

Cartographismes : Peter Sís ou l’imagier des espaces

Christophe Meunier

En 2003, l’Art Institute de Chicago organisait une exposition sur le thème : *Exploring the World: Picture Books by Peter Sís*. Il s’agissait de montrer, à travers cette mini-rétrospective, l’importance de la représentation des espaces dans le travail de l’artiste newyorkais d’origine tchèque, Peter Sís. Ce dernier, né en 1949 à Brno, a fui la Tchécoslovaquie en 1984 pour s’installer aux États-Unis. Dessinateur de dessins animés à son arrivée à New York, il devient, grâce à sa rencontre avec Maurice Sendak, illustrateur pour l’édition jeunesse. Son premier album, *Le Rhinocéros Arc-en-ciel*, paraît en 1987 et reçoit tous les honneurs de la presse américaine. Sís est aujourd’hui un illustrateur reconnu et estimé – couronné du prix Andersen en 2010 – auteur de près d’une quarantaine d’ouvrages. Lorsqu’en 2012, le critique Léonard S. Marcus demande à l’artiste d’où lui vient ce besoin de dessiner des cartes et des labyrinthes dans ses albums, l’auteur répond qu’il aime cette manière d’inscrire « un livre dans le livre » (Marcus, 2012, 226) : « *I enjoy it when someone looking at one of my books discovers something he or she hadn’t seen before, or even something that I hadn’t intended to be there, but is. It’s like a book within a book.* » Quelle que soit la forme que la carte puisse prendre, cette image géographique très particulière est en elle-même une narration iconique spatiale. Selon Christine Buci-Glucksmann (1996, 25-26), la carte est une transcription de ce que l’œil ne voit pas ; une vue qui pourrait être, tour à tour, icarienne (ou vue zénithale), allégorique, tautologique (une vue qui saisirait l’entière du monde en un seul morceau), ou entropique (une vue explorant toutes les possibilités de déplacement). Le géographe français Jacques Lévy (2013, 52) nous rappelle également que la carte utilise à la fois des systèmes linguistiques verbaux et non-verbaux : elle est faite de « syntagmes graphiques », un moyen terme entre le symbolisme et la figuration, combinant en un seul endroit la somme de différents éléments.

À l’instar de Franco Moretti, dans *Graphes, Cartes et Arbres*, paru en 2005, je poserai les mêmes questions concernant les cartes contenues dans les albums de Peter Sís : « que font-elles exactement ? Plus précisément, que font-elles que l’on ne puisse pas faire avec des mots ? » (Moretti, 2005, 69)

Établissant une interdépendance avec le texte qui la borde ou qu’elle contient, la carte est, chez Peter Sís, artialisée. Elle constitue un instrument et un indicateur de spatialité. Représentation graphique hautement « sémiotisée », pour reprendre une expression du géographe Claude Raffestin (1986, 175), elle prend, chez notre auteur, des formes hybrides

proposant à la fois une organisation générale d'espaces très souvent vastes, ce que j'appellerais ici des choro-graphismes ; mais aussi l'expression en un lieu d'une « condensation sociale et territoriale » particulière – je cite ici un autre géographe, Bernard Debarbieux (1995, 97) – ce que j'appellerais des topo-graphismes.

Dans cet article, je me propose donc de démontrer en quoi ces cartes, chez Sís, constituent de véritables iconotextes à part entière, et quelles fonctions narratives remplissent ces iconotextes.

I. La carte, cet autre iconotexte

En se référant à la définition que Charles Peirce donne du « signe », nous pouvons considérer que la carte est un signe, c'est-à-dire « quelque chose qui est déterminé par son objet et qui produit, en même temps, un effet sur une personne » (Peirce, 1978, 51). Liliane Louvel écrit en 2011 (157), dans *Poetics of the Iconotext* : « comme l'iconotexte, les substituts picturaux sont des formes hybrides ». La carte fait partie de ces « substituts picturaux » dans lesquels l'image et le texte sont interdépendants. Je rappellerai juste ici que le terme/concept d'iconotexte apparaît à peu près au même moment en Norvège et en France : en 1982, Kristin Hallberg parle d'iconotexte pour « un travail d'art fait de signes verbaux et visuels » (Hallberg, 1982, 165) ; en France, en 1985, Michaël Nerlich définit l'iconotexte comme « une unité indissoluble de texte(s) et d'image(s) dans laquelle ni le texte ni l'image n'ont de fonction illustrative et qui – normalement, mais non nécessairement – a la forme d'un livre » (Nerlich, 1990, 255).

