

L'album, entre texte, image et support

par **Sophie Van der Linden***

Quelle est la spécificité de l'album ?

En quoi consistent les ressources de la forme d'expression qu'il offre ?

Sophie Van der Linden montre qu'au-delà de la complémentarité ou de l'interaction entre textes et images, c'est l'étude d'un ensemble - intégrant support, paratexte et mise en pages - qui permet à l'analyse de mettre au jour un système de signification.

Si le terme « album » est bien compris par l'ensemble des professionnels et des médiateurs de la littérature de jeunesse, il ne connaît pas de rayonnement auprès d'un public plus large. Et le type d'ouvrages qu'il désigne peut, suivant les contextes, être dénommé livre d'images, livre pour enfants, voire confondu avec le livre illustré. Pourtant son emploi n'est pas récent, il remonte aux origines de ce type de livres qui apparaît dès le début du XIX^e siècle, s'imposant au public enfantin dans les années 1860 avec notamment les « albums Stahl » de Pierre-Jules Hetzel.

À ce flou de la définition correspond la question de sa spécificité. Finalement, qu'est-ce qu'un album ?

Les historiens distinguent l'album du livre illustré par la prépondérance spatiale de l'image sur le texte¹. Est-ce un genre ? Il semble plutôt que l'album accueille une pluralité de genres - récit fantastique, conte, poésie, etc. - sans pour autant en être un d'identifiable². Plus certainement, l'album constitue une forme d'expression spécifique, son

* Sophie Van der Linden est chercheuse et formatrice en littérature de jeunesse. Elle est l'auteur d'un livre consacré à Claude Ponti paru aux éditions Être dans la collection Boîtaoutils et d'une étude non publiée sur l'album.

organisation interne le distinguant des autres livres pour la jeunesse accueillant des images³.

Reste à comprendre en quoi il constitue un médium particulier. Considérer qu'il se présente avant tout comme une combinaison de textes et d'images ne suffit pas à le caractériser. Lorsque les images ne se posent pas en illustration d'un récit mais proposent une signification articulée à celle du texte, la lecture d'album demande l'appréhension combinée de ce que dit le texte et de ce que montre l'image. Les critiques américains, depuis Barbara Bader, désignent cette relation particulière par le terme d'« interdépendance »⁴. Il ne s'agit donc pas d'une simple co-présence mais d'une interaction du texte et des images, le sens émergeant de leurs rapports réciproques. Il suffit, pour s'en convaincre, de tenter une approche dissociée du texte et de l'image d'une page d'album. L'un modifie nécessairement la lecture ou l'interprétation isolée de l'autre. Le message global n'est ni celui du texte ni seulement celui de l'image mais bien un message émergeant de leur mise en relation.

On pourrait dire que textes et images interagissent. Dès lors, si l'on veut comprendre leur fonctionnement, il faut non seulement considérer leur rapport mais plus encore s'interroger sur la manière dont l'un agit envers l'autre, sachant que ne se réalise que très rarement une appréhension conjointe et simultanée des deux instances, l'une ou l'autre étant découverte et lue en premier. Dans l'album, on ne peut déterminer une fonction figée et permanente du texte par rapport à l'image comme a pu l'affirmer Roland Barthes concernant la publicité⁵. En revanche, on peut exami-

ner comment l'une des expressions intervient sur celle initialement abordée par le lecteur. En effet, par sa fonction narrative et/ou son emplacement sur l'espace de la page, le texte ou l'image sera perçu prioritairement. Ensuite, l'expression dite « secondaire » confirme, contredit ou amplifie ce propos.

Frontières du livre

Pour autant, un album ne se résume pas à l'interaction de textes et d'images. Il présente en outre une organisation fortement liée à un support. Et ce support, c'est en premier lieu l'objet livre. L'album montre une grande diversité dans ses réalisations. Matérialité et format y sont particulièrement variés, répondant d'une part à des usages et à des publics et d'autre part à des choix d'expression.

