

LA PAGE DE GARDE, PREMIER GESTE POUR QUE L'ŒUVRE SOIT UNE ŒUVRE OUVERTE...

Dr. Vladimir FLOREA
IUFM Versailles

Abstract

The paper debates on the meanings and symbolic value of the title page in a common children literature book. The author describes several cases of such remarkable printed editions, noticing features like colour, colour association, page texture, paragraph composition, fonts, etc. The title page is also discussed in relationship with the book's contents, focusing on the meanings of contrast/ analogy between the two.

Keywords: title page, children literature, printing features, page texture, paragraph

L'un des rites presque obligés de l'école primaire française, lors du départ de parcours d'un livre, est le commentaire / l'analyse / l'interprétation de la couverture (titre, auteur, éditeur, illustration, action croisée de ces éléments...). C'est un usage très présent, et qui a sûrement ses avantages. À l'école toujours, mais dans la tranche élémentaire, des activités pertinentes le plus souvent se font autour de la quatrième de couverture, symétrique de la première citée ci-dessus.

Une observation rapide de l'objet livre confirme très vite l'existence de deux entités assez fortement différentes : je le prends en main, je l'ai donc attrapé par sa couverture, que je saisis pour l'ouvrir (non la couverture, mais le livre, et pourtant j'ai agi sur la couverture, que j'ai saisie en bas à droite, préparant ainsi mes doigts à se trouver au bon endroit pour feuilleter la suite, le « vrai » livre) ; la couverture est une chose unique, faite de trois éléments qui constituent un triptyque physiquement symétrique mais déséquilibré, puisque la partie centrale servant d'axe est beaucoup plus réduite que les latérales : dans l'ordre d'ouverture, j'ai donc nommé la première, le dos puis la quatrième. Symétrique, déséquilibré et inversé : le triptyque plastique fonctionne par ouverture, et présente ses trois volets à la vue, le triptyque de la couverture, pour fonctionner, doit montrer la face extérieure, celle qui est visible lorsque le livre est fermé. Inversé et décalé, puisque la consultation du troisième volet se fait ou après lecture, ou en première consultation de prospection (librairie ou bibliothèque), le plus souvent de manière séparée des deux autres volets. La consultation visuelle de l'intégralité du triptyque se fait finalement, lors d'une manœuvre qui ne la cherche pas, qui n'est qu'un geste de commodité, de petite paresse qui évite le marque-page : au cours de la lecture, je m'interromps, je pose mon livre ouvert, à l'envers, sur mon bureau. Il est alors en fonctionnement presque vrai de triptyque simultané (presque, oui, parce que le plus souvent je le vois, mais ne le regarde pas).

Je viens donc d'ouvrir le livre, je tourne rapidement quelques feuillets peu intéressants car redondants avec le titre que j'ai déjà découvert sur la couverture, ouf, ça y est, je peux commencer ! Le contenu du livre m'est enfin accessible, sans barrières matérielles d'attermoisement. Parmi ces barrières, il y avait la page de garde, que le plus souvent je me suis contenté – empressé de tourner.

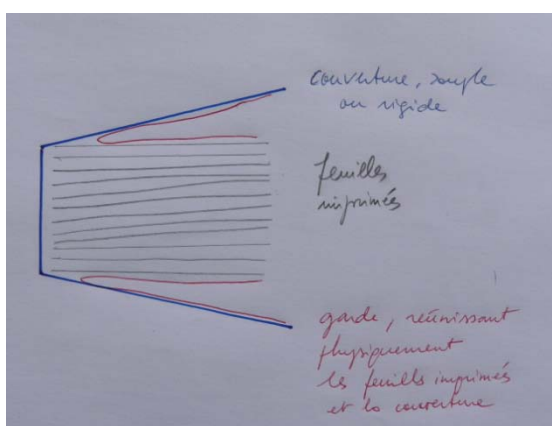
Les historiens du livre et de l'édition nous révèlent l'existence de deux métiers distincts : d'un côté celui chargé de la fabrication d'un contenu intellectuel réparti sur une suite de pages, et de l'autre celui qui fabrique le contenant matériel (modeste ou prestigieux, anonyme ou non) ; l'imprimeur et le relieur étaient deux métiers différents, exercés souvent en des lieux différents et par des hommes différents. Dans un étrange *no man's land* situé entre les deux régions qui viennent d'être définies (entre, mais non à mi-chemin, comme on

va le voir), voici la garde : c'est l'objet de servitude qui permet au vil contenant de s'attacher le noble contenu, et au contenu de s'attacher au contenant.

En termes modernes, on parlerait peut-être d'interface... Interface parce que

- sans jeu de mots (ce qui revient à dire qu'on s'excuse pour un mauvais jeu de mots), en adoptant le point de vue strictement et bêtement spatial, la garde se trouve entre deux autres éléments de type *face* : la couverture et la page (les pages) de l'imprimé
- si l'on adopte maintenant le point de vue matériel, la garde est très souvent plus épaisse que la page habituelle de l'imprimé, mais moins épaisse aussi que la couverture (flagrant et indiscutable pour la cartonnée, très fréquent et constatable pour la souple), elle est donc *entre* deux ordres de grandeur dans l'appréciation de l'épaisseur

Ou, pour le dire autrement : même pour le regard du candide, la garde est cette double page collée d'un côté contre le contenant (en termes techniques contreplat, CP, moitié gauche de la garde, collée contre la face intérieure de la couverture) et de l'autre contre le contenu (en termes techniques garde volante, GV) et **objet matériel, livre.** Cette haut du livre répète, mais à le livre comme qu'elle soit lecture, marchande vitrine, vente, entreposage...).



En simplifiant beaucoup, on peut reconnaître trois régimes de fonctionnement de la garde :

- pas de garde du tout
- garde blanche : élément purement fonctionnel
- garde décorée

La communication s'attachera surtout à la garde qui a fait l'objet d'une décoration. Le corpus de travail est doublement limité : d'abord par le cadre générique qu'offre l'album de la littérature jeunesse, ensuite par les considérations matérielles : je me suis contenté de ce qu'offrait ma bibliothèque municipale, dans son rayon jeunesse, et, à l'intérieur, ceux classés entre A et D (lettres de l'initiale de l'illustrateur). Soit 644 albums, qui sont loin de couvrir la production, mais qui peuvent éventuellement refléter, en tant qu'échantillon, la diversité de l'offre éditoriale.