Pour aller plus loin dans ce qui caractérise la carte, la définition que donne Jean Wirth de l'image peut nous sembler intéressante : « Nous définissons par image tout signe qui contient une relation d'équiformité avec ce qu'elle représente » (Wirth, 2013, 27). Pour Wirth, l'équiformité est un processus qui relie un signe à son référent et qui est fondée sur une similarité de formes. Appliquée à la carte, cette image bi-dimensionnelle serait un signe équiforme avec l'espace qu'elle représente. Cependant, la ressemblance n'est pas le critère le plus important pour définir une carte. Wirth appuie son argumentation non seulement sur le concept d'équiformité mais également sur celui de pertinence. Pour les cartes, il est alors possible de parler d'un degré d'iconicité qui varierait en fonction de différents canaux reliant les propriétés de l'espace représenté à sa représentation en deux dimensions. Ce « degré d'iconicité » serait alors l'affaire du cartographe/illustrateur et de ses choix, de ses intentions narratives.



Image 1 – © Christophe Meunier

Le schéma qui précède montre qu'il y a au moins huit canaux ou propriétés qui peuvent caractériser un espace à représenter : ses caractéristiques métriques, physiques, bio-environnementales, économiques, sensorielles, socio-culturelles, topologiques et psychologiques. Comme veut le montrer également ce schéma, l'auteur peut choisir de s'intéresser à une ou plusieurs de ces caractéristiques pour produire une image de l'espace référent, que nous appellerons carte.

Le philosophe Alain Roger parle d'artialisation¹ (Roger, 1997, 13-14) de la nature pour évoquer le paysage, autre représentation de l'espace. De la même manière, je parlerai d'artialisation pour la carte. Ainsi, je distinguerai quatre catégories de cartes en lien avec leurs degrés d'iconicité, d'équiformité et leur mode d'artialisation : la carte analogique, figurative, modélisée et mentale. Chacune de ces catégories est présente chez Peter Sís.

Dans *Les Trois clés d'or de Prague* (Sís, 1994), par exemple, nous trouvons un plan de Prague, une carte ancienne, qui localise les lieux où la mémoire du narrateur va revenir à la surface. Elle permet au lecteur de suivre l'itinéraire du visiteur qui revient, après 10 ans d'exil, dans sa ville d'enfance. Je qualifie d'analogique ce type de carte. Étymologiquement, *analogos* signifie « qui a les mêmes proportions », ainsi une carte analogique est une carte qui remplit toutes les caractéristiques des cartes définies par les dictionnaires géographiques. Elle représente un espace, la plupart du temps en vue zénithale, l'œil icarien de Buci-Glucksmann. L'auteur a conservé les proportions et a choisi d'appliquer une équiformité métrique, physique, socio-culturelle et bio-environnementale.

Le deuxième type de carte que l'on peut trouver dans les albums de Peter Sís est celui que j'ai qualifié de figuratif. Il confère à l'auteur une plus grande liberté avec les aspects métriques et les codes graphiques employés. Ainsi en est-il de la carte du monde avant

¹ Dans *Nus et paysage. Essai sur la fonction de l'art*, en 1978, Alain Roger définit clairement ce concept d'artialisation pour désigner l'intervention de l'art dans la transformation de la nature. Le concept est ensuite repris par les géographes, tels qu'Augustin Berque, dans les années 1990. Le concept est lui-même emprunté à Montaigne, *Essais*, III, 5, 1595 : « Je ne reconnais chez Aristote, la plupart de mes mouvements ordinaires. On les a couverts et revêtus d'une autre robe pour l'usage de l'école. Dieu leur doit bien faire : si j'étais du métier, je naturaliserais l'art, autant qu'ils artialiseront la nature. »

Christophe Colomb dans *Christophe Colomb* (Sís, 1991). L'auteur a recours au dessin à main levée et à quelques éléments symbolisés ou symboliques. La préservation des proportions n'est pas une priorité. L'équiformité joue avec les dimensions psychologiques, culturelles et physiques. Cette carte montre l'œkoumène occidentale, ensemble des terres connues et habitées avant 1492. C'est une représentation inspirée des cartes dites « T dans l'O » que l'on trouve chez Isidore de Séville au IX^e siècle. Le monde y est tripartite, circulaire, entouré par les océans et centré sur la mer Méditerranée. Sís clôt cet œkoumène par des murailles, qui figurent celles de l'indifférence et de la peur. Peur de l'inconnu suggéré par des êtres extraordinaires : un cyclope, un monopode et deux animaux anthropomorphes.