On constate ainsi que les albums « tout carton » s'ils sont, du point de vue éditorial, prioritairement destinés aux tout-petits, intéressent également les créateurs par une matérialité présentant d'autres atouts que sa résistance, notamment une continuité entre la couverture et les pages internes et une tour de page marquée.

Le type de papier choisi participe parfois pleinement de l'expression, comme les feuilles de calque dans *Le Brouillard de Milan*⁶ de Bruno Munari, ce dernier ayant montré avec le *Livre illisible*⁷ que l'exploitation des données matérielles du livre peut suffire à créer du sens.

Le format peut, quant à lui, fortement déterminer l'expression et chaque dimension recèle ses propres puissances ou impuissances. Comparer les incidences des différents formats d'albums d'un même illustrateur sur le sujet, la mise en pages ou encore le type

de narration permet de mettre en lumière ces particularités.

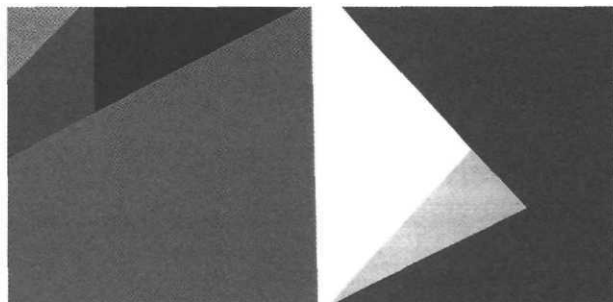
La couverture ou les pages de garde ont une fonction matérielle précise et comportent des messages paratextuels⁸. L'une des spécificités des paratextes de l'album est qu'ils relèvent souvent d'une création de l'illustrateur et non des seuls éditeurs ou maquettistes comme c'est le cas pour le roman par exemple⁹. Dans cette perspective, couvertures, pages de garde¹⁰, pages de titre et pages internes sont à considérer comme un ensemble cohérent pouvant être le lieu d'un jeu particulier avec le lecteur. L'un des ressorts de ce fonctionnement consiste à entretenir l'ambiguïté sur leur statut de paratexte. Le récit peut ainsi démarrer dès la couverture ou la première garde et se dérouler à la manière cinématographique d'un pré-générique tandis que défilent les pages de titre ou celles portant les mentions légales¹¹.

Le travail sur le paratexte permet d'étendre le récit ou l'expression visuelle aux abords du livre. Parfois, tous ces espaces s'articulent pour proposer une narration secondaire cohérente. L'album *C'est pas moi*¹² nous en livre un réjouissant exemple en faisant évoluer sur ces espaces des soldats de plomb échappés des pages internes. Les couvertures et les premières gardes forment une continuité mettant en scène l'attaque du bataillon, puis les gardes de fin montrent sa retraite précipitée. En refermant le livre on découvre sur le plat quatre de couverture ce qui les a mis en fuite : un Batman en plastique ! Réalisée à l'échelle du détail, cette séquence entraîne le lecteur dans un jeu d'observation ludique.



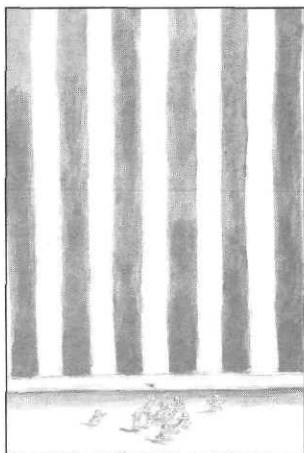
les autobus mêlent lentement
les brouillards des différents quartiers