I. absence de garde

Commençons donc par le cas le plus simple, et qui en réalité sort de notre champ d'étude, la garde absente. Sa fréquence est néanmoins intéressante, puisqu'elle couvre 69 cas sur les 644 du corpus, soit 11%. C'est assez peu, mais ce n'est en aucun cas négligeable. Si un lot de 69 peut montrer des tendances, c'est en fonction de choix que voici :

- choix économique : c'est le cas du Père Castor-Poche, très souvent en série agrafée, et ceci confirme cela ; des albums édités en Afrique, montés eux aussi avec agrafe
- choix éditorial : Rouergue très souvent, Castor cartonné aussi, Autrement
- choix d'auteur : Nicole Claveloux est plutôt avare de gardes, même sur des volumes en série autre qu'économique : Vladimir Poltron, édité sur beau papier brillant, est très riche de couleurs mais dépourvu de garde.

Il n'y a rien à dire sur le choix économique, il s'impose ; en revanche, le fait que des éditions et des auteurs refusent la garde pour d'autres raisons ne peut manquer de nous interroger : peur de la diversion ? de la garde vue comme usurpatrice, simple babiole qui dévie du sens ? désir du voyage express ?

Si nous intégrons maintenant la variable chronologique, une tendance assez nette se dégage : sur les 69 occurrences, 35 (soit 52%) sont antérieures à l'an 2000, alors que les titres antérieurs à 2000 totalisent 244, soit 37% seulement des 644. Il y a donc inversion de tendance, ce qui est très significatif : les albums relativement anciens sont souvent sans garde, les récents (enfin, récents, cela veut dire de moins de 10 ans) en sont pourvus ; il y a recherche de garde, considérée comme un plus.

II. présence de garde

C'est le cas le plus fréquent, pour des raisons qui appartiennent à trois ordres :

- ordre matériel et technique : la garde permet une reliure efficace
- ordre économique : la garde peut se faire avec des matériaux quelconques ou de prix, et contribuer à un blason
- ordre sémantique : la garde peut assurer une fonction de signifiante

A. garde a-sémantique

C'est la garde blanche : une feuille de papier qui remplit la fonction de cheville ouvrière dans la reliure, et permet donc de transformer le *texte* (le contenu, l'ensemble des pages imprimées) en *livre*. Elle n'assure pas de fonction de transmission de sens, en tout cas pas de sens littéraire ; elle peut, en revanche, contribuer à situer le livre sur une échelle de type haut de gamme-bas de gamme. Un exemple, en dehors de l'album : un exemplaire réunissant trois nouvelles de Mérimée, en collection bibliophile. Reliure demi-cuir, exemplaire numéroté, tirage sur vergé d'Arches, la garde est du vélin d'Arches ; on peut voir successivement le triptyque de couverture, la garde en vélin, la page de titre, la même page de dos et en transparence, laissant voir vergeures et pontuseaux.



Et voici la série triptyque – première garde – deuxième garde pour *Little Lou La route du Sud* :



Les deux gardes sont blanches uniformément, on devine juste aux extrémités gauche et droite la petite ombre de la pellicule de protection nécessaire pour un usage collectif du livre. Cette garde est manifestement plus solide que le papier qui a servi à imprimer le texte. Nicole Claveloux, déjà citée pour l'absence de garde, utilise la blanche lorsqu'elle en emploie quand même. La garde blanche peut donc participer comme élément de positionnement du volume sur une échelle du luxe et du prestige. Sur le plan statistique, on relève 54 gardes blanches sur le corpus, soit un peu plus de 8% ; sur ces 54, 29 sont antérieures à 2000, soit 53% ; n'oublions pas que le total des œuvres antérieures à 2000 ne fait que le score de 37% : il y a bien inversion de la tendance, pour la deuxième fois¹.

B. La garde sémantique

C'est la garde qui porte du sens, qui a quelque chose à dire, en lien avec le contenu qu'elle garde. Cela va se faire selon plusieurs degrés de complexité, que nous allons passer en revue.

1. La couleur

a. mono-chromatisme

C'est un emploi qui peut passer du presque neutre au massivement frappant. La garde va proposer du gris pour exprimer la tristesse, du rouge pour évoquer Noël (rouge qui peut alterner avec le vert), du noir pour la mort :

¹ Il serait malhonnête de laisser croire que, dans le choix entre présence ou absence de garde, couleur ou non, image ou non, le facteur purement technique est absent, et que seule compte l'intention de l'auteur. Mais la place ne nous permet pas de prendre en compte aussi cet élément.

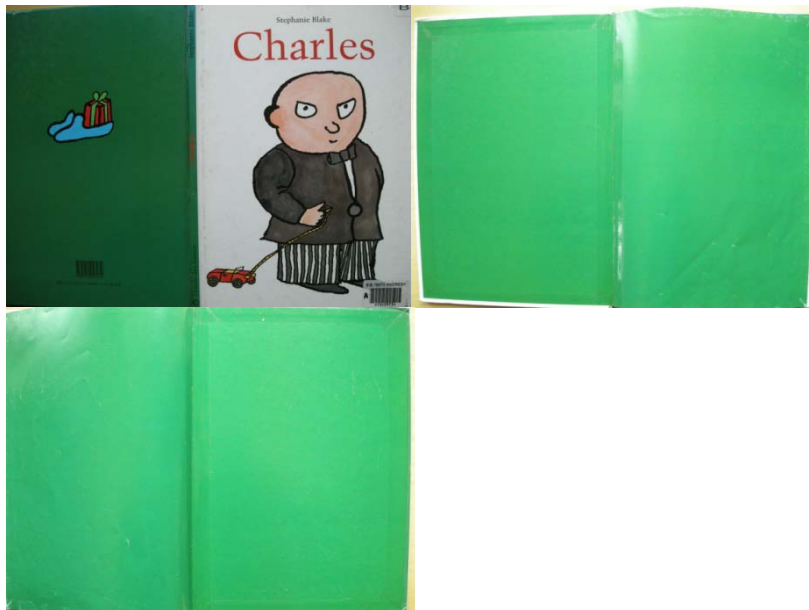
gris :



rouge :



vert :



noir :

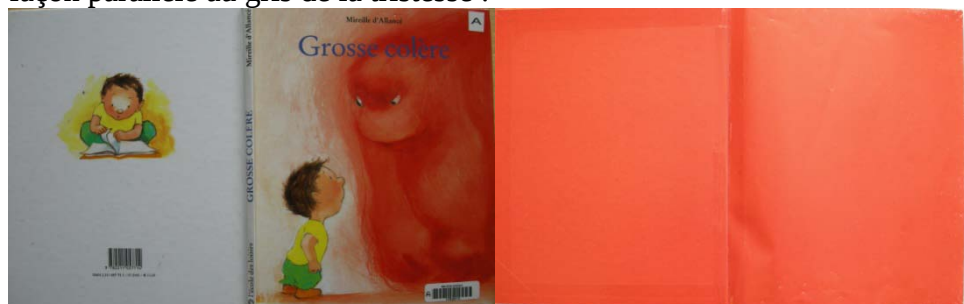


On peut remarquer que ces couleurs sont facilement mobilisables, parce que disponibles en tant que connotation dans la mémoire culturelle de chacun. C'est d'autant plus facile que « triste », le sens « triste », est présent sur la couverture, dans le titre (par le mot), mais aussi dans l'illustration (par la couleur) ; ce sera la même chose pour les couples de couleur et de mot *rouge* et *Noël*, *noir* et *tué*. Nous sommes donc en présence d'un emploi de type anaphorique, tant pour la couleur que pour le sens dont elle est la métonymie.

