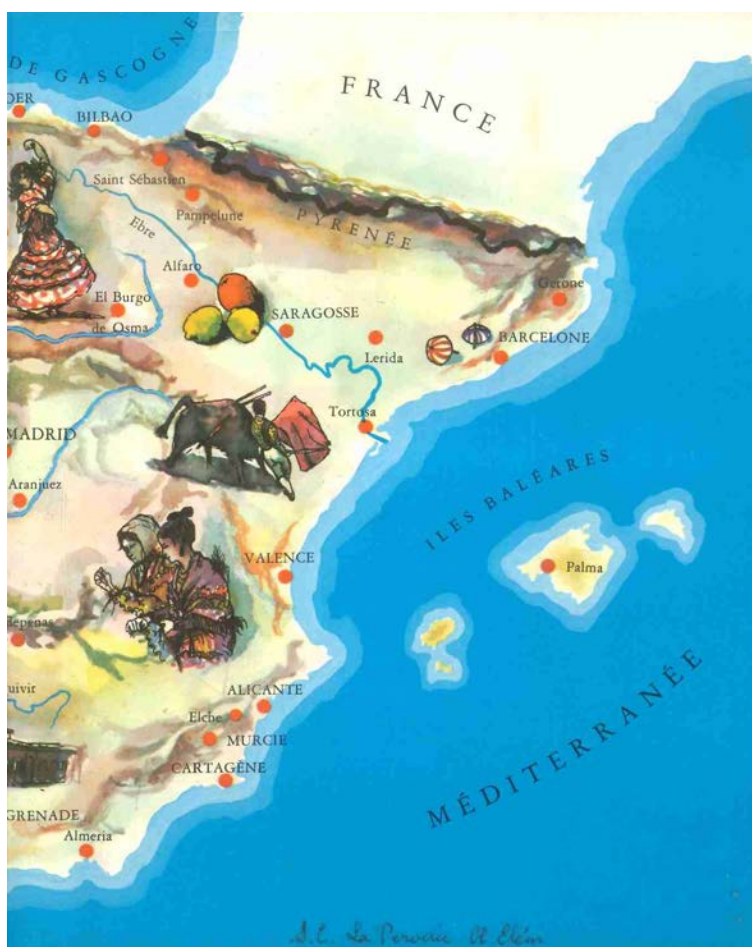


Figure 20. Colette Nast, *En Espagne avec José*, Paris, Hatier, coll. « Connais-tu mon pays », 1963.

Une collection à vocation pédagogique

Comme d'autres ouvrages de ce type, les volumes de « Connais-tu mon pays » conjuguent une ambition documentaire et un dispositif narratif fictionnel qui met en scène de jeunes enfants dont la fonction de guide sous-tend le geste de portraiture. Dans le paysage des collections de portraits phototextuels de pays destinées aux jeunes lecteurs qui lui sont contemporaines, les albums publiés par Colette Nast chez Hatier se singularisent non seulement par l'adoption de la couleur pour leurs images — ce qui n'était pas le cas, par exemple, d'« Enfants du monde » qui privilégiait le noir et blanc —, par le fait qu'ils sont signés d'une seule autrice – Colette Nast, alors que la plupart des

collections de ce type font appel à différents auteurs –, par la relative brièveté d’existence de la collection (1964-1969) — comparativement, encore une fois, à une collection comme « Enfants du monde » (1952-1975) —, mais aussi et surtout par leur manière de faire passer le portrait par la mise en scène de moments d’apprentissage, les connaissances paraissant constituer la principale finalité de ces livres.