Dans le brouillard de Milan, ill. B. Munari, Seuil Jeunesse

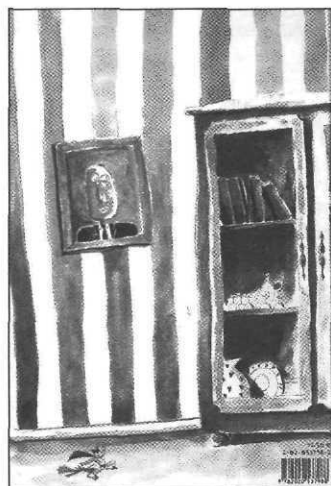


Livre illisible, ill. B. Munari, diffusion Les Trois Ourses

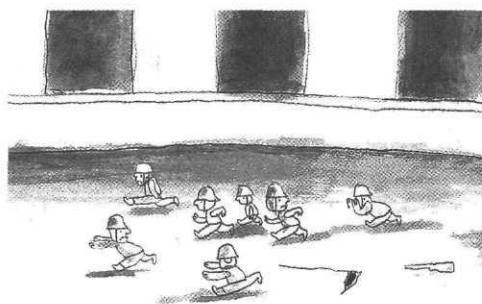
C'est pas moi !, ill. R. Badel,
Seuil Jeunesse
(1ère de couv.)



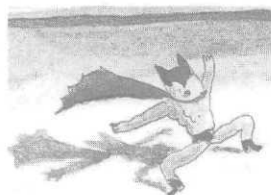
C'est pas moi !, ill. R. Badel,
Seuil Jeunesse
(1ère garde)



C'est pas moi !, ill. R. Badel,
Seuil Jeunesse
(4ème de couv.)



C'est pas moi !, ill. R. Badel,
Seuil Jeunesse
2ème garde - détail



C'est pas moi !, ill. R. Badel,
Seuil Jeunesse
(4ème de couv. - détail)

Contraintes et fortunes de la double page

Une fois passés ces abords, on pénètre au cœur du livre qui, tel que nous le connaissons aujourd'hui, héritage du codex, se présente comme un assemblage relié de feuillets semi-mobiles. Son ouverture se réalise sur une double page. Parmi les trois définitions relevées dans le Dictionnaire de l'Académie de 1842 par Ségolène Le Men dans son article « Le Romantisme et l'invention de l'album pour enfants », s'en trouve une rattachée à l'album antique évoquant en latin une surface d'inscription blanchie à la chaux : « Champ d'expression plastique et graphique, l'album retire de ses origines antiques son espace, celui d'une grande page, blanche en général, où peuvent se combiner, voire se superposer, les éléments textuels et iconiques, tout en accordant une place d'honneur à l'image¹³ ». L'album se trouve ainsi, dès son apparition, fortement lié à un espace d'inscription.

À la lecture d'un roman, notre œil parcourt les lignes d'écriture de la gauche vers la droite et de haut en bas, d'abord sur la page de gauche puis sur celle de droite. Dans la bande dessinée, la planche s'organise généralement sur l'espace d'une page, nous y parcourons successivement des vignettes selon un parcours déterminé. Dans l'album, mais c'est également le cas pour le livre d'artiste ou certains recueils de poésie depuis que Stéphane Mallarmé a fait franchir la marge interne au texte avec son *Coup de dés*¹⁴, l'organisation des différents messages ne respecte pas nécessairement le cloisonnement par page. De plus, la relative brièveté de la plupart des textes d'albums et la grandeur des images per-

met un rapport privilégié au support. La possibilité qu'ont les créateurs de créer à l'échelle de la double page fait de celle-ci un champ fondamental et privilégié d'inscription.

Pour autant, la double page comporte une division incontournable : la pliure. Soit elle se trouve niée par les créateurs, soit ceux-ci composent avec cette séparation de la double page, dont la symétrie serait, selon Massin, « dénuée de vie »¹⁵. Les compositions peuvent s'en tenir à une cohérence propre à l'échelle de la page mais également entrer en relation l'une avec l'autre. L'enjeu étant de réussir à faire dialoguer ces deux espaces de représentation, les illustrateurs peuvent s'appuyer sur la reliure pour organiser un système de correspondances ou d'écho d'une page à l'autre. De nombreux ouvrages habituent le lecteur à une division par page, se réservant, au point crucial du récit, la possibilité de réinvestir la double page et donc d'agrandir soudainement et considérablement l'espace d'expression.