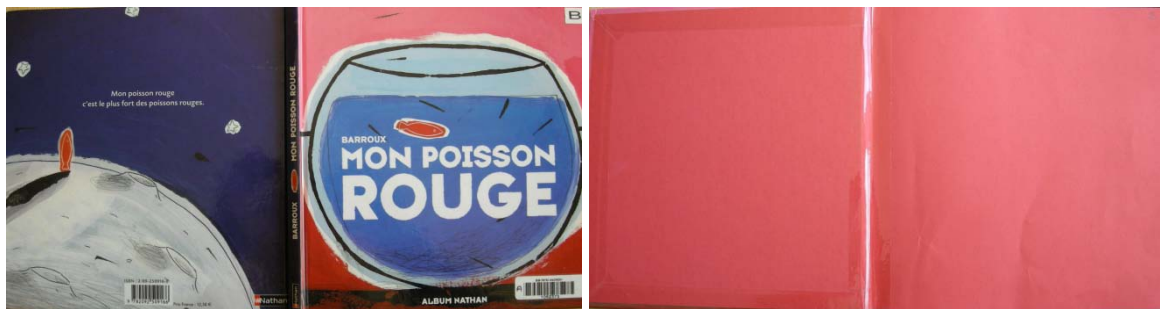
Le vert employé dans Charles évoque certes Noël, mais ce n'est qu'après le parcours de lecture : la garde dit quelque chose, parfois de manière autonome, mais très souvent son sens découle du texte, dont il est tributaire. La couverture ne peut pas renvoyer à la réalité « Noël » ; la première garde non plus – à moins d'y voir un fonctionnement cataphorique. L'isotopie « Noël » est encore incertaine, puisque fondée sur une voiture rouge dont nous ignorons le régime en couverture, et le vert de la garde : il n'y a pas encore de faisceau. Il faudra attendre quelques pages pour qu'il se constitue, et la fin pour affecter le plein régime à la voiture présente en couverture et au vert de la deuxième garde : oui, c'est bien de Noël qu'on vient de parler, la fête de Noël telle que la vit Charles, et ce vert de Noël de la deuxième garde va couler sur la quatrième couverture, et s'adjoindre chaussons et paquet cadeau pour signifier la fête. Mais il est important de souligner que dès la deuxième garde, ce sens est confirmé, et qu'il verrouille dans la couleur ce que disent les derniers mots, qui passent de l'emploi passé simple / imparfait au présent de durée exprimant le changement définitif du personnage : *Depuis, quand Noël approche, Charles n'est plus jamais nerveux, ni agressif. On pourrait même dire qu'il a l'air... heureux.*

Ces couleurs qui fonctionnent en couple avec des notions le font selon une affectation culturelle certes largement partagée, mais nous venons de voir que le texte peut lui aussi fournir des éléments de justification à la garde, dans un jeu qui ne manque pas de finesse. On peut s'en convaincre en parcourant *J'ai tué mon prof* : noir funéraire du début (qui signale aussi une collection, nous laissons cet aspect pour plus tard), présent dès la couverture, mort présente dans le mot du titre, et encore plus violent que simplement *mort*, l'assassin présent sur l'illustration, la victime aussi... Tout est réuni pour justifier un scénario des plus noirs ! Or, s'agissant tout de même de littérature jeunesse, qui ne peut pas mettre en texte d'assassinat, et encore moins d'assassinat d'un professeur par son élève... il s'avère que le titre est mensonger, répétant une erreur d'interprétation du héros : il a bien voulu faire mal à son professeur, il y a bien un cadavre, mais ce n'est pas celui de son professeur, et ce n'est pas lui qui l'a tué. Le noir de la première garde est en fonctionnement de rappel de ce que lui fournit le contexte local (titre, série), et enrichit l'isotopie ; le noir de la deuxième est ironique, et dénonce l'erreur, confirmant, lui aussi, un sens nouveau à donner au texte. Les deux gardes ont donc la même couleur, fonctionnent selon le même mécanisme anaphorique, sauf que l'élément qui fournit l'anaphore n'est pas le même, d'où une certaine subtilité non-dépourvue de charme...

Grosse colère utilise aussi la métonymie culturelle, et le rouge de la colère fonctionne de façon parallèle au gris de la tristesse :



A la métonymie culturelle succède la métonymie textuelle (déjà présente partiellement dans certains exemples cités ci-dessus) : *La soupe au potiron* a une garde couleur citrouille, *Les courges géantes du Mexique* aussi, *Mon poisson rouge* s'ouvre sur le rouge, *Le bateau vert* sur, devinez ? du vert ! A chaque fois l'élément qui fournit la couleur est présent comme chose et comme couleur dès la couverture. *Opéra polaire* montre une garde bleu-gris-vert, couleur de la glace de forte épaisseur quand la lumière la traverse.



Nous avons vu que la couleur fonctionne essentiellement sur le principe de la métonymie, appliquée selon deux régimes, selon qu'elle est culturelle, présente ici (dans le texte) *et* ailleurs (dans l'esprit collectif), ou locale, présente ici seulement (dans le texte). En cas de métonymie locale, on peut faire appel à deux modalités qu'on peut emprunter à la description linguistique : l'anaphore et la cataphore.

b. bi-chromatisme

Après l'emploi d'une seule couleur pour la garde, compliquons les choses pour examiner quelques exemples où ce sont deux couleurs qui sont sollicitées : dans *Papa, fais-nous peur !*, on passe du rouge au bleu, à la vraie peur, bleue, sincère... Après le rouge de garde mobilisé pour dire la colère, nous ne nous étonnons pas qu'il soit convoqué pour la peur : nous y voyons donc facilement l'expression de l'émotion forte, vécue à plein, comme est une vraie peur ; vécue de tête et de cœur, avec le système sanguin fortement participant. Or, une fois que le lecteur arrive à la fin, il se rend compte que le rouge n'est pas tant la couleur franche et univoque du fortement et sincèrement vécu (comme un coup de sang, un coup de cœur), par métonymie culturelle, mais celle de la robe que porte la petite sœur, c'est donc une couleur de costume, une couleur d'apparence, de masque, de mensonge, donc du non-sincère. Et son emploi est non d'anaphore à partir de métonymie culturelle, mais de cataphore textuelle. Inversement, le bleu final, qui était la couleur en métonymie locale de la chemise du père, rejoint et confirme la métonymie linguistique (peur bleue). Les enfants font un petit complot, qui se retourne contre eux