Bien qu’ils mettent en avant des figures enfantines dont la fonction est de requérir l’attention des lecteurs en leur tendant un miroir, ces volumes portent la marque des préoccupations pédagogiques de leur autrice, Colette Nast. Cette dimension pédagogique — en vertu de laquelle le caractère narratif de ces livres est subordonné à la finalité descriptive et foncièrement documentaire qui sous-tend la collection — se trouve parfois prise en charge par l’enfant qui tient lieu de guide à ses amis français, qu’ils soient eux-mêmes enfants ou qu’il s’agisse de Colette Nast elle-même. Mais elle se trouve, plus encore, placée au cœur du propos de façon récurrente à travers la mise en scène de relations de transmission de connaissances entre enfants et adultes, leurs parents en première instance, mais aussi leurs professeurs, à la faveur de l’évocation, par les textes aussi bien que par les images, du contexte scolaire dans lequel certains de ces jeunes enfants se trouvent eux-mêmes placés et qui n’est pas sans recouper la relation que ces livres tendent à instaurer avec leur jeune lectorat.

NOTE BIOGRAPHIQUE

David Martens est professeur de littérature française (xix^e-xxi^e siècle) à l’Université de Louvain (KU Leuven). Il s’intéresse notamment à la figure de l’écrivain, ainsi qu’à la patrimonialisation et aux autres formes de médiation de la littérature, qu’elles passent par la photographie ou l’exposition, par exemple. Il a dirigé, en compagnie de Jean-Pierre Montier, François Vallotton et Galia Yanoshevsky, un projet de recherche consacré aux portraits de pays. Il a notamment publié dans les revues *Communisation & langages*, *Littérature, Poétique*, *Poetics Today* ou encore *Word & Image*. Il a en outre fondé en 2021, avec Olivier Belin, Claude Coste, Mathilde Labbé et Marcela Scibiorska, le réseau PatrimoniaLitté (<https://respalitt.hypotheses.org/>), qui s’intéresse aux relations entre littérature et patrimoine.

Notes

¹ Ce travail s'inscrit dans le cadre de recherches sur le genre du portrait de pays financées par le FWO (Fonds de la recherche scientifique – Flandre). À des fins de libre accès, une licence CC-BY a été appliquée par l'auteur au présent document et le sera à toute version ultérieure jusqu'au manuscrit auteur accepté pour publication résultant de cette soumission.

² Voir à ce propos David Martens, « Portraits phototextuels de pays. Jalons pour l'identification d'un genre méconnu », *Communication & langages*, n° 202, 2019, p. 3-24 et « Qu'est-ce que le portrait de pays? Esquisse de physiognomie d'un genre mineur », *Poétique*, n° 184, 2018, p. 247-268. Initialement proposé à titre heuristique dans le cadre de cours que j'ai donnés à l'Université de Louvain (KU Leuven) et de publications précédentes, le terme a paru suffisamment pertinent pour être adopté depuis par plusieurs collègues (voir, notamment, Anne Reverseau (dir.), *Portraits de pays illustrés. Un genre phototextuel*, Paris, Minard, coll. « Lire & voir », 2017).

³ Si cette différence d'objets est indubitable, elle n'entraîne cependant pas de distinction significative sur le plan générique. Voir à ce sujet David Martens, « Des villes dans les collections de portraits de pays (1925-1980). Questions de focale & enjeux de politiques éditoriales », *Journal for Literary and Intermedial Crossings*, vol. 4, « *Stadsportretten/ City Portraits* », sous la direction de Daniel Acke, Elisabeth Bekers et Diana Castilleja, automne 2019, p. 1-24. <https://clit.research.vub.be/volume-4-herfst-automne-fall-2019-stadsportretten-city-portraits>.

⁴ Jean-Didier Urbain, *L'envie du monde*, Paris, Bréal, 2011.

⁵ Voir à ce sujet Sophie Lécole Solnychkine, David Martens et Jean-Pierre Montier (dir.), *Portraits de pays. Textes, images, sons*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2024.

⁶ Effectué essentiellement à partir du catalogue de la BnF, qui ne reprend pas toujours l'ensemble des volumes de ces collections, et complété à la faveur de recherches en ligne et au sein d'autres bibliothèques, ce recensement nécessiterait une recherche plus systématique. Les dénombrements mentionnés correspondent aux ouvrages identifiés de façon certaine.