Dans *Le Mur, mon enfance derrière le rideau de fer* (Sís, 2007), on trouve une carte modélisée de la ville de Prague, troisième type de carte. La ville est assimilée à un disque centré sur la place Venceslas où convergèrent les chars russes en 1968. C'est bien à cet événement que Sís fait référence et à l'étranglement de la ville par l'armée rouge. La modélisation reprend le quadrillage des rues de la ville moderne. Les chars et les habitants prennent l'allure de pictogrammes.

Enfin, la dernière forme de carte que l'on peut rencontrer chez Peter Sís est la carte mentale, expression de la perception d'un lieu. Frances Amelia Yates, en 1966, parle de topogramme (Yates, xi), c'est-à-dire ces cartes mentales dans lesquelles des images sont associées à des lieux, utilisées comme support mnémotechnique par les anciens et qu'elle découvre décrit dans un ouvrage anonyme du I^{er} siècle de notre ère, le *Rhetorica Ad Herennium*. Dans cet exemple tiré de *Madlenka* (Sís, 2000), il s'agit pour l'auteur d'évoquer l'Italie. Dans une sorte de Mausolée érigé autour de la fillette, l'image est une recomposition de motifs ou d'iconomythes (Marie, 2010, 125) renvoyant à l'Italie. Ainsi en est-il pour les glaces et les pâtes qui sertissent le mausolée, de Pinocchio, des masques de la *Commedia dell'arte*, de la pizza, et d'autres détails encore à découvrir.

II. Choro-graphismes : la représentation des espaces

Le plan et la carte permettent à Peter Sís de rendre compte du monde. Je m'intéresserai dans cette partie aux représentations des espaces, proches ou vastes, dans lesquels évoluent les personnages de notre auteur. En juillet 2010, Peter Sís me confiait : « J'ai toujours aimé les cartes... les vraies cartes, les cartes maquillées, après tout qui sait ce qui est réel ?... Je crois qu'elles m'aident à expliquer d'où je viens. » (Meunier, 2015, 27)

En réunissant toutes les représentations cartographiques que contient son œuvre, j'ai pu relever trois emplois de la carte : d'une part situer l'action du récit ; d'autre part organiser les espaces de la narration ; enfin mesurer le parcours du personnage.

Planter le décor, situer l'action

En guise de premier exemple, je prendrai la carte de l'Italie du *Messenger des étoiles* (Sís, 1998, 6-7). Elle vient en écho du texte voisin : « L'Italie était alors une mosaïque de petits États régis chacun par ses propres lois mais unis par leur religion commune : le catholicisme. » Cette carte palimpseste représente les différents États discriminés par une couleur. La légende, composée de disques colorés disposés tout autour de la carte, ne semble pas hiérarchisée. La carte est ici un élément de visualisation générale de l'espace où se déroule l'action, à savoir la vie de Galilée. Elle montre que l'Italie est alors dominée par différents gouvernements.

De la même manière, le plan de Gênes, situé dans *Christophe Colomb* (Sís, 1991), participe de ce même projet d'installation du décor de l'action, encadré ici par des rideaux qui s'ouvrent sur la scène dans laquelle l'espace (GENOA) et le temps (1450) sont clairement annoncés. Une référence est ici faite aux « portraits » de ville réalisés par Matteo Cadorin vers 1600. Elle inscrit l'action dans l'Histoire, avec un grand H, et lance le récit à la manière d'une pièce de théâtre.

Dans ce même *Christophe Colomb*, la carte du monde avant le départ du navigateur inscrit l'action du livre dans une temporalité. Cette représentation graphique reprend *l'Atlas Catalan* d'Abraham Cresques de 1375. Elle tente également de transcrire les mentalités européocentrées de l'époque, toujours influencées par une lecture biblique du monde, mais prenant peu à peu conscience que d'autres peuples et de nouveaux territoires peuvent exister. Sís inclut des personnages, des animaux légendaires, des cités étranges. Dans les alvéoles du nuage qui entoure *l'Imago mundi*, les vents soufflent et écartent les nuées de l'ignorance, créant une mince ouverture vers l'ouest.