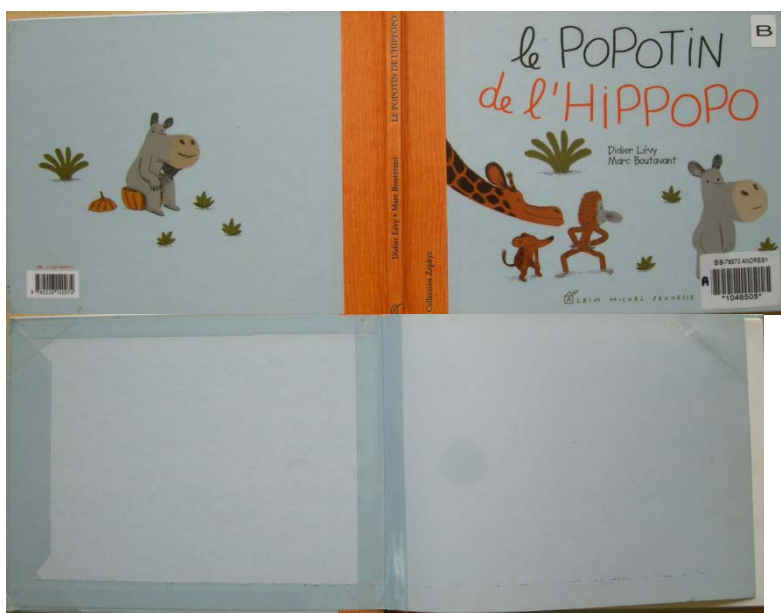


Angé ou démon :



On peut lire le rouge de la première garde comme métonymie culturelle et comme anaphore à partir de démon présent dans le titre. Le problème est que le lien anaphorique s'étire, s'étiole, se renforce, confirmé ou combattu par des mots écrits en bleu ou en rouge ; lorsque le lecteur parvient à la dernière page, il a effectivement vu un petit démon à l'œuvre ! le rouge de l'enfer se justifie ! il est invité à parcourir le même texte à l'envers, à prendre donc le texte comme palindrome qui fait passer le personnage de démon à ange ! et inversement, puisque le texte peut se relire sans fin, et les gardes servent alors d'indice de démarcation pour inversion du sens. Sens de parcours, direction, mais aussi sens à saisir, puisque le chemin du retour – la fabrique de l'ange – finit non sur le bleu céleste qui serait son couronnement, mais sur le rouge infernal. Derrière l'ange se cache le démon, est le démon est un ange : dualité que tous les parents connaissent...

Pour changer du rouge et bleu, passons au bleu et caca d'oie : *Le popotin de l'hippopo.*

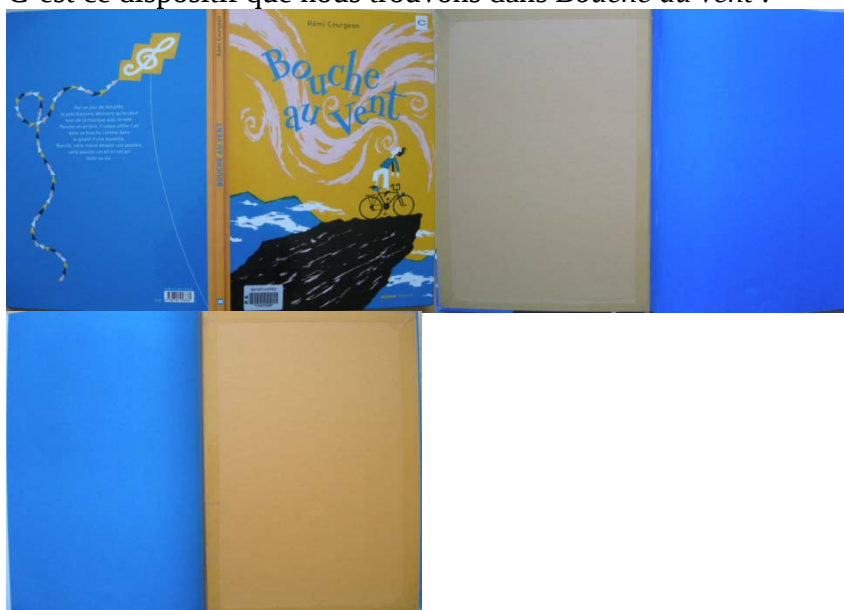




Le bleu-gris de départ, métonymie de la couverture, n'est pas la couleur du calme et de la concorde qu'on pourrait croire ! c'est finalement la couleur de la bouse de l'hippopotame, doublée de la feuille de catalpa servant de papier hygiénique - d'objet médiateur qui va apporter le calme et l'union fraternelle dans le besoin que tous les animaux partagent... Le sens de la garde ne peut être compris qu'après lecture.

Les bi-chromatismes analysés jusqu'ici se présentent dans la disposition rouge-rouge / bleu-bleu, ou bleu-bleu / kaki- kaki. Chaque garde est unie dans sa couleur, et s'oppose à l'autre garde ; il y a répétition simple, comme le système des rimes plates. Mais la répétition peut se faire aussi de manière distribuée autrement : rouge-bleu / rouge-bleu (système de rimes croisées), ou rouge-bleu / bleu-rouge (système de rimes embrassées).

C'est ce dispositif que nous trouvons dans *Bouche au vent* :



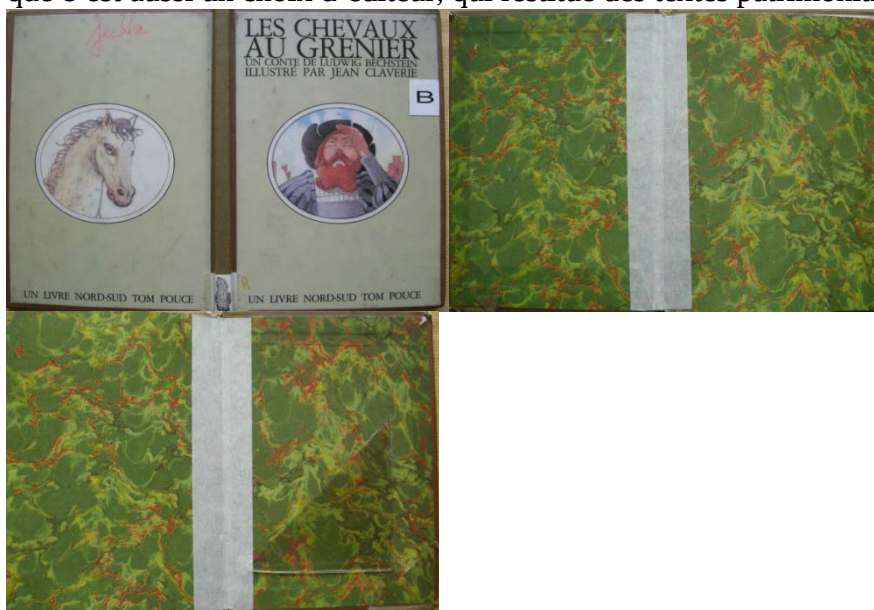
Les couleurs sont affectés à deux registres artistiques, ocre pour la peinture, à laquelle s'oppose le bleu du chant, dans un conflit père-fils dont la première garde est la cataphore ; la deuxième parle d'un autre conflit père-fils à ceci près que le père de maintenant est le fils d'avant, et que le fonctionnement est de type anaphorique,; trois générations se suivent dans l'histoire, trois réussites artistiques qui constituent la disposition chiasmatique de la garde.