⁷ Notamment celui du regretté Yves Jeanneret, dont la bibliothèque possédait plusieurs volumes de ce type, dont un sur Rome qui lui avait été octroyé lors d'une fin d'année scolaire pour le féliciter de ses résultats.

⁸ En revanche, les images, réalisées spécialement pour les volumes de la collection, sont dues à différents photographes, parfois plusieurs pour un même album.

⁹ Cette tendance n'est nullement réduite au domaine francophone. Voir à ce sujet l'ensemble du dossier de la revue *Textimage* publié en 2022 : Laurence Le Guen, Christine Rivalan Guégo et Catherine Sablonnière (dir.), « Portraits de pays dans les collections jeunes publics », automne 2022, http://revue-textimage.com/conferencier/sommaire/12_sommaire.html, ainsi que Laurence Le Guen, *Cent cinquante ans de photolittérature pour les enfants*, Nantes, Éditions MeMo, 2022.

¹⁰ S'agissant du champ littéraire le plus légitime, les auteurs contribuent habituellement à ces collections sur le mode de la commande, le genre étant largement perçu comme à vocation parapromotionnelle, et les écrivains qui ont rédigé ces volumes ne l'ont pas toujours fait en

y mettant le meilleur de leur plume. Au sein de la littérature de jeunesse, dans ce type d'ouvrages, la question de la littérarité paraît à tout le moins reléguée au second plan.

¹¹ Pas plus qu'il n'est d'usage dans les catégorisations en vigueur au sein de la production littéraire destinée aux lecteurs adultes, le portrait de pays ne semble l'être dans celles qui classifient les productions pour la jeunesse. Cette situation semble relever de motifs analogues : il ne paraît pas nécessaire de disposer de cette étiquette au sein de la palette générique en usage, qui semble suffire aux acteurs du secteur, des éditeurs aux lecteurs en passant par les libraires et prescripteurs divers, pour s'y retrouver et identifier le type d'ouvrages qu'ils recherchent.

¹² Voir Gérard Genette, *Seuils*, Paris, Seuil, coll. « Point essais », 2002 [1987], p. 85-93.

¹³ Pierre-Marc de Biasi, « Fonctions et genèse du titre en histoire de l'art », dans Pierre-Marc de Biasi, Marianne Jakobi et Ségolène Le Men (dir.), *La fabrique du titre. Nommer les œuvres d'art*, Paris, CNRS Éditions, 2012, p. 72.

¹⁴ Voir à ce sujet Christophe Meunier, « Construire une géographie pour les enfants des années 1960-1970. La collection "Les Enfants du monde" de Dominique Darbois », *Géocarrefour*, vol. 4, n° 93, 2019. <http://journals.openedition.org/geocarrefour/12713>. Voir également Frédérique Lemarchant, « Dominique Darbois et la collection "Les Enfants du monde". La photographie entre fiction et documentaire », *Strenæ*, n° 8, 2015. <https://journals.openedition.org/strenae/1386?lang=de>.

¹⁵ Christophe Meunier, « Terre des hommes, enfants de la Terre. Quand le Père Castor se mêle de géographie », *Les territoires de l'album. Espaces et spatialités dans les albums pour enfants*, Carnet de recherche, 11 avril 2016. <https://lta.hypotheses.org/660>.

¹⁶ Voir Louis Marin, *Utopiques : jeux d'espaces*, Paris, Minuit, coll. « Critique », 1973, ainsi que « La ville dans sa carte et son portrait », *De la représentation*, Paris, Gallimard et Seuil, coll. « Hautes études », 1994, p. 204-218. Sur la relation de la carte au portrait de pays, voir Henri Garric, *Portraits de villes. Marches et cartes : la représentation urbaine dans les discours contemporains*, Paris, Champion, coll. « Bibliothèque de littérature générale et comparée », 2007, ainsi que David Martens, « Qu'est-ce que le portrait de pays? Esquisse de physiognomie d'un genre mineur », *Poétique*, n° 184, 2018, p. 263-265.