Organiser l'espace

C'est aussi dans un souci d'organiser l'espace pour le rendre intelligible que Peter Sís utilise la carte. Dans *L'Arbre de vie* (Sís, 2003), l'auteur présente sur une double page le trajet emprunté par Charles Darwin, embarqué à bord du Beagle, dans son expédition autour du monde. Le planisphère est encadré par des dessins attribués à Darwin et représentant les différentes espèces rencontrées par le naturaliste. Les quatre angles de la carte nous plongent dans des instants de vie à bord. Le bord de la carte comporte une broderie de textes qui donnent sens à l'ensemble de la double page et au voyage même de Darwin : « Les livres dont je dispose ne me renseignent guère, et ce que j'y trouve, je ne peux l'appliquer à ce que je vois [...]. La carte du monde n'est pas blanche ; elle se remplit des figures les plus variées et les plus animées » (Sís, 2003, 16-17).

L'avant-dernière planche du *Mur* (Sís, 2007) donne également une représentation du monde pendant la Guerre Froide, à la fois matérielle et idéologique : de part et d'autre d'un mur couronné de barbelés, s'étendent deux mondes aux substrats naturels identiques mais où la charge idéelle est différente. Du côté du monde obscur, ce n'est que « stupidité, suspicion, injustice, terreur et mensonges ». De l'autre, où l'on distingue les tours de New York et la statue de la Liberté, règne un monde clair où s'affichent « connaissance, intégrité, justice, bonheur et vérité ». Cette représentation très subjective du monde est à lire comme une réaction à la représentation inverse du monde qui fut donnée à apprendre par l'auteur durant son enfance, par la propagande communiste.

Dans *Le Messager des étoiles*, la carte de l'Europe en 1608 est très proche des cartes humoristiques et caricaturales de Reinhold Schlingmann datant de 1870. Chaque pays y est représenté par un personnage emblématique dans une position qui évoque la situation du pays dans cette Europe sous-tension. Chez Sís, le vieux continent est une mosaïque de peuples et d'États en ébullition. À travers cette ébullition, la science et les idées tracent leur chemin. Une route est tendue entre Venise, où réside Galilée, et Amsterdam, où Hans Lippershey a inventé la première lunette astronomique. Invention dont Galilée prendra connaissance et saisira pour ses découvertes.

Prendre la mesure d'un parcours

Le dernier emploi de la carte serait celui qui permettrait la matérialisation d'un trajet. Les récits relatant des parcours sont récurrents dans le travail de Sís : ils sont présents dans plus de deux tiers des albums. La série des *Madlenka* (Sís, 2000, 2002 et 2010) contient des cartes du quartier dans lequel est supposée vivre l'héroïne. Ces cartes scandent le récit du trajet emprunté par la fillette autour de son pâté de maison. Sur les différentes cartes qui précèdent chaque présentation d'un nouvel habitant du bloc, l'itinéraire est matérialisé par le grisé des façades devant lesquelles passe l'enfant.

Nicky & Véra (Sís, 2021), dernier album réalisé par Sís, il est question de raconter l'histoire de Nicholas Winton, un Britannique vivant à Prague, qui a organisé la fuite de 250 enfants juifs vers l'Angleterre en 1939. Parmi, ces enfants, la petite Véra Diamantova (11 ans). La carte figurative, que l'on retrouve à diverses occurrences dans l'album, est ici celle qui montre le chemin parcouru par Véra en juillet 1939. Partie de son village de Celakowice où elle abandonne toute son enfance et ses chats (on notera l'emploi de couleurs vives et joyeuses, de dessins quasi-naïfs), elle se dirige d'abord vers Prague, occupée par les Nazis pour ensuite quitter la Tchécoslovaquie par le rail.

Ainsi pour traduire graphiquement cette relation profonde entre l'homme et la terre, Sís emploie de nombreuses références iconiques et joue avec les interdépendances entre texte et images. Les deux procédés se chevauchent et s'entrecroisent.