Zoo va employer la même technique, destinée à exprimer l'opposition entre la réalité et l'apparence, entre l'être humain qui se comporte comme un animal et l'animal humanisé, entre la liberté du blanc et le noir du barreau de cage, entre la droite du barreau et la courbe du zèbre :

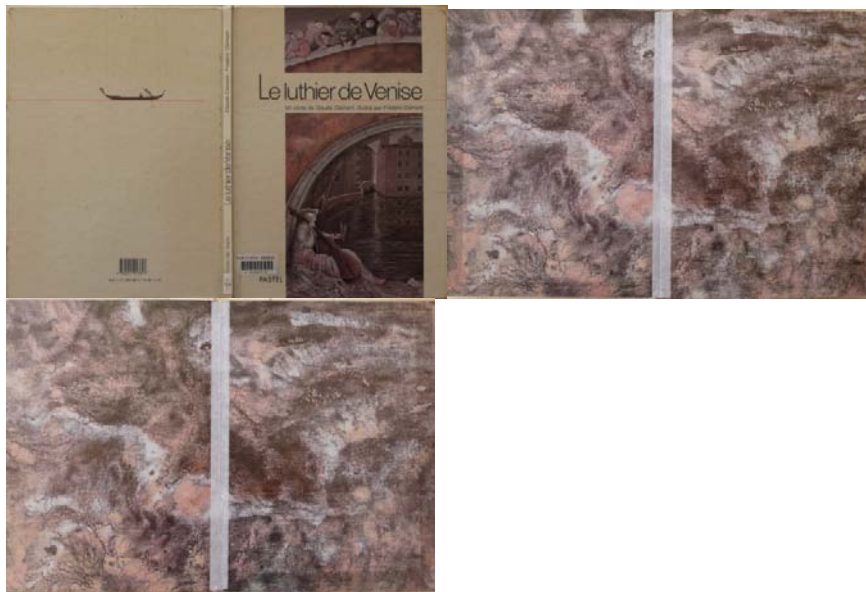


c. la cuve

C'est une technique déjà bien ancienne, très fréquente dans la reliure des XVIII^e et XIX^e siècles ; nous la retrouvons dans deux albums signés J. Claverie, aux éditions Nord-Sud, avec la particularité du très petit format pour un album 11x15 cm, moins qu'un poche. Ce format économique se trouve en contradiction avec le prestige historique de la cuve ; on peut penser que c'est aussi un choix d'éditeur, qui restitue des textes patrimoniaux.



C'est encore la valeur de monument historique prestigieux qu'on trouve dans *Le Luthier de Venise* de C. et F. Clément, où le génie, l'art et la vocation jusqu'au sacrifice se rencontrent pour notre plaisir :



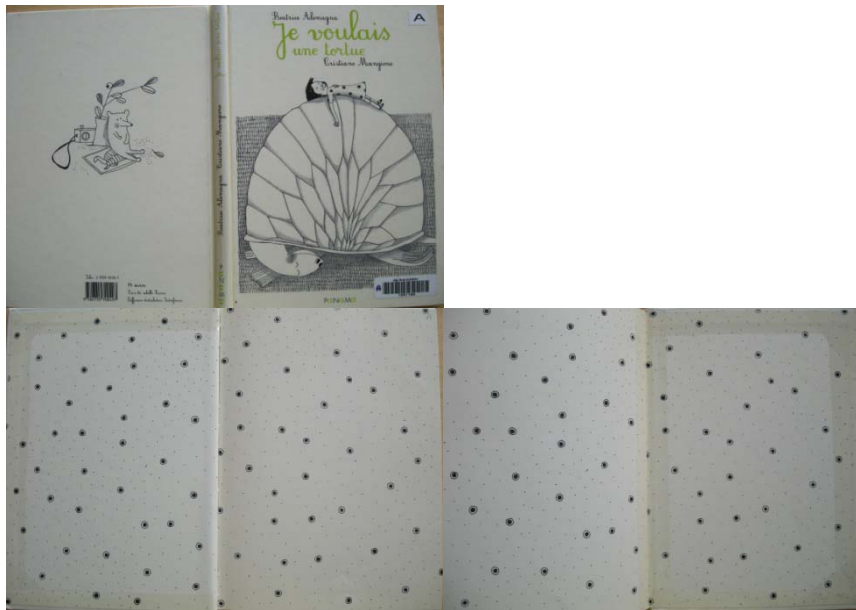
2. les formes

a. figures géométriques

Il s'agit le plus souvent de motifs reproduits à répétition, comme avec un rouleau de peinture qui les contiendrait et qu'on passerait sur le papier. C'est ce qu'on trouve dans *D'une vache à l'autre* :



série de points noirs sur fond rouge, parfaitement alignés à l'horizontale comme à la verticale. Il est vraisemblable que ces points soient des reprises rapetissées des vaches présentes sur la couverture. Le même procédé est employé dans *La balade en traîneau*, de la même collection. Nous avons là une autre fonction de la garde : conforter l'identité d'une collection d'éditeur. Série de points encore, mais sur fond blanc, pour *Je voulais une tortue* :



Le lecteur s'aperçoit bientôt que les points sont en réalité le motif présent sur la robe de l'héroïne ; la couverture montre un très grand rond (ou presque), la garde de nombreux ronds très petits, l'histoire s'y trouve résumée, qui parle de l'évolution en taille d'une tortue qui grandit démesurément, puis rapetisse jusqu'à devenir quasi-invisible.