La pliure est une donnée matérielle incontestable. Cependant, à partir du moment où elle se trouve fréquemment tronquée, son respect résulte également d'une donnée symbolique. Entretenir le doute sur la séparation ou non produit du jeu. Les créateurs maintiennent parfois sciemment l'indécision, notamment par une représentation du décor pouvant former une unité spatiale tandis que les personnages sont répétés sur chaque page, brouillant ainsi la perception d'une unité de l'espace-temps.

Des mises en pages au service de l'innovation

Lorsque l'on se saisit d'un album fermé, on ne peut en aucun cas présager de son organisation interne. Alternance de pages de texte et d'images, juxtaposition des messages verbaux et visuels sur la page, séquence de vignettes ou entremêlement des énoncés sur la double page... l'album est le lieu de tous les possibles. Il ne présente pas de mise en pages régulière identifiable, contrairement à la bande dessinée¹⁶. Les organisations internes paraissent presque infinies, jouant sur la taille des messages, leur forme, leur inscription sur le fond... Maîtrisant remarquablement les codes de l'album et réinvestissant ceux d'autres médiums parmi lesquels il faut citer la bande dessinée, le livre d'artiste, l'affiche ou encore les jeux vidéos, les créateurs contemporains n'ont de cesse d'inventer de nouvelles organisations de la double page, ouvrant de nouvelles voies d'expression. On rencontre ainsi fréquemment des organisations entremêlant textes et images au lieu de les juxtaposer. Chacun des signifiants linguistiques et iconiques participe de l'expression globale au sein d'une composition unique rigoureusement plastique, comme dans les albums de Béatrice Poncelet. Les mises en pages de cette artiste interrogent particulièrement l'articulation formelle des textes et des images sur l'espace d'inscription, leurs statuts respectifs, la notion d'instance narratrice, la lisibilité, tout en favorisant généralement l'invention du sens par le lecteur.

La diversité formelle marquant l'album ne montre pas de types d'organisation aisés à circonscrire. Pourtant, la mise en pages conditionne en grande partie le discours véhiculé. En effet, la position

des différents messages sur le support concourt fortement à l'expression. En fonction de la narration ou de l'effet recherché, l'illustrateur positionnera les images ou les textes de manière à tirer parti de son support. Savoir ce qu'implique un choix de mise en pages permet indéniablement une meilleure appréciation du médium.

Arrêt sur l'image

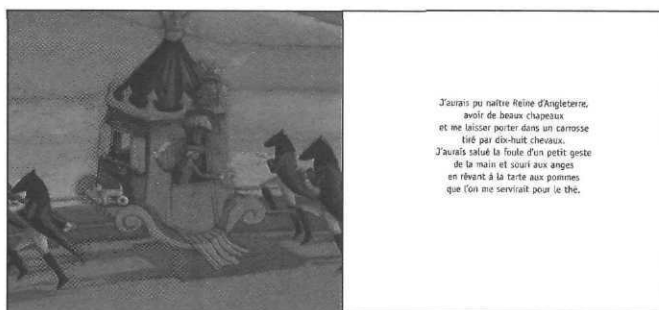
Du point de vue de l'organisation générale du livre, on peut considérer comme un héritage du livre illustré la présentation du texte et de l'image sur des pages différenciées. Nous sommes ici dans une situation de séparation maximale entre textes et images, la pliure matérialisant la frontière entre deux espaces réservés. Le lecteur passe successivement d'une observation de l'image à la lecture du texte, l'un et l'autre se découvrant en alternance, engendrant un rythme de lecture régulier. Les images de ce type d'albums nous paraissent pouvoir être définies comme « isolées », en ce sens qu'elles se présentent isolément les unes des autres, ne voisinant pas sur l'espace de la double page¹⁷. Leur composition, leur expression, qu'elles soient plastiques ou sémantiques, sont rigoureusement autonomes et cohérentes. De telles images sont matériellement séparées les unes des autres et indépendantes du point de vue de l'expression et de la narration. Des illustrateurs comme Nathalie Novi ou Éric Battut privilégient le plus souvent ce type de mise en pages qui réserve une place importante au texte et valorisent la fonction d'illustration de l'image.