III. Topo-graphismes : la représentation des lieux

Aux représentations des vastes espaces, Peter Sís ajoute celles d'un ensemble de lieux, tels que ceux qui peuvent ponctuer, par exemple, la carte de Prague que nous avons évoquée précédemment. Les lieux choisis par l'auteur sont tous « chargés de valeurs communes dans lesquelles peuvent potentiellement se reconnaître d'autres individus », conformément à la définition que Michel Lussault (2007, 98) donne du lieu. Ils constituent des objets spatiaux identifiables et identificatoires. Pour reprendre une terminologie empruntée aux mathématiques et à René Thom (1988, 17-18) en particulier, je pourrais dire que les lieux choisis par Sís sont des « expressions saillantes » d'une « réalité prégnante » qui serait l'aire considérée. Pour représenter ces « saillances », Sís utilise régulièrement trois types de représentations : la vue oblique, le topogramme et le *mandala*.

La vue oblique

La vue oblique peut être considérée comme une projection cartographique, dite axonométrique ou vue cavalière. Elle est le plus souvent analogique pour revenir sur les termes que nous avons définis en première partie. Ce type de projection permet à Sís d'appréhender le lieu dans sa globalité, de le qualifier et de le territorialiser. Les quatre vues cavalières du bloc où réside Madlenka dans l'album éponyme invitent le lecteur à tourner autour du bloc en suivant la fillette. Le bloc lui-même tourne d'un quart de tour vers la gauche à chaque page. Le lecteur est ainsi soumis à un jeu de repérage, déjà présent dans la succession des plans où l'itinéraire est tracé.

Dans *Le Messager des étoiles*, Sís met en scène l'enfermement dans lequel Galilée a été plongé par l'autorité pontificale au XVII^e siècle. Ainsi, les pages 30-31 montrent-elles Galilée « condamné à passer le restant de ses jours prisonnier dans sa maison et sous bonne garde ».

Il est au milieu d'une forteresse circulaire, territoire au sein duquel il vit reclus, en résidence surveillée. L'extérieur est plongé dans l'obscurité. L'intérieur est un jardin illuminé, métaphore de la connaissance apportée par le savant. Les murs sont griffonnés de schémas scientifiques et les bosquets ont pris la forme d'un système solaire dont Galilée serait l'astre principal. L'endroit et son occupant ne font qu'un, image d'une appropriation du lieu par son occupant. Quelques rais de lumière s'échappent des murailles rappelant que la pensée du savant reste libre et que malgré son assignation à résidence, il continue à correspondre avec l'Europe entière.

Le topogramme

Lorsque Peter Sís veut évoquer l'intimité de ses personnages, il fait toujours référence à des éléments épars que chacun d'entre eux aurait captés dans son rapport avec l'univers et arrangés à sa convenance. « Le monde est grand, mais en nous, il se fait profond comme l'est la mer », écrivait Rainer-Maria Rilke (1992, 24). C'est d'autant plus vrai pour Sís, qu'encore une fois pour représenter l'« immensité intime » dont parle Bachelard, il utilise la forme particulière du topogramme, accompagné de multiples symboles récurrents.

Chez Sís, on trouve de nombreuses références aux instruments de voyage, à la roue, au labyrinthe. Ces symboles, tout comme la carte qui en est le support, offrent à l'auteur et aux lecteurs autant de moyens pour s'évader et reconstruire le personnage à partir d'éléments constitutifs de son être intérieur. Dans *Madlenka*, chaque personnage que la fillette rencontre sur son chemin est originaire d'un pays lointain. Quand Madlenka entre physiquement chez un personnage, elle entre hyper-spatialement dans son pays d'origine. À l'intérieur de la boutique de Monsieur Gaston, par exemple, on réinvente la France. Se trouvent mêlés dans un topogramme de deux pages, pâtisseries, lieux symboliques, personnages célèbres et figures de la littérature française.

Pour parler de M. Edouardo, le fleuriste sud-américain, quelques pages plus loin, Madlenka est projetée dans un monde de montagnes (les Andes) et de végétation dense (la selva). On distingue deux pyramides et les cinq soleils de la mythologie aztèque. Le dessin est encadré par le corps de la divinité-jaguar qui porte le ; miroir magique lui permettant de prédire l'avenir et de voir dans le cœur des hommes. Il entoure l'aigle qui porte sur son dos le soleil sous la forme d'un enfant au moment de la création du monde.