¹⁷ Colette Nast, *En Australie avec Christopher*, Paris, Hatier, coll. « Connais-tu mon pays », 1961, n. p.

¹⁸ Voir à ce propos Nathalie Boulouch, *Le ciel est bleu. Une histoire de la photographie couleur*, Paris, Éditions Textuel, coll. « L'écriture photographique », 2011, p. 67 et suiv. notamment.

¹⁹ Nathalie Boulouch, *Le ciel est bleu. Une histoire de la photographie couleur*, Paris, Éditions Textuel, coll. « L'écriture photographique », 2011, p. 98.

²⁰ Voir, notamment, Jean-Michel Adam, « Genres, textes, discours : pour une reconception linguistique du concept de genre », *Revue belge de philologie et d'histoire*, vol. 75, n° 3, 1997, p. 665-681.

²¹ Voir notamment Florence Gaiotti et Éléonore Hamaide-Jager, « Portraits de pays en collection pour la jeunesse dans le fonds du CRILJ », *Textimage*, automne 2022, <http://www.revue->

textimage.com/conferencier/12_portraits_de_pays/gaiotti_hamaide-jager1.html, ainsi que David Martens, « Un art de faire découvrir le monde. Portraits de pays phototextuels pour jeunes publics », *Textimage*, automne 2022, http://www.revue-textimage.com/conferencier/12_portraits_de_pays/martens1.html.

²² Sur la dimension de portrait de pays de ce récit, voir Philippe Antoine, « Raconter et décrire pour instruire : sur *Le tour de la France par deux enfants* », *Mémoires du livre/Studies in Book Culture*, vol. 2, n° 14, « Portraits de pays. Généalogies d'un genre », sous la direction de David Martens, automne 2023. <https://www.erudit.org/fr/revues/memoires/2023-v14-n2-memoires09072/1109174ar/>.

²³ Colette Nast, *En Hollande avec Hans*, Paris, Hatier, coll. « Connais-tu mon pays », 1960, n. p.

²⁴ Géraldine Bois, « Ancrage local et visibilité littéraire. Le cas des écrivains peu reconnus de la région Rhône-Alpes », *Ethnologie française*, vol. 44, n° 4, 2014, p. 621-629.

²⁵ « Quasi » car Peter ne figure pas sur la couverture de l'ouvrage consacré à la Suisse.

²⁶ Colette Nast, *En Australie avec Christopher*, Paris, Hatier, coll. « Connais-tu mon pays », 1961, n. p.

²⁷ Colette Nast, *En Grèce avec Périclès*, Paris, Hatier, coll. « Connais-tu mon pays », 1961, n. p.

²⁸ Voir à cet égard Galia Yanoshevsky et Maya Michaeli, « On Recurring Images and Nation Branding: The Case of Israel's Albums and Tourist Guidebooks », *Image & Narrative*, vol. 2, n° 2, 2021. <https://www.imageandnarrative.be/index.php/imagenarrative/article/view/2722/2191>.

²⁹ Colette Nast, *En Israël avec Dan*, Paris, Hatier, coll. « Connais-tu mon pays », 1964, n. p.

³⁰ Colette Nast, *En Espagne avec José*, Paris, Hatier, coll. « Connais-tu mon pays », 1963, n. p.

³¹ Colette Nast, *En Espagne avec José*, Paris, Hatier, coll. « Connais-tu mon pays », 1963, n. p.

³² Colette Nast, *En Hollande avec Hans*, Paris, Hatier, coll. « Connais-tu mon pays », 1960, n. p.

³³ Colette Nast, *En Australie avec Christopher*, Paris, Hatier, coll. « Connais-tu mon pays », 1961, n. p.

³⁴ Colette Nast, *En Italie avec Giovanni*, Paris, Hatier, coll. « Connais-tu mon pays », 1960, n. p.

³⁵ Colette Nast, *En Hollande avec Hans*, Paris, Hatier, coll. « Connais-tu mon pays », 1960, n. p.