La case ou la vignette de bande dessinée est opposée à l'image isolée en ce sens qu'elle appartient à une suite d'images articulées. Unité d'une séquence, la case

est forcément parcellaire, dépendante des autres. Pierre Fresnault-Desruelle la qualifie ainsi d'image « en déséquilibre¹⁸ ». Chaque image de bande dessinée exprime une portion d'un discours se réalisant à l'échelle de la série. Dès lors, chacune des cases se trouve fortement liée à celles qui l'entourent. Les images séquentielles sont articulées iconiquement et sémantiquement. Dans l'album, lorsque plusieurs images entrent en relation, même sans présenter une organisation compartimentée, et que le sens se réalise par leur enchaînement, nous sommes également en présence d'images séquentielles. Yvan Pommaux, Raymond Briggs proposent des images fonctionnant selon ce principe. Cependant la taille des images et leur organisation ne peuvent généralement pas être confondues avec celles des planches de bande dessinée.

Entre ces deux pôles, l'album développe bien souvent un autre type de lien entre les images. Benoît Peeters s'attache à décrire la tension de l'image entre « son désir d'autonomie et son inscription dans le récit »¹⁹. Il nous semble que chaque image participant d'une suite - qu'elle soit ou non narrative - doit effectivement être considérée en fonction d'un double mouvement d'autonomie et de dépendance. La mise en pages la plus fréquemment rencontrée dans l'album rompt avec la dissociation page de texte / page d'image et fait cohabiter au moins un énoncé verbal et un énoncé visuel sur l'espace de la page²⁰. Entre image isolée et image séquentielle, l'image d'album s'affirme souvent à mi-chemin entre ces deux pôles. Ni complètement indépendantes, ni tout à fait solidaires, ces images pourraient être qualifiées d'« associées²¹ ».

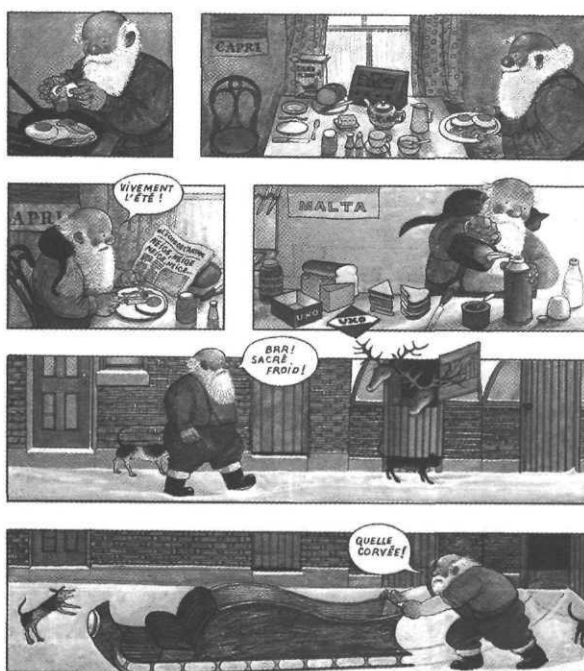
Les images associées sont ainsi reliées, a minima, par leur enchaînement spatial ou par celui du texte et, a maxima, par une cohérence sémantique ou une continuité plastique. Elles peuvent présenter une cohérence interne (composition plastique, unité narrative...) qui les rend indépendantes des autres ou bien au contraire être raccordées entre elles (par la reprise d'un personnage par exemple) mais leur représentation et leur signification sont plus éloignées que dans les images séquentielles, notamment lorsque le texte porte la narration. Tout l'art consiste à faire jouer le lien d'image à image dans la manière de représenter l'espace, le temps, le mouvement, d'organiser la cohérence des cadres ou des angles de vue ou encore d'établir des correspondances ou des ruptures entre chaque, notamment en fonction de leur position sur le support et de leur lien avec le ou les texte(s).