Le tissu qui fournit la garde est très fréquent :

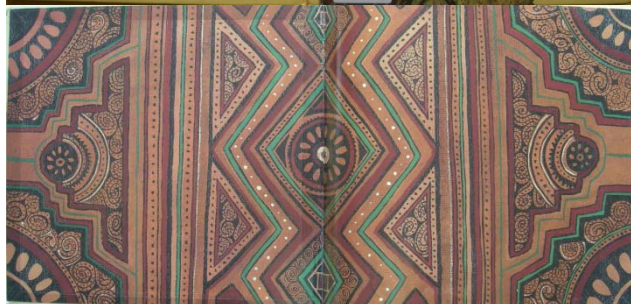
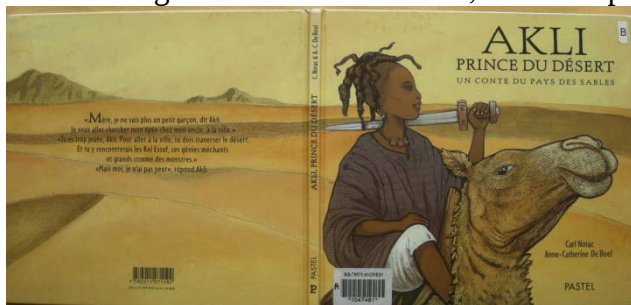
c'est le vichy de la serviette dans *Le convive comme il faut*, serviette métonymie du repas mais non présente dans le texte ; même principe dans *Le plus gentil loup du monde*, avec en plus emploi de l'antiphrase.



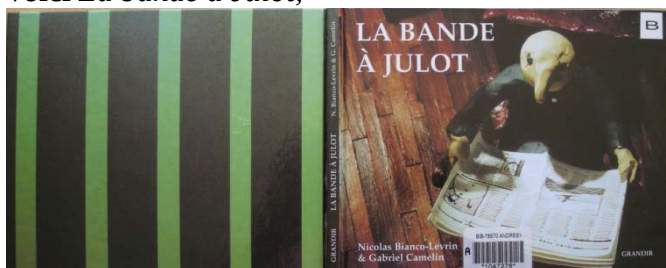
Tissu encore dans *La course de Sébastien* :



ou, de la même illustratrice, *Akli prince du désert*, mais avec la réserve importante que le motif de la garde est absent du texte, et a donc pour fonction de suggérer l'africanité :

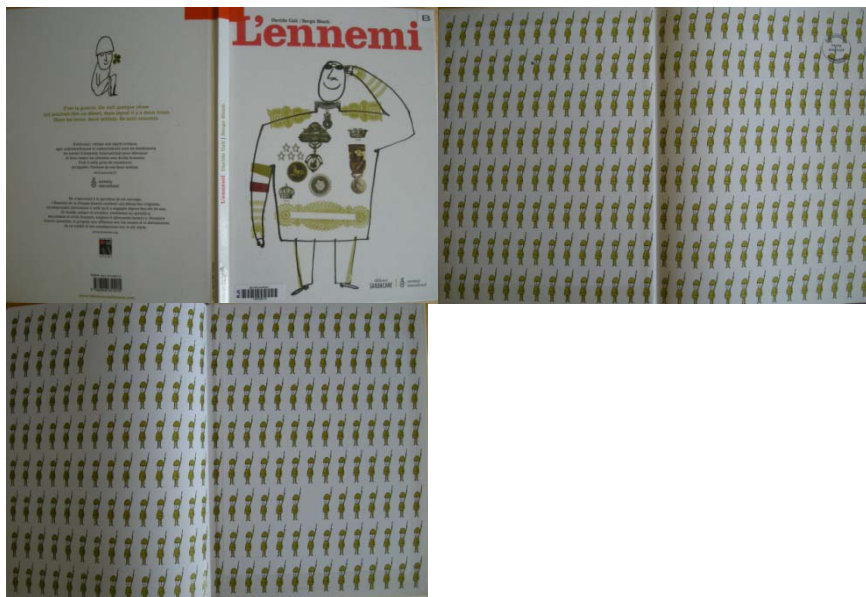


Du tissu qui habille l'homme à celui qui habite les murs, le pas n'est pas trop difficile à faire : voici *La bande à Julot*,

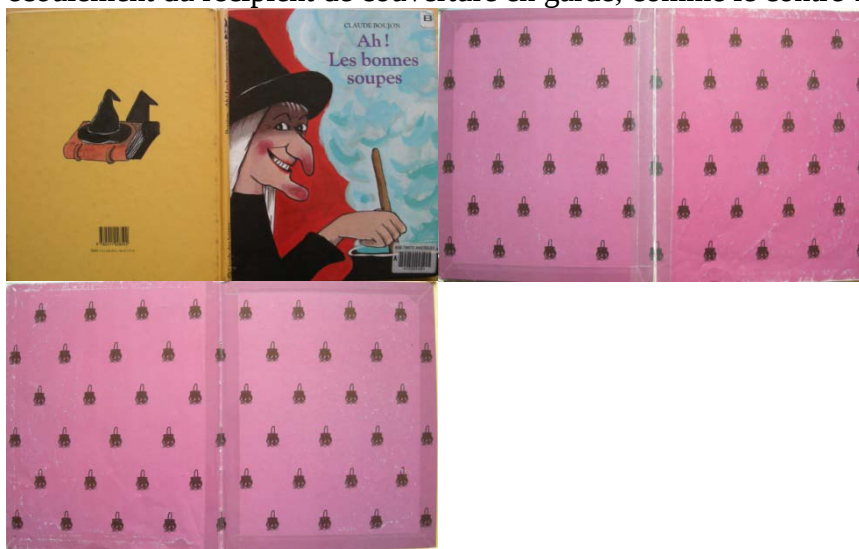


les murs invisibles sur la première couverture seront présents tout au long du texte et vont prendre vie, pour enfin déborder sur le troisième panneau du triptyque.

c. images figuratives



L'ennemi prend une partie de son sens du contraste entre le personnage unique, très grand, gradé, décoré, pas armé, et les centaines de personnages petits, armés de fusils et destinés à servir de chair à essai au généralissime qui ne risque rien, lui. Un soldat est à peine plus grand qu'une des décorations ornant glorieusement le poitrail du haut gradé ; après lecture, on peut presque penser que chaque décoration est méritée par la mort d'un soldat, peut-être plusieurs ? On voit donc que la bonne garde est celle qui ne se cantonne pas dans la simple ornementation, et qui agit avec le texte. Autre exemple d'efficacité : Ah les bonnes soupes ! De la couverture (mot soupe + image de chaudron) découle naturellement l'anaphore des chaudrons reproduits au rouleau en première garde, avec un effet qui n'est pas sans rappeler, encore une fois, la versification classique : le chaudron de couverture est à peine visible au bas de la couverture, il est surtout interprétable par la cuiller que manie la sorcière, et il y a écoulement du récipient de couverture en garde, comme le contre-rejet.