³⁶ Au sujet de cette inclination du portrait de pays, voir David Martens, « L'hier et l'aujourd'hui dans le portrait de pays. Neutralisations de l'historicité », dans Anne Reverseau (dir.), *Portraits de pays illustrés. Un genre phototextuel*, Paris, Minard, coll. « Lire & voir », 2017, p. 225-247.

-
- ³⁷ Colette Nast, *En Grèce avec Périclès*, Paris, Hatier, coll. « Connais-tu mon pays », 1961, n. p.
- ³⁸ Colette Nast, *En Suisse avec Peter*, Paris, Hatier, coll. « Connais-tu mon pays », 1960, n. p.
- ³⁹ Colette Nast, *En Australie avec Christopher*, Paris, Hatier, coll. « Connais-tu mon pays », 1961, n. p.
- ⁴⁰ Colette Nast, *En Italie avec Giovanni*, Paris, Hatier, coll. « Connais-tu mon pays », 1960, n. p.
- ⁴¹ Colette Nast, *En Australie avec Christopher*, Paris, Hatier, coll. « Connais-tu mon pays », 1961, n. p.
- ⁴² Colette Nast, *En Suisse avec Peter*, Paris, Hatier, coll. « Connais-tu mon pays », 1960, n. p.

Bibliographie

Sources

Colette Nast, *En Hollande avec Hans*, Paris, Hatier, coll. « Connais-tu mon pays », 1960.

Colette Nast, *En Italie avec Giovanni*, Paris, Hatier, coll. « Connais-tu mon pays », 1960.

Colette Nast, *Au Portugal avec Carlito*, Paris, Hatier, coll. « Connais-tu mon pays », 1960.

Colette Nast, *En Suisse avec Peter*, Paris, Hatier, coll. « Connais-tu mon pays », 1960.

Colette Nast, *En Australie avec Christopher*, Paris, Hatier, coll. « Connais-tu mon pays », 1961.

Colette Nast, *En Grèce avec Périclès*, Paris, Hatier, coll. « Connais-tu mon pays », 1961.

Colette Nast, *En Suède avec Karin*, Paris, Hatier, coll. « Connais-tu mon pays », 1962.

Colette Nast, *En Espagne avec José*, Paris, Hatier, coll. « Connais-tu mon pays », 1963.

Colette Nast, *En Israël avec Dan*, Paris, Hatier, coll. « Connais-tu mon pays », 1964.

Ouvrages et articles

Jean-Michel Adam, « Genres, textes, discours : pour une reconception linguistique du concept de genre », *Revue belge de philologie et d'histoire*, vol. 75, n° 3, 1997, p. 665-681.

Philippe Antoine, « Raconter et décrire pour instruire : sur *Le tour de la France par deux enfants* », *Mémoires du livre / Studies in Book Culture*, vol. 2, n° 14, « Portraits de pays. Généalogies d'un genre », sous la direction de David Martens, automne 2023. <https://www.erudit.org/fr/revues/memoires/2023-v14-n2-memoires09072/1109174ar/>.

Géraldine Bois, « Ancrage local et visibilité littéraire. Le cas des écrivains peu reconnus de la région Rhône-Alpes », *Ethnologie française*, vol. 44, n° 4, 2014, p. 621-629.

Nathalie Boulouch, *Le ciel est bleu. Une histoire de la photographie couleur*, Paris, Éditions Textuel, coll. « L'écriture photographique », 2011.

Pierre-Marc de Biasi, « Fonctions et genèse du titre en histoire de l'art », dans Pierre-Marc de Biasi, Marianne Jakobi et Ségolène Le Men (dir.), *La fabrique du titre. Nommer les œuvres d'art*, Paris, CNRS Éditions, 2012, p. 29-94.

Florence Gaiotti et Éléonore Hamaide-Jager, « Portraits de pays en collection pour la jeunesse dans le fonds du CRILJ », *Textimage*, « Portraits de pays dans les collections jeunes publics », sous la direction de Laurence Le Guen, Christine Rivalan Guégo et Catherine Sablonnière, automne 2022. http://www.revue-textimage.com/conferencier/12_portraits_de_pays/gaiotti_hamaide-jager1.html.

