Lôimage dans le documentaire pour enfants depuis ñMes Premières Découvertesò(1989)

Lorsqu'en 1989 Pierre Marchand, sur la lancée du succès de la collection ñDécouvertes Gallimard ò, propose ñMes premières découvertesò pour les tout-petits, il crée une rupture esthétique et didactique dans le paysage du documentaire pour très jeunes enfants. En effet, les ouvrages à vocation didactique destinés aux enfants les plus jeunes étaient jusque là cantonnés dans des limites assez étroites.

Thématiquement, ces ouvrages se concentraient sur les rudiments (apprentissage de la nomenclature des couleurs, de la suite numérique,é) ainsi que sur un environnement familier reposant sur une conception archaïque de la petite enfance (les animaux de la ferme). *Formellement,* on dépassait assez rarement le type de l'imagier, ouvrage reposant sur l'adéquation entre une image et un nom renvoyant à l'objet représenté. Le modèle épistémologique en était le célèbre *Imagier du Père Castor* (1952); mais la plupart des productions des éditeurs-imagiers nôavaient ni lôinventivité ni lôambition du Père Castor. *Esthétiquement,* ces productions témoignaient de la persistance d'une imagerie consensuelle: réaliste pour ce qui est des proportions et des codes de perspective, idéalisante dans son usage de couleurs pastel ou acidulées. C'est sur ce paysage stable que viennent trancher les premiers titres de la collection de Gallimard ; mais ce sera surtout par son dispositif plastique que se signalera la collection. Bruno Munari avait expérimenté, dès les années 1950, l'effet plastique des impressions sur papiers translucides dans ses *Livres illisibles*; plus tard, en 1972, La Farandole avait édité un album pour enfants d'Annette Tison et Talus Taylor[1] (inventeurs des Barbapapa) qui jouait déjà de l'impression sur pages transparentes, mais le procédé buttait encore sur des problèmes techniques d'opacité, qui ruinait une partie des effets visuels. En 1989, Gallimard systématise le recours à des pages imprimées sur rhodoïd, venant rompre un des principes fondamentaux du livre, à savoir l'opacité du support. L'esthétique nouvelle créée par la collection laisse le critique de *La Revue des Livres pour Enfants* dubitatif: le papier brillant d'un blanc pur, le graphisme lisse (à l'aérographe, alors à la mode?é), le détourage strict des objets donne une impression de froideur, qui fait écrire alors ñl'ensemble reste gai à l'î il mais froid au cî ur[2].ò Dans la même revue, un ensemble de critiques dessine en creux le ñbonò documentaire pour petit: texte et image doivent s'appeler mutuellement; le croquis doit garder un avantage didactique certain sur l'image photographique; enfin le texte doit être le lieu d'un usage métalinguistique de la langue. C'est en raison de ces *a priori* que la collection Mes premières découvertes reste quelque temps en butte au reproche de mutisme: : ñPlaisir des transparents, plaisir de l'image, la collection reste égale à elle-même. Seul bémol: la quasi absence de texte conduit parfois à l'interrogation sans réponse. Des livres à regarder surtout[3].ò Regarder ne semble pas permettre de combler le désir de savoir, en cette fin des années 1980é

C'est pourtant cet ensemble de dispositifs iconiques et formels qui m'intéresse ici. Comment les éditeurs, s'engouffrant dans la brèche ouverte par Pierre Marchand, vont-ils créer de toutes pièces le genre ñdocumentaire pour tout-petits[4]ò, en imaginant non seulement

---

[1] *L'Aventure des animaux invisibles*, La Farandole, 1972.

[2] *Revue des Livres pour Enfants*, n°133, été 1990.

[3] *Revue des Livres pour Enfants*, n°145, printemps 1992.