Les mandalas

Les deux topogrammes que je viens de décrire sont sans nul doute à rapprocher, chez Peter Sís, du *mandala* tibétain. Ce dernier, qui propose une organisation centripète et concentrique d'un lieu ou d'un espace, devient une autre forme cartographique à envisager. En sanskrit, *mandala* veut dire « cercle » et, par extension, « sphère ». Il s'agit d'un objet cultuel, une offrande spirituelle à une divinité. Dans la culture bouddhiste, le *mandala* est utilisé pour la méditation et la prière.

Les plus beaux exemples sont à prendre dans *Tibet. Les secrets d'une boîte rouge*, ouvrage écrit en hommage à son père qui fut le premier Tchèque à aller filmer le Tibet et à rencontrer le Dalai-Lama. Au centre du *mandala* (Sís, 1994, 46), on trouve justement l'Enfant-Roi. Il est entouré d'un premier cercle bordé par quatre œufs. Le *mandala*, tout entier, se situe au cœur du bureau du père du héros dans lequel tous les objets sont en suspension dans les airs. C'est bien évidemment dans la vie de Peter Sís qu'il faut puiser cette inspiration

bouddhiste. Le contenu des carnets que son père a tenus lors de son voyage au Tibet montre combien l'arrivée au Potala, en 1954, qui fut comme une Révélation pour Vladimir Sís. Par un effet miroir, la lecture des carnets de son père transforme la vie de Peter Sís adulte. La voie de cette transformation est exprimée par une forme cartographique. Sís s'applique à effectuer une sorte de syncrasie entre le *mandala* tantrique et le labyrinthe chrétien pour évoquer le parcours sinueux de son père vers le Potala. Gilbert Durand (1961, 282-283) voit également dans le *mandala* une quête de l'intime comme peut l'être le parcours initiatique à l'intérieur du labyrinthe.

Au centre du *mandala*, on trouve toujours le personnage principal inscrit et entouré dans un environnement plus ou moins complexe de cercles dans lesquels on reconnaît des éléments épars glanés dans l'enfance ou l'intimité du personnage. La sphère intime du protagoniste se mêle à d'autres sphères, s'en imprègne et s'en nourrit pour se construire.

Conclusion

Ce qui peut frapper d'emblée en feuilletant les albums de Peter Sís, et ce qui a pu piquer au vif ma curiosité de géographe, c'est sans conteste le recours quasi-systématique à la carte, aux vues zénithales ou obliques portées sur les paysages. Le regard que Sís porte sur le monde est un regard de cartographe, celui d'un rêveur aux yeux grand ouverts, qui dessine le monde, l'arrange, l'organise à sa convenance.

Sís aime jouer avec les différentes échelles, proposer des représentations différentes des espaces parcourus et habités par ses personnages. À chaque forme de carte correspond une fonction dans le récit. La carte analogique localise l'action avec un semblant de précision dans le temps et l'espace. La carte figurative exprime les perceptions que le personnage ou le narrateur peut avoir à propos de l'espace évoqué. Enfin, la carte mentale traduit le parcours psychologique et émotionnel qui accompagne l'évolution du personnage dans un lieu ou un espace. À l'intérieur de ces espaces, l'identification de lieux est importante pour Sís. Ils sont chargés de sens, d'histoire et de valeurs.

Géographismes, topographismes, chorographismes, l'art de Peter Sís tourne autour de différentes formes cartographiques, joue autant avec sa capacité à englober du territoire, des pratiques spatiales, des identités et des histoires qu'avec ses formes esthétiques, des plus simples aux plus complexes. Peter Sís est un amoureux de la carte et du parchemin, un rêveur du temps et de l'espace.

Dans les territoires dessinés par Sís, plusieurs pratiques spatiales se dégagent. De Prague à New York, la ville inspire l'illustrateur. Par son cosmopolitisme, sa diversité, sa densité, elle suggère une pratique spatiale basée sur ce que Michel Lussault nomme l'hyperspatialité (Lussault, 2013, 155). Tous les personnages choisis par Sís sont pérégrins. Ils voyagent, traversent des espaces différents, émigrent et immigrent, physiquement ou virtuellement.

Ouvrages cités

BUCI-GLUCKSMANN, Christine, *L'œil cartographique de l'art*, Paris, Galilée, 1996.

DEBARBIEUX, Bernard, « Le lieu, le territoire et trois figures de rhétoriques », *L'Espace géographique* (2), 1995, p. 97-112.

DURAND, Gilbert, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris, Dunod, 1961.

HALLBERG, Kristin, « Litteraturvetenskapen och bilderboksforskningen », i *Tidskrift för litteraturvetenskap, Stockholm*, 1982, p. 163-168.