Henri Garric, *Portraits de villes. Marches et cartes : la représentation urbaine dans les discours contemporains*, Paris, Champion, coll. « Bibliothèque de littérature générale et comparée », 2007.

Gérard Genette, *Seuils*, Paris, Seuil, coll. « Point essais », 2002 [1987], p. 85-93.

Sophie Lécole Solnychkine, David Martens et Jean-Pierre Montier (dir.), *Portraits de pays. Textes, images, sons*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2024.

Laurence Le Guen, *Cent cinquante ans de photolittérature pour les enfants*, Nantes, Éditions MeMo, 2022.

Laurence Le Guen, Christine Rivalan Guégo et Catherine Sablonnière (dir.), « Portraits de pays dans les collections jeunes publics », *Textimage*, automne 2022. http://revue-textimage.com/conferencier/sommaire/12_sommaire.html.

Frédérique Lemarchant, « Dominique Darbois et la collection "Les Enfants du monde". La photographie entre fiction et documentaire », *Strenæ*, n° 8, 2015. <https://journals.openedition.org/strenae/1386?lang=de>.

Louis Marin, *Utopiques : jeux d'espaces*, Paris, Minuit, coll. « Critique », 1973.

Louis Marin, « La ville dans sa carte et son portrait », *De la représentation*, Paris, Gallimard et Seuil, coll. « Hautes études », 1994, p. 204-218.

David Martens, « L'hier et l'aujourd'hui dans le portrait de pays. Neutralisations de l'historicité », dans Anne Reverseau (dir.), *Portraits de pays illustrés. Un genre phototextuel*, Paris, Minard, coll. « Lire & voir », 2017, p. 225-247.

David Martens, « Qu'est-ce que le portrait de pays? Esquisse de physionomie d'un genre mineur », *Poétique*, n° 184, 2018, p. 247-268.

David Martens, « Portraits phototextuels de pays. Jalons pour l'identification d'un genre méconnu », *Communication & langages*, n° 202, 2019, p. 3-24

David Martens, « Des villes dans les collections de portraits de pays (1925-1980). Questions de focale & enjeux de politiques éditoriales », *Journal for Literary and Intermedial Crossings*, vol. 4, « *Stadsportretten/ City Portraits* », sous la direction de Daniel Acke, Elisabeth Bekers et Diana Castilleja, automne 2019, p. 1-24. <https://clic.research.vub.be/volume-4-herfst-automne-fall-2019-stadsportretten-city-portraits>.

David Martens, « Un art de faire découvrir le monde. Portraits de pays phototextuels pour jeunes publics », *Textimage*, « Portraits de pays dans les collections jeunes publics », sous la direction de Laurence Le Guen, Christine Rivalan Guégo et Catherine Sablonnière, automne 2022. http://www.revue-textimage.com/conferencier/12_portraits_de_pays/martens1.html.

Christophe Meunier, « Terre des hommes, enfants de la Terre. Quand le Père Castor se mêle de géographie », *Les territoires de l'album. Espaces et spatialités dans les albums pour enfants*, Carnet de recherche, 11 avril 2016. <https://lta.hypotheses.org/660>.

Christophe Meunier, « Construire une géographie pour les enfants des années 1960-1970. La collection "Les Enfants du monde" de Dominique Darbois », *Géocarrefour*, vol. 4, n° 93, 2019. <http://journals.openedition.org/geocarrefour/12713>.

Jean-Didier Urbain, *L'envie du monde*, Paris, Bréal, 2011.

Galia Yanoshevsky et Maya Michaeli, « On Recurring Images and Nation Branding: The Case of Israel's Albums and Tourist Guidebooks », *Image & Narrative*, vol. 2, n° 2, 2021. <https://www.imageandnarrative.be/index.php/imagenarrative/article/view/2722/2191>.