Moi, Ming, ill. N. Novi, Rue du Monde

D'une page à l'autre : le montage

On le voit, c'est dans la suite des pages que se construit le discours. Les premières pages d'un album jouent un rôle important d'inscription dans un type de mise en pages. Plus celui-ci s'impose avec évidence dans les premières pages, plus l'effet de rupture s'avère efficace. Parfois, seules les images sont affectées par ces variations. Un même ouvrage peut aussi bien montrer des images pleine page qu'une organisation séquentielle en vignettes. Les créateurs font varier les organisations avec une grande maîtrise. La mise en pages très élaborée de Roberto Innocenti pour *L'Auberge de nulle part*²² se renouvelle ainsi à chaque double page en montrant une alternance entre image unique à l'échelle de la double page, organisation tabulaire en vignettes et association de ces deux principes.



Sacré Père Noël, ill. R. Briggs, Grasset Jeunesse

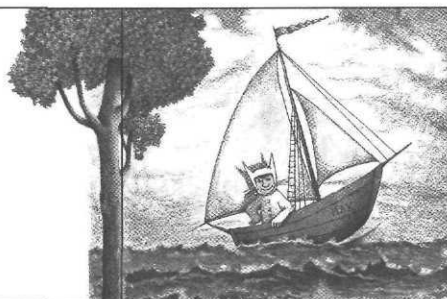
Un soir,
Max enfila
son costume de loup.
Il fit une bidou,
et puis une autre...



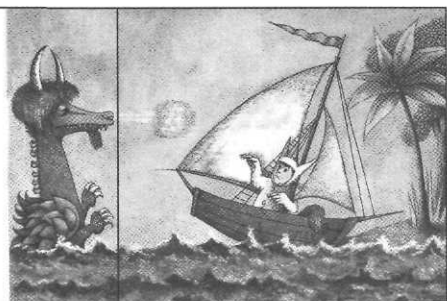
Ce soir là,
après l'été, lorsque dans
la chambre de Max...



Un matin, grande,
à point de vue humain,
qui adorait Max,
/ dans Max le rôle :
il marqua son et jeta.



Il se sent
prendre des vacances.
Il retourne plus d'un an
pour servir au pays
des Maximonstres.



"Vous êtes terribles,
vous êtes notre roi!"



"Vous allez faire
une fête étonnante!"
dans le roi Max.

Quelques doubles pages de *Max et les Maximonstres*
de M. Sendak, L'École des loisirs

La disposition des vignettes et des blocs de texte se reconfigure différemment sur chaque page, générant des effets de rythme sources d'une lecture éminemment dynamique

Les variations de mises en pages peuvent également répondre à une nécessité de la narration. L'album *Moi Ming*²³ développe une mise en pages dissociant textes et images dans la première partie de ce récit qui formule une succession d'hypothèses sur le modèle « J'aurais pu être... ». Peu à peu les images empiètent sur la page de texte, jusqu'à une répartition horizontale de l'espace entre le texte et l'image puis l'occupation pleine de la double page au moment où les images nous révèlent qui est le narrateur. Très souvent, les évolutions de la mise en pages accompagnent au plus près la narration, selon le procédé mis en place par Maurice Sendak dans *Max et les Maximonstres*²⁴.

La prise en compte de la variation des mises en pages à l'échelle de l'album peut s'apparenter, sur certains points, à celle du montage cinématographique. Tout comme le cinéma, l'image d'album peut entretenir des liens resserrés avec le cadre premier, celui de la page ou de la double page, qui est invariant. Si le montage, dans le septième art, consiste en l'enchaînement des plans, pour l'album, il s'agit d'organiser la succession des doubles pages.