[4] En évoquant les ñdocumentairesò, je laisse de côté les albums pour petits qui se contentent de *nommer* (les imagiers), ainsi que ceux dont le simple objectif est de *qualifier* (petits livres, souvent cartonnés, qui désignent un animal ou un objet, tout en le dotant d'une qualité à la fois dite, montrée, et ñdonnée à sentirò via un dispositif matériel le plus souvent tactile, parfois auditif voire olfactif). Ces ouvrages ont un contenu didactique qui

des thèmes, mais surtout des manières de traiter l'image qui soient spécifiquement adaptés aux compétences et aux goûts des plus jeunes?

Mes Premières découvertes

ñMes premières découvertesò apparaît en 1989, c'est à dire, au sein de la galaxie Marchand, après ñDécouverte Cadetò (1983), ñDécouverte Benjaminò (1984), deux collections au format poche, puis ñDécouverteò en 1986, collection en réalité vendue aux adultes, enfin ñLes Yeux de la découverteò (1988), co-édition entre Gallimard et Dorling Kindersley. C'est dire que la collection bénéficie de l'expérience des quatre précédentes. Elle s'inscrit dans une démarche, qui, de l'aveu même du créateur, réévalue la place de l'image, ñpremièreò selon Pierre Marchand. Le partenariat avec Peter Kindersley serait selon la légende[5] parti d'une publicité pour Motobécane montrant un ñéclatéò de bicyclette: l'idée est de donner à voir la diversité sous l'unité, l'articulation des éléments au sein d'une structure complexe. Le modèle sera donc celui de l'éclaté industriel ou architectural, de l'écorché anatomique. Au sein de la collection Mes premières découvertes, cette logique se matérialise par lôusage des transparents.

Ainsi, le phénomène conventionnel qui permet de ñfaire voirò lôintérieur d'un objet ou d'un être, purement abstrait dans les croquis scientifiques, devient ici concret: ou tourne la page pour dévoiler l'intérieur. Il y a mimétisme du geste, ce qui donne l'illusion à l'enfant qu'il est acteur de la métamorphose ð une métamorphose qui plus est réversible. Nombreux sont les titres dans lesquels cette manipulation de l'enfant lecteur actualise par le geste le processus consistant à ouvrir, pousser, faire glisser ð c'est à dire dégager par le geste un obstacle afin d'élargir ou de modifier son champ visuel. Dans *La Ferme*, le lecteur ñouvreò littéralement la porte du clapier pour voir les lapins à l'intérieur. Il faut ici *voir* pour *savoir*. Le recours à la manipulation via le rhodoïd insiste en effet sur la dimension active *et* visuelle de la construction du savoir par l'enfant.

Dans d'autres exemples, la manipulation du transparent par l'enfant génère des effets plus complexes. Dans *L'í uf*, titre phare de la collection, tourner le transparent fait basculer d'une vue de l'î uf entier à une vue de l'î uf ouvert, tel qu'on peut l'étêter en cuisine, devant un enfant. Le processus est normal, car c'est ce qu'on fait d'ordinaire pour le manger! En revanche, quelques pages plus loin, manipuler le transparent permet de voir l'intérieur de la poule et la matrice dans laquelle se forme l'î uf. Ce qui est modifié ici, ce n'est plus l'état du référent (la poule n'est pas réellement écorchée), mais le type de représentation: nous passons aux codes de représentation schématique de l'anatomie. Alors que pour la poule ñréelleò chaque plume est soigneusement dessinée et encrée, ici l'intérieur de la poule est représenté par un halo rose sans épaisseur, sur lequel tranchent les éléments anatomiques mis en évidence.

L'enfant de 3 ans visé par la collection a-t-il les outils cognitifs pour comprendre?é Nous serions tentés de répondre que non. Or la collection fonctionne par accumulation progressive, permettant une initiation par imprégnation. Ainsi, la manipulation d'un transparent peut-elle avoir pour effet de signaler à l'enfant une *alternative possible*: dans *Le Bébé*, l'enfant peut être allaité au sein par la mère, *ou bien* nourri au biberon par son père; fesses nues, *ou bien* pourvu d'une couche (garçon *ou* fille), etc. De la même façon, dans *La*

---

concerne encore les rudiments et l'acquisition du langage (catégories des substantifs puis des adjectifs), tandis que les véritables documentaires se consacrent à l'*explication* du monde et à la mise en perspective de *processus*.

[5] Raymond Stoffel, ñSouvenirs d'un graphiste des premières heuresò, dans Alban CERISIER, Jacques DESSE. *De la Jeunesse chez Gallimard*? Gallimard/ Chez les libraires associés, 2008 (p.169-177).

Vache, on découvre qu'on peut traire une vache à la main *ou bien* à la trayeuse électrique. Dans d'autres cas, tourner le transparent a pour effet de montrer successivement *deux vues possibles* d'un même objet, d'un même lieu: le devant *puis* l'arrière du camion de pompier. Ainsi, ce n'est plus le réel lui-même qui est l'objet d'un choix alternatif, mais le *regard* que le sujet porte sur le réel: je peux choisir de regarder le camion en me plaçant devant, ou derrière.

Ailleurs encore, ce sont deux visions *successives* d'un même objet qui nous sont proposées: le marron dans sa bogue, puis le marron extrait de la bogue tombée. La manipulation ici, tout simple qu'elle paraisse, induit déjà une réflexion élaborée: le processus représenté peut être perçu comme inscrit dans le temps (d'abord, le marron est dans la bogue, puis les deux éléments se séparent), mais le jeu de transparent peut aussi signifier qu'on glisse d'une vision globale à une vision déconstructrice, qui isole les éléments ordinairement imbriqués. On est ainsi passé d'un point de vue *réaliste* à un point de vue *théorique* sur l'objet. Angles de vue et codes de représentation changent souvent, faisant passer de manière ludique d'un point de vue réaliste crédible à une représentation schématique qui conserve pourtant la même chaleur chromatique, le même souci du détail que le dessin de fiction. A cet égard, le dispositif astucieux systématisé dans la collection en fait un extraordinaire outil de familiarisation avec les codes de représentation du dessin didactique.

Car il s'agit plus d'inaugurer une nouvelle manière de *voir* qu'une nouvelle manière de *savoir*. Les volumes de la collection visent davantage à montrer qu'à expliquer, et si l'accent est mis sur l'action qu'accomplit l'enfant dans sa performance de lecture, en revanche la question de l'explication d'un processus n'est pas au cî ur de la démarche éditoriale. C'est que le dispositif iconographique et plastique ne s'y prête pas. Il faut parvenir à *étager* par le regard, désimbriquer les épaisseurs d'un ensemble ð en revanche, la question de la profondeur temporelle est éludée, car ce qui importe, c'est l'exactitude du coup d'î il instantané: voir *en une fois*. Lorsque le livre tente de représenter, à l'aide du même dispositif de rhodoïd, un processus qui s'étale dans le temps, l'échec est patent. Ainsi de la page qui est censée expliquer la gestation puis la naissance du bébé: le ventre proéminent de la maman disparaît brutalement, comme par enchantement, à l'instant même où le berceau se remplit d'un enfant, et l'étonnement béat du papa n'a d'égal que celui du jeune lecteur.