- LÉVY, Jacques, « Territoire », J. Lévy et M. Lussault, *Dictionnaire de la Géographie et de l'espace des sociétés*, Paris, Belin, 2013.
- LOUVEL, Liliane, *Poetics of the Iconotext*, Farnham, Ashgate, 2011.
- , *L'Homme spatial. La construction sociale de l'espace humain*, Paris, Seuil, 2007.
- LUSSAULT, Michel, *L'Avènement du monde. Essai sur l'habitation humaine de la Terre*, Paris, Seuil, 2013.
- MARCUS, Leonard S., *Show Me a Story ! Why Picture Books Matter : Conversations with 21 of the Word's Most Celebrated Illustrators*, New York, Candlewick, 2012, p. 545-560.
- MARIE, Vincent, *Les mystères de l'Égypte ancienne dans la bande dessinée : essai d'anthropologie iconographique*. Montpellier : 2010. Université de Montpellier 3 : thèse de doctorat, Histoire contemporaine, sous la direction de Christian Amalvi.
- MEUNIER, Christophe, *Les Géo-graphismes de Peter Sis. Découvrir, explorer, rêver des espaces*, Paris, L'Harmattan, 2015.
- MORETTI, Franco, *Graphes, cartes et Arbres*, Paris, Les Prairies Ordinaires, 2005.
- NERLICH, Michael, « Qu'est-ce qu'un iconotexte ? Réflexions sur le rapport Texte-Image photographique dans La Femme se découvre d'Évelyne Sinassamy », *Iconotextes*, 1990, p. 255-302.
- PEIRCE, Charles Sanders, *Écrits sur le signe*, Paris, Seuil, [1908], 1978.
- RAFFESTIN, Claude, « Écogénèse territoriale et territorialité », in F. Auriac et R. Brunet (dir.), *Espaces, jeux et enjeux*, Paris, Fayard, 1986, p. 175-185.
- RILKE, Rainer Maria, *La Princesse blanche*, Paris, Zoé, [1898], 1992.
- ROGER, Alain, *Court traité du paysage*, Paris, Gallimard, 1997.
- Sis, Peter, *Les Trois clés d'or de Prague*, Paris, Grasset Jeunesse, 1994.
- , *Christophe Colomb*, Paris, Grasset Jeunesse, 1991.
- , *Le Mur, mon enfance derrière le rideau de fer*, Paris, Grasset, 2007.
- , *Madlenka*, Paris, Grasset Jeunesse, 2000.
- , *Le Messenger des étoiles*, Paris, Grasset Jeunesse, 1998.
- , *L'Arbre de vie*, Paris, Grasset Jeunesse, 2003.
- , *Nicky & Véra*, Paris, Grasset Jeunesse, 2021.
- , *Tibet. Les Secrets d'une boîte rouge*, Paris, Grasset Jeunesse, 1994.
- THOM, René, *Esquisse d'une sémiophysique*, Paris, Inter-Éditions, 1988.
- WIRTH, Jean, *Qu'est-ce qu'une image ?* Paris, Droz, 2013.
- YATES, Frances A., *The Art of Memory*, Londres, Routledge and Keagan Paul, 1966.

Notice

Christophe Meunier (Docteur en Géographie) enseigne à l'INSPE Centre Val de Loire de l'Université d'Orléans. Sa thèse a été publiée en 2016 sous le titre *L'Espace dans les livres pour enfants* (PUR). Ses recherches, en géographie culturelle, l'ont conduit à travailler sur les représentations de l'espace et des spatialités dans les iconotextes (bande dessinée, albums pour enfants) et à analyser les idéologies spatiales qui se dégagent de ces objets culturels et sur leurs potentialités à impacter les jeunes lecteurs (transfert de spatialité). Depuis 2010, Christophe Meunier anime un carnet de recherche en ligne : Les Territoires de l'album (Ita.hypotheses.org). Il est l'auteur de « Between Flowers and Concrete. Images of the Fringes of Cities in European Children's Picturebooks », in C. Casonato & B. Bonfantini (dir.), *Cultural Heritage Education in the Everyday Landscape*, Springer, 2022, p. 201-213 ; et « Partir en vacances d'été dans les albums pour enfants », *Les Cahiers Robinson*, n° 53, 2023, p. 63-74.