Le montage s'apprécie dans un premier temps en fonction de l'effeuillage du livre, de la suite des doubles pages, de la première à la dernière. Le rapport des messages à la double page favorise la circulation du regard de page en page. Plus que pour tout autre médium, le discours

global s'envisage à l'échelle du livre, dans la suite des pages que l'on tourne. Les illustrateurs peuvent s'appuyer au maximum sur cet enchaînement. Il s'agit alors de dépasser le cloisonnement par page et de travailler à l'idée d'un continuum. Ce qui n'implique pas nécessairement une continuité absolue de page en page. La répétition d'un motif, la liaison iconique ou plastique entre chaque image, le déplacement d'un personnage suffisent à raccorder les pages entre elles.

Les créateurs peuvent également considérer l'espace du livre ouvert comme un support expressif en tant que tel échappant au mouvement d'enchaînement de page en page. Les différents énoncés sont alors distribués sur cet espace sans aucune incidence sur la suite de pages dans laquelle ils s'inscrivent. Le livre est ici conçu dans sa superposition, dans les espaces successifs qu'il donne à voir, la tourne de page venant superposer un espace autonome à un autre. Dans ce cas de figure, chaque double page peut proposer un univers graphique et narratif tout à fait indépendant des autres.

Deux albums de Claude Ponti, appartenant à la même série, de format et de mise en pages identiques, nous permettent de concevoir ces deux extrêmes du montage : *Blaise et le robinet*²⁵ et *Le Jour du Mange-poussin*²⁶. Le premier met l'accent sur l'expression du mouvement. La lecture active un procédé s'apparentant à une caméra effectuant un travelling : on suit la progression des personnages de la gauche vers la droite du livre (par ailleurs de format oblong) dans un décor fictif. La succession des pages montre une continuité de mouvement. Tandis que dans le second, le décor est immuable sur chaque double page et les

personnages évoluent au sein de ce cadre invariant qui fonctionne à la manière d'une scène de théâtre. Chaque double page propose une configuration nouvelle et cohérente à l'échelle de cet espace.

Ces réalisations, en apparence contradictoires mais relevant plutôt de pôles entre lesquels s'organise le montage, résultent d'une conception particulière de la matérialité du livre. Celui-ci peut être envisagé comme une succession de pages qui, ensemble, proposent un ensemble vectorisé ou bien comme la superposition d'espaces fixes successifs. On pourra donc faire cette distinction essentielle entre un montage développant une succession et celui présentant des états successifs. L'expression du temps, de l'espace, du mouvement et les modalités du discours sont fortement dépendants de ces choix.

Vers un système de l'album

Du rapport texte/image sur l'espace de la page à l'enchaînement des images à l'échelle du livre, nous avons tenté d'évoquer quelques particularités de l'album qui sont bien loin d'avoir ici toutes été abordées. Les questions du style, de la technique, des schémas narratifs ou encore du système intertextuel doivent également être mises en cohérence avec ces remarques.

Lire un album relève assurément d'une formation particulière du lecteur passant par une pleine compréhension de l'ensemble des codes convoqués par ce type d'ouvrage et ne peut se restreindre aux discours respectivement véhiculés par le texte et les images. Cette lecture accomplie de l'album implique une prise de distance, un recul suffisant pour

visualiser l'ensemble du dispositif. Penser l'album comme un système cohérent permet certainement de prendre toute la mesure de ce support exceptionnel, de plus en plus maîtrisé par ses créateurs.