Autre limite : la logique plastique à l'î uvre dans cette collection tend à supposer à tous les objets une épaisseur dont il serait toujours possible de venir à bout par *déconstruction*. De sorte que l'enfant est placé devant un gouffre vertigineux, aucun objet ne paraissant plus doté de caractéristiques intrinsèques, puisque toutes peuvent lui être ôtées par le jeu des transparents. Le cas est frappant dans le volume consacré aux couleurs. La première page, consacré au rouge, dissimule des objets rouges derrière des instruments destinés à ñcolorer en rougeò (pinceau, crayon)é ce qui laisse penser que la couleur rouge de ces objets leur a été apportée *a posteriori*, comme un supplément qui ne serait pas intimement lié à leur essence, et qu'on pourrait leur ôter. La couleur n'est pas envisagée comme une qualité fondamentale de l'objet, déterminant sa capacité à renvoyer la lumière et donc à modifier notre perception; elle est un accessoire optionnel. La confusion s'amplifie lorsque le livre, profitant des jeux de superposition rendus possibles par le transparent, tente de faire visualiser le principe de la synthèse soustractive. L'image montre un cornet surmonté de boules de glace jaunes et roses, tandis que le texte nous informe quô ñil faut du jaune et du rouge pour faire de l'orangeò. Triple problème: le texte parle de ñrougeò tandis que l'image montre du rose; la confusion entre la couleur ñorangeò et le fruit est entretenue par la présence dôune rondelle dôorange dans lôimage; enfin le jeu de transparents pourrait faire croire qu'en mélangeant de la glace jaune (traditionnellement à la vanille) et de la glace rose (à la fraise) on obtiendrait de la glace à l'orange, ce qui est absolument faux! De la même façon, la réversibilité du processus de ñtourneò du transparent pourrait laisser croire à la réversibilité du processus de mélange, qu'il s'agisse de couleur ou de parfum. Or une gouache orange ne permettra jamais de revenir

à deux petits godets de jaune et de rouge, de même que le mélange de plusieurs parfums de glace est irréversible (les enfants le savent !)[6].

Remarquables objets malgré tout, dont la dimension ludique n'échappe pas aux enfants, même au-delà de la tranche d'âge visée, les albums de la collection Mes premières découvertes dominent le marché qu'ils ont contribué à créer durant toute la première moitié des années 1990; d'autres éditeurs ne tardent pas à imiter leurs impressions sur transparents, comme Rouge et Or dès 1991, et le procédé se systématise, sans toutefois que les réalisations atteignent le degré d'élaboration didactique visé par Pierre Marchand.

Des albums photographiques

A côté de cette déferlante déconstructrice, qui met en avant la dimension mécaniste de l'objet présenté, d'autres collections vont peu à peu investir le tout petit secteur des documentaires pour très jeunes enfants. Gallimard semble avoir relégué le croquis et le dessin ñplatò au rang de vieilleries, en promouvant lôesthétique hyperréaliste dôartistes comme Sylvaine Peyrols (*La Coccinelle*), Jame's Prunier, René Mettler, Donald Grant, Pierre de Hugo, Pierre-Marie Valat,é De fait, le dessin traditionnel sôefface et pendant deux décennies c'est la photographie qui va dominer l'iconographie de ce secteur éditorial, comme si elle seule avait la capacité à ñdire le vraiò au sein d'un album documentaire.

Les deux grands groupes de presse jeunesse français, Bayard et Milan, ont chacun lancé leur magazine documentaire pour tout petits dans les mêmes années: Bayard crée *Youpi, le journal des grands curieux de 3 à 7 ans* en 1988, et Milan crée *Wakou* l'année suivante, pour la même tranche d'âge. Les magazines seront par la suite déclinés sous forme de collections: Milan crée en 1999 la collection ñMini Patteò[7], collection confiée à Valérie Tracqui[8], qui complètera l'ensemble en direction des bébés par ñA quatre pattesò en 2003. Chez Bayard, ñYoupiò devient en 2004 une collection documentaire avec le sous-titre ñla petite encyclopédie des grands curieuxò. La concurrence, sur un secteur aussi étroit, est évidente, aussi bien dans les formats, les codes visuels (rouge et jaune pour le cirque, bleu et noir pour le dauphin,é), que dans la structure même des albums. Par ailleurs, la logique de rentabilisation d'un fonds iconographique par la déclinaison du même matériau en diverses collections tend elle aussi à standardiser les ouvrages et les démarches: ainsi les collections ñPatte à patteò et ñMini Patteò reprennent-elles strictement la même maquette, en simplifiant simplement le texte et la typographie.

Ici, les images proviennent dôagences spécialisées en photographie: contrairement au projet de Mes premières découvertes, il ne s'agit pas d'une iconographie spécifiquement pensée pour l'enfant. Tout repose donc sur la manière dont le dispositif livresque et paginal (texte, mise en page, construction du cheminement) parvient à orienter le regard de l'enfant sur une image qui n'a pas été créée à son intention. Valérie Tracqui s'en explique d'ailleurs très clairement dans une intervention au CDDP des Ardennes en 1999[9]: ñJe m'informe avant sur l'animal, pour savoir ce qu'il faut voir sur les photosò. Ses propos soulignent que l'image photographique ne *montre* rien d'elle-même, et qu'il faut *savoir* pour pouvoir *voir* ð exactement lôinverse de ce que suggérait Pierre Marchand. Valérie Traqcui poursuit: puisque la collection ñMini patteò reprend la maquette et les images de son aînée ñPatte à patteò, c'est

[6] Je suis ici en désaccord avec ce que dit Véronique Hadengue dans son article ñL'Epaisseur du transparentò, *Revue des Livres pour Enfants*, n°157, 1994, p.87-92, par ailleurs très pertinent.

[7] sur le modèle de "Patte à Patte" (1989).

[8] Elle est aussi la responsable éditoriale des magazines *Wapiti* et *Wakou*.

[9] http://www.crdp-reims.fr/cddp08/ressources/media/littjeun/, site consulté le 10.06.2009.

sur le seul texte que peut porter l'adaptation à un lecteur très jeune. Elle explique que la simplification a été surtout syntaxique, afin de produire ñdes phrases pas trop alambiquées, Sujet/verbe/complémentò.

Ainsi, pour évoquer le comportement des femelles panda en chaleur, on lit dans ñPatte à patteò: ñ*Au pied d'un grand pin, elle lève la patte arrière. Puis elle frotte son arrière-train contre le tronc pour le badigeonner d'un liquide qui sent très très fort. Ce musc va attirer tous les pandas des alentours. Il leur signale que la femelle est prête à s'accoupler.*ò Alors que dans le volume ñMini patteò, le texte dit plus simplement: ñ*Elles déposent sur les arbres une très forte odeur, qui attire tous les mâles. En voilà un qui s'approche en mugissant. Très excité, il envoie des baisers bruyants.*ò Ce texte courant est par ailleurs complété par des légendes en ñécriture rondeò accompagnant les images.

Problème: ni le texte courant, ni les légendes ne correspondent à ce que nous voyons sur les images. Lorsque le texte dit qu'un mâle s'approche, aucune image ne le montre, sauf à passer à la page adjacente, dernière vignette en bas. La photo d'une femelle frottant son arrière train sur un tronc est accompagnée d'une légende expliquant queé ñ*La femelle s'accouple avec plusieurs mâles, qu'elle ne reverra plus jamais*ò. Enfin le texte courant évoque dans la même page le rude combat de deux mâles concurrentsé combat qui ne figure sur aucune image. Nous touchons ici les limites d'une logique de déclinaison d'un fonds en plusieurs niveaux de lecture: il ne suffit pas d'un toilettage syntaxique du texte, c'est l'ensemble du dispositif icono-textuel qui doit être repensé pour chaque public.

Par ailleurs, la tentation du recours au "tout-photographique" génère parfois une dérive anti-documentaire, qui consiste à sur-interpréter les images, dans une vision anthropomorphique de l'animal, sans permettre au jeune enfant de tirer une information documentaire précise de l'image. Ainsi de la double page du petit volume ñA quatre pattesò montrant la pêche du panda. ñ*Plus de bambous*?ò, nous dit le texte, ñ*Le panda se rend à la rivière***é** *sûr d'y trouver un bon poisson à pêcher*ò. Mais la photographie, assez peu lisible, montre un animal accroupi sur les rochers, et il est impossible de se faire une idée précise de la topographie d'une rivière ñbonne à pêcherò pour un panda, non plus que de la manière dont l'animal s'y prend pour attraper le poisson. Nous sommes loin des croquis de Rojankowski pour le Père Castor[10], qui détaillait en vignettes soignées les mouvements du martin pêcheur s'élançant de sa branche pour plonger dans la rivière.

C'est donc bien le dispositif textuel, les effets de mise en page et la structuration du propos documentaire au long d'un même album, qui conditionnent l'efficacité didactique d'un livre. La comparaison de deux titres consacrés au dauphin permet de souligner les logiques à l'î uvre dans ces ouvrages.

La collection ñQui es-tu?ò de chez Mango, destinée à des enfants ñà partir de 4 ansò, choisit une succession de pages thématiques, dépourvue de ligne directrice chronologique. Sur ses double-pages, on peut trouver jusqu'à 5 types d'informations différentes: des images photographiques, des croquis schématiques, un texte courant, des légendes accompagnant des images, enfin un ñchapeauò introduisant le thème de la page. L'information est ainsi extrêmement morcelée, diverse dans ses modes d'appropriation; elle favorise une lecture elle-même décousue et aléatoire. A l'exact opposé, la collection ñHistoires d'animauxò chez Bayard choisit un déroulement purement chronologique et narratif, associé à une mise en page d'une extrême sobriété: cycle de deux double pages avec texte à gauche et image à droite, puis une double-page avec une seule grande image. L'animal dont on entend faire découvrir les mî urs est ainsi assimilé à un personnage de récit, dont la récurrence page après page, sur le

[10] Lida Durdikova, Feodor Rojankowski, *Martin Pêcheur*. Flammarion, Albums du père castor, 1938 (coll° Roman des bêtes).

modèle de ce qui se produit dans l'album de fiction, constitue le fil conducteur d'un discours didactique. De même format, de couleurs similaires, s'adressant toutes deux à des enfants de 4 ou 5 ans, les deux collections fonctionnent de manière radicalement différente. La première privilégie une approche thématique (comment respire le dauphin?: ñDès que le petit est né, sa mère, aidée par la marraine, le pousse vers la surface de l'eau pour qu'il prenne sa première bouffée d'airò), qui fractionne considérablement le contenu didactique, invitant à une lecture elle-même morcelée, éventuellement discontinue dans le temps. La seconde suppose une lecture exhaustive linéaire lente, distillant les informations didactiques au long d'un récit de fiction prétexte, centré sur la figure d'un ópersonnageô auquel lôenfant est invité à sôattacher émotionnellement: ñLe dauphin blessé nage difficilement. Il manque de forces. Il doit tout de suite remonter à la surface. S'il ne respire pas très vite, il risque de se noyer.ò

Dans le premier cas, l'image photographique est un instantané choisi avec soin par le rédacteur de l'album pour sa précision documentaire. Elle est isolée de tout contexte chronologique, et le sujet représenté n'est pas singularisé (il ne s'agit pas de tel dauphin, mais d'un dauphin lambda dont seule l'activité ponctuelle présente de l'intérêt). Seul le texte permet de donner sens à cette image qui ne se décrypte pas sans aide. Dans le second cas, l'image est choisie en fonction de sa capacité à illustrer un récit ayant pour protagoniste un individu identifié. Elle n'a pas de réelle fonction documentaire, celle-ci étant assumée par le texte. En revanche, la suite d'images composant le programme iconographique de l'album peut se ñlireò éventuellement sans le secours du texte, à la manière d'un récit fluide qui informe plus qu'il n'enseigne (on y voit que les dauphins nagent en groupe, par exempleé).

Par-delà les apparentes similarités d'aspect, ces deux types de documentaires photographiques animaliers envisagent donc la fonction didactique de l'image de manière radicalement opposée, et invitent le lecteur à une attention très diverse à ce qui lui est montré. La question centrale ici est celle de la *durée*: l'album documentaire pour très jeune enfant est-il avant tout un ensemble cohérent qui distille un contenu didactique *dans la durée*, au fil des pages, ou bien est-il un simple stock de micro-contenus didactiques isolables? Doit-on privilégier la suite linéaire des informations, invitant l'enfant à construire un savoir lui-même continu, global; ou à l'inverse est-il important de donner des informations précises, détaillées, quitte à laisser provisoirement en suspens la question du lien des informations entre elles, en tenant compte de la très brève capacité de concentration du jeune enfant, qui reviendra régulièrement au même livre sôil lui plaît?

Cette question en entraîne une autre. Alors que le support ñlivreò crée une nécessaire scansion par le découpage en doubles-pages, comment donner à comprendre le déroulement dans le temps d'un *processus*?é Certains albums parviennent à donner visuellement le sens de cette profondeur temporelle, en procédant par juxtaposition d'images photographiques différentes, suffisamment similaires dans leur gabarit pour former séquence (*L'escargot*, ñMini patteò). Mais pour certains sujets, et particulièrement quand les lecteurs sont très jeunes, l'usage d'une image dessinée, aux codes graphiques inspirés de la *ligne claire*, semble à tout prendre d'un usage très efficace. Ainsi des albums très appréciés de Byron Barton, comme *Construire une maison* (1981), qui procède de manière purement chronologique, étape après étape. La multiplication des protagonistes permet de détailler les procédures nécessaires à l'étape décrite. De la sorte, en vis-à-vis de la page indiquant ñdes ouvriers font un coffrage en boisò, on voit à la fois un artisan scier une planche à la scie circulaire, un autre planter des piquets dans le sol, un troisième y fixer des planches préalablement sciées, tandis qu'un quatrième en arrière-plan apporte du matériel supplémentaire. Ici, toute confiance est faite à l'image pour apporter des informations précises sur les gestes nécessaires, tandis que le texte reste minimal. La dimension chronologique du processus décrit se laisse ñlireò dans les dessins.

On retrouve un projet similaire dans la collection ñDépliminiò de Sarbacane. Il sôagit de donner à voir l'évolution d'un processus (la métamorphose de la chenille en papillon, du têtard en grenouilleé) en s'aidant du dispositif paginal sous forme de dépliant. L'enfant peut en effet feuilleter les pages cartonnées comme il le ferait d'un livre ordinaire, dans lequel la pliure centrale puis la tourne de page constituent des scansions temporelles symboliques. Mais il peut aussi déplier l'intégralité du livre pour former une bande qui présente, juxtaposées séquentiellement, toutes les étapes d'un processus ainsi montré dans son intégralité. Le procédé est d'une admirable efficacité visuelle. On retrouve ici l'inventivité des précurseurs du genre, les designers italiens Iela et Enzo Mari qui, dans leurs célèbres albums *L'î uf et la poule, La Pomme et le papillon, L'Arbre, le loir et les oiseaux* avaient joint à un graphisme dépouillé lisible mais non sans beauté, un dispositif de reliure à spirale qui supprimait les notions de ñdébutò et de ñfinò. Le choix formel n'avait ici rien de prétexte: il s'agissait de donner au livre une forme qui génère, dans la manipulation de l'enfant, un effet de sens fondamental, puisque les processus représentés étaient eux-mêmes sans début ni fin.

De ces quelques observations de collections documentaires émergent trois axes de réflexion à propos de lôimage didactique pour très jeune lecteur.

Un temps réservée à quelques pionniers, comme Enzo et Iela Mari ou encore Bruno Munari, la réflexion plastique sur les supports du livre (matière, reliure, conséquences sur la manipulation) a été généralisée après Pierre Marchand. Cette extension a naturellement banalisé ces outils (transparents, effet de formaté). La réflexion sur le ñbonusò cognitif apporté au tout petit par la manipulation de l'objet livre a souvent disparu, au profit de procédés reproduits de manière mécaniste. Le livre, qui paraît ainsi plus riche plastiquement, est en réalité souvent pauvre dans sa démarche didactique. Cela doit nous rappeler que la réflexion sur les outils de la médiation reste perpétuellement à reprendre.

Par ailleurs, alors que la méfiance à l'égard de l'image photographique a longtemps été de mise, car on jugeait cette dernière ñillisibleò par de jeunes enfants, la photo semble aujourd'hui considérée comme le medium obligé. Pour ñdire le vraiò, on privilégie une technique iconographique dont on feint d'ignorer à quel point elle est éloignée du vérisme qu'on recherche. Là encore, se détacher des effets de mode et de l'attraction modélisante qu'exercent quelques collections très réussies devrait permettre de ré-envisager la complémentarité de l'image photographique et des autres modes de représentation graphique, du schéma au dessin hyperréaliste, en passant par le graphisme enfantin dépouillé, parfois extrêmement efficace chez les jeunes enfants.

Enfin, la méfiance des années 1980 à l'égard des collections ñmuettesò a été remplacée par une confiance quasi absolue faite à l'image. Il ne faudrait pas passer d'un extrême à l'autre, en considérant un peu vite que le discours peut s'effacer devant une image qui ñparleò d'elle-même. A l'heure où les politiques publiques s'inquiètent du faible niveau d'expression des jeunes bacheliers, les auteurs et utilisateurs de documentaires pour très jeunes enfants doivent aussi s'interroger sur la complémentarité des informations langagières et des acquisitions visuelles. Car les pédagogues spécialisés dans la petite enfance le confirmeront : toute image proposée au tout petit invite à verbaliser. L'esprit de l'enfant, tout comme le savoir, ne se construisent pas en dehors du langage.

Cécile Boulaire
Université François-Rabelais, Tours

Légendes des illustrations

1. *L'î uf*, ill. par René Mettler, réal. par Gallimard jeunesse et Pascale de Bourgoing. Gallimard, 1989. (Mes premières découvertes n°5).

2. *Les Pompiers*. ill. par Daniel Moignot. Gallimard, 1997. (Mes premières découvertes, 1997).
3. *La Couleur*. ill. par Pierre-Marie Valat et Sylvaine Pérols ; réal. par Gallimard jeunesse et Pascale de Bourgoing. Gallimard, 1989. (Mes premières découvertes n°8)
4. Valérie Tracqui. *Le panda, fou de bambous.* photos de l'Agence Bios. Toulouse : Milan, 1998 (coll° Patte à patte; un livre Wapiti); 2000 (coll° Mini patte); Natacha Fradin, *Le Panda*. Photos de l'agence Colibri. Toulouse: Milan, 2004 (coll° A 4 pattes).
5. Valérie Tracqui. *Le panda, fou de bambous.* photos de l'Agence Bios. Toulouse : Milan, 1998 (coll° Patte à patte; un livre Wapiti); 2000 (coll° Mini patte) (p.16-17)
6. Valérie Tracqui. *Le panda, fou de bambous.* photos de l'Agence Bios. Toulouse : Milan, 2000 (coll° Mini patte) (p.16-17)
7. Valérie Guidoux.*LePetit Dauphin*. Paris: Mango, 2000. (coll° Qui es-tu?)(p.8-9); *Le Dauphin*. Ill. Gérard Marié. Paris: Bayard, 1997 (Histoires d'animaux). (p.6-7)
8. Byron Barton. *Construire une maison*. Paris: L'Ecole des Loiris, 1982.
9. Arno. *La Pomme et les fruits du verger*. Pars: Sarbacane, 2003 (coll° Déplimini).