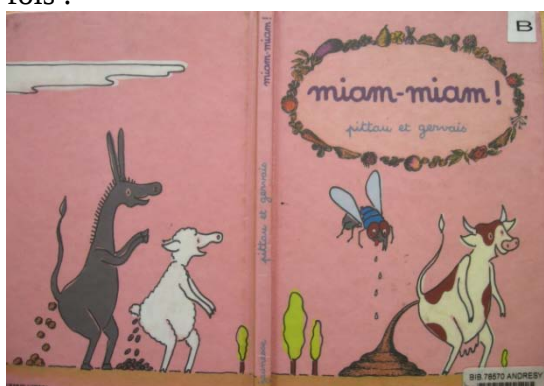


La deuxième garde est anaphorique aussi, mais sa source est un peu différente : la mixture de la sorcière ne l'a pas embellie et rajeunie, mais lui a quand même donné une descendance (nombreuse : sextuplées !), ce qui nous place en métonymie cause -> effet ; de la cause recherchée (jeunesse et beauté), elle n'aura que l'effet, des enfants nombreux et affamés. La même garde, visuellement (rouleau de chaudrons) a une valeur différente, qui tient du clin d'œil ironique.

Si le lecteur a encore sous les yeux la garde qu'on vient d'évoquer, il ne peut qu'être sensible à l'effet de répétition qu'on trouve dans *Miam ! miam !* Même fond, même principe de rouleau



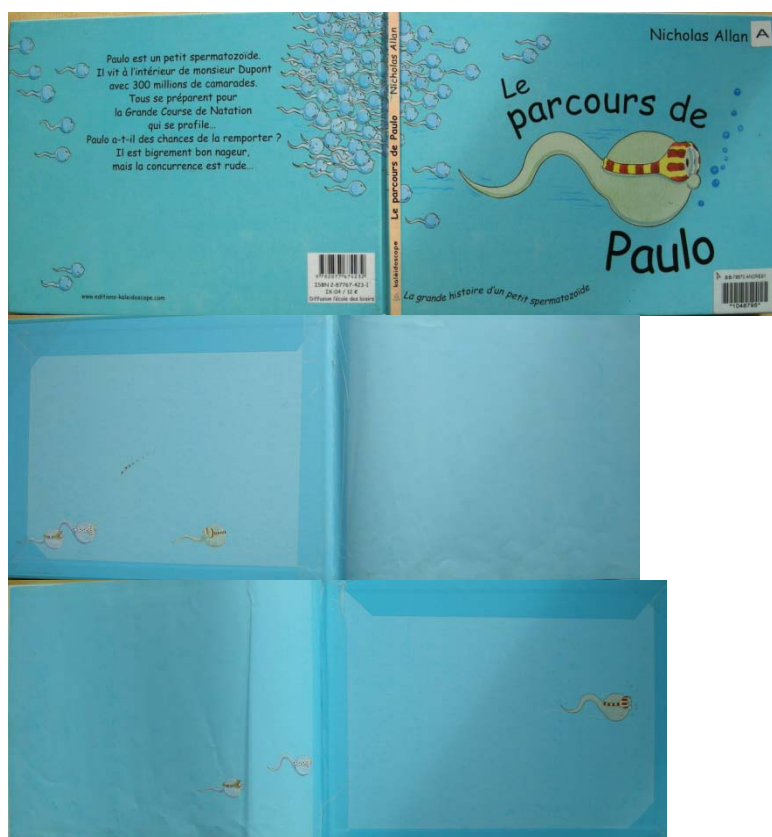
mais ce que je prenais pour des nages dans le ciel, ou des taupinières, ou des chapeaux en fourrure, ce n'est finalement, que la répétition au rouleau d'un bel excrément présent dès la couverture, selon le mécanisme désormais classique de l'anaphore, purement visuelle cette fois :



On voit les animaux qui défèquent, et la mouche gourmande qui s'approche : la nature est bien faite, le titre se justifie, proféré par la bouche de la mouche. L'anaphore est de nouveau employée pour la deuxième garde, mais de manière décalée, nous y lisons surtout l'épisode intérieur où les animaux, envahis par les excréments à cause d'une grève de la mouche bousière, sont exaspérés et lui reconnaissent utilité et mérite. L'humour iconoclaste des auteurs fait qu'au sommet narratif correspond aussi un sommet olfactif...

Autre clin d'œil avec *Divine Albertine* : une poule sur la couverture, donc par anaphore et métonymie, un rouleau de plumes en garde : tout est normal ! La deuxième garde est identique visuellement, mais de sens assez différent : la poule Albertine est amoureuse, et elle subit les feux de l'amour... cette garde finale peut être vue comme chez Marivaux, les désordres de l'amour... Qui plus est, l'objet de sa flamme est un ... cochon, dont l'amour, bien que tendre et sincère, est un peu... démonstratif ! Et, cerise sur le gâteau, on s'aperçoit que les plumes qui volent sont le volet descendant d'une randonnée de cumulation d'atours ; comme dans l'explosion finale de *La Mouflé*, l'accumulation décumule en un instant d'apodose ! oui, mais nous ne sommes plus à proprement parler dans le texte, mais dans un des seuils genettiens ! Au contre-rejet de tout à l'heure répond maintenant un enjambement.

Par une méta-métonymie normale, passons maintenant de l'amour au spermatozoïde : c'est le sujet de l'album *Le parcours de Paulo* ; sur la couverture, un spermatozoïde, en tenue de nage sportive ; le référent du personnage n'est compréhensible que lors de la lecture éventuelle du sous-titre, « la grande histoire d'un petit spermatozoïde », ou petit est en contraste avec le nuage des autres, concurrents, qui sont eux, vraiment petits. Si le sous-titre a été lu, la première garde fonctionne sans problème en anaphorique ; si non, c'est plus délicat, puisque nous trouvons trois « nageurs », tous réellement petits, et le seul indice qui permet de renvoyer vers l'amont est la paire de lunettes de Paulo, distincte de celles des deux autres (rayé / uni, à pois).



La deuxième garde présente les mêmes personnages, mais du temps a passé, la distance qui sépare les concurrents est plus grande, Paulo a pris de l'avance, il va gagner... ce que le lecteur sait déjà, puisqu'il y a eu fécondation et naissance, et que la petite Dupont garde des traits de Paulo (excellente en natation, mais peine en calcul). Nous entrons donc dans un autre mode de fonctionnement : les gardes ne sont plus identiques, mais graphiquement différentes, et évoquent deux moments différents de l'histoire, que ces moments soient présents dans l'histoire elle-même (c'est le cas ici, le lecteur a assisté à la course, gagnée de justesse par Paulo) ou non.

Quelques autres exemples choisis pour leur qualité : dans *L'enfant racine*,



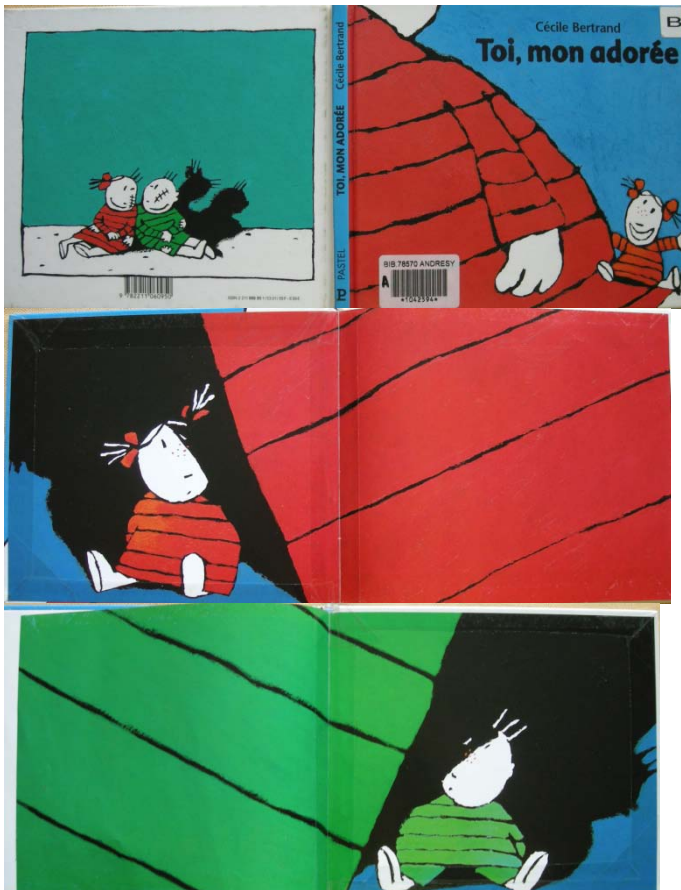
le vert identique des deux gardes s'enrichit d'un personnage, fée-lutin ailé ; tout petit, il se trouve dans le coin de la page, mais pas le même ; il est dans la même position de symétrie, il

fait une action rituelle, mais différente : ici, délégué du lecteur, il ouvre le livre, délégué encore, il le referme. Ce personnage a le mérite de souligner la dignité de la garde.

Dans *Gros soucis* nous retrouvons le principe du chiasme de position, renforcé par l'attitude du personnage : en couverture, Charlotte en attitude neutre ; première garde, elle est dans le coin de gauche (position enfermante), elle est triste (anaphore du titre), sur fond bleu (couleur froide, dit-on) ; deuxième garde, les soucis sont résolus, Charlotte est sur fond vert d'espoir, et fait une roue joyeuse avec son corps, dans le coin de droite, celui où doit se trouver la suite.

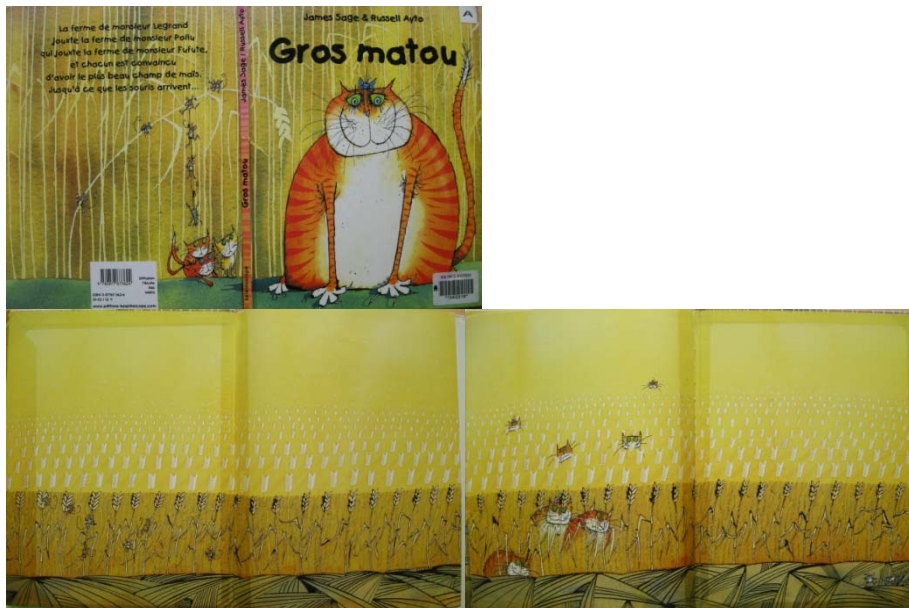


Sur le même principe du avant / après, bien / mal :
Toi mon adorée



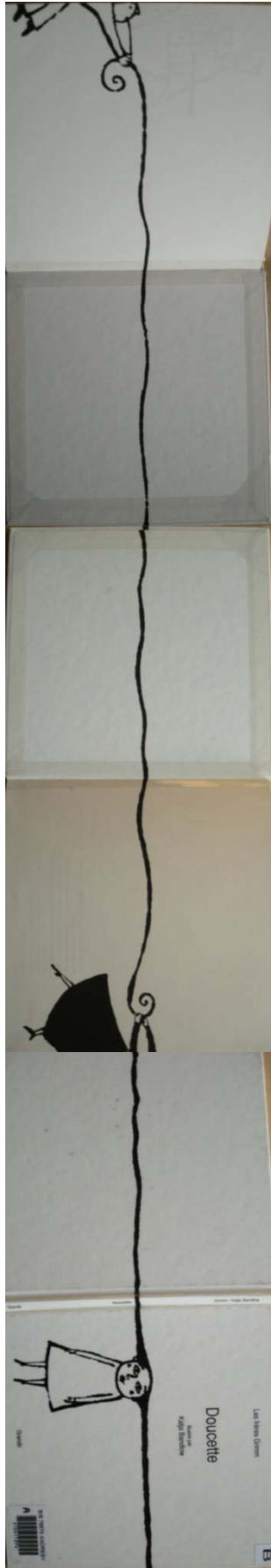
anaphore visuelle de la couverture, mais avec inversion des équilibres entre couverture et première garde, et, entre les gardes, présentation en symétrie, avec changement de couleur de rouge à vert, qui correspond à un changement d'affection.

Gros matou



un champ de blé est dévasté par les souris, pas de relation avec la couverture (sauf le champ, pas les souris, et le chat du titre est absent), régime plutôt cataphorique ; les fermiers trouvent la parade, c'est le chat, présent en anaphore dans la deuxième garde.

Une réussite exceptionnelle maintenant : à partir du Raiponce des Grimm, une garde qui fait corps avec la couverture, tirant parti de la chevelure de l'héroïne, moyen et enjeu que se disputent la sorcière et le prince, qu'on devine aux extrémités ; entre les deux, déchirée, souffrante, désirée et désirante, la jeune femme... Pour préserver la possibilité de lecture efficace, le triptyque a été présenté à la verticale et en continu ; il faudrait, en réalité, ouvrir le livre, dégager les gardes et en faire un tour, la tour même où est enfermée Raiponce



d. une mosaïque particulière, du type taquin

Juste à deux pas montre un monde fait de morceaux séparés, où rien ne tient ensemble comme voudraient les adultes : il faut continuellement se déchirer, tenter le grand écart, pour réussir des actions que les adultes tiennent pour simples et sans histoires.