1. Cf. Ségolène Le Men : « Livres illustrés et albums, 1750-1900 », dans *Livres d'enfances, livres de France*, Sous la direction d'Annie Renonciat, en collaboration avec Viviane Ezratty et Geneviève Patte, Paris, Hachette Jeunesse, IBBY France, 1998, pp. 65-74, ainsi que « Le Romantisme et l'invention de l'album pour enfants », dans *Le Livre d'enfance et de jeunesse*, sous la direction de Jean Glénisson et Ségolène Le Men, Bordeaux, Société des bibliophiles de Guyenne, 1994.
2. Cf. David Lewis, *Reading contemporary Picturebooks*, New-York, Routledge-Falmer, 2001, p. 65 : « [...] the picturebook is not a genre [...]. What we find in the picturebook is a form of language that incorporates, or ingests, genres, forms of language and forms of illustration ».
3. En ce sens, la démarche des théoriciens de la bande dessinée qui qualifient celle-ci de « média » (Benoît Peeters dans *Lire la bande dessinée*, Flammarion, 2002, - 1ère éd. Casterman, 1998, sous le titre *Case, planche, récit – lire la bande dessinée* -, p. 8.) ou de « médium » (Thierry Groensteen dans *Système de la bande dessinée*, PUF, 1999, p. 1) paraît pertinente, même si ces termes désignent généralement un moyen de communication. Harry Morgan en donne une définition argumentée dans son essai intitulé *Principes des Littératures dessinées* (ouvrage théorique devant prochainement paraître aux Éditions de l'An 2, prépublié sur le site internet personnel de l'auteur : www.sdv.fr/pages/adamantine), rappelant que si leur usage n'est pas tout à fait adapté - la bande dessinée ne constituant pas un mode de diffusion spécifique - ils permettent toutefois « d'éviter l'erreur courante qui fait de la bande dessinée un genre [...] alors qu'[elle] est une forme d'expression particulière ».
4. *American picturebooks : from Noah's Ark to the Beast Within*, New-York, Macmillan, 1976 : « As an art form [picturebook] hinges on the interdependence of pictures and words. On its own terms its possibilities are limitless. »
5. « Rhétorique de l'image », dans *Communications*, n°4, 1964.
6. Éditions du Seuil, 2000.
7. 1ère éd. italienne 1951, diffusé en France en 2000

par l'association Les Trois Ourses.

8. Dans l'album, les éléments paratextuels doivent être entendus au sens large dans la mesure où nous sommes en présence de messages textuels mais aussi visuels.
9. Il convient néanmoins de faire la part des choses sur ce qui résulte de la volonté des auteurs et des exigences liées à l'édition.
10. Voir à ce sujet l'article de Françoise Le Bouar, prix critique de l'article inédit de l'Institut International Charles Perrault en 1999, paru dans le n°191 de février 2000 de *La Revue des livres pour enfants*, « Dans le secret des pages de garde », pp. 95-108.
11. Les éditions du Rouergue fournissent plusieurs exemples de telles constructions, voir notamment *Esquimaux* d'Olivier Douzou.
12. Emmanuelle Robert, Ronan Badel, Seuil Jeunesse, 2002.
13. Op. cit. pp. 147-148.
14. Cf. Anne-Marie Christin, « Espace et alphabet », dans *L'Image écrite ou la déraison graphique*, Champs Flammarion, 2001, pp. 111 à 123.
15. Massin, *La Mise en pages*, Paris, Hœbecke, 1991, p. 65.
16. Mise en pages proposant des cases de formes identiques, que Thierry Groensteen définit comme une « grille orthogonale régulière » dans *Système de la bande dessinée*, op. cit. p. 113.
17. Nous empruntons cette terminologie à Marion Durand et Gérard Bertrand, *L'Image dans le livre pour enfants*, L'École des loisirs, 1975, qui appliquaient cependant ce terme à toute image sortie de son contexte, examinée en l'absence des autres images du même livre.
18. *Dessins et bulles*, Bordas, 1972, p. 19. Cité par Benoît Peeters, *Lire la bande dessinée*, op. cit. p. 30.
19. Ibid.
20. Ou de la double page si celle-ci se trouve investie.
21. Là encore ce terme est utilisé par Marion Durand et Gérard Bertrand, op. cit. mais dans une perspective différente puisqu'il désigne dans leur ouvrage l'ensemble des images d'un livre.
22. Texte de J. Patrick Lewis, Gallimard Jeunesse, 2002.
23. Clothilde Bernos, Nathalie Novi, Rue du monde, 2002.
24. Voir Isabelle Nières-Chevrel, « Des illustrations exemplaires : " Max et les Maximonstres " de Maurice Sendak. », dans *Le Français aujourd'hui*, n°50, 1980, pp. 17-29.
25. Paris, L'École des Loisirs, 1994.
26. Paris, L'École des Loisirs, 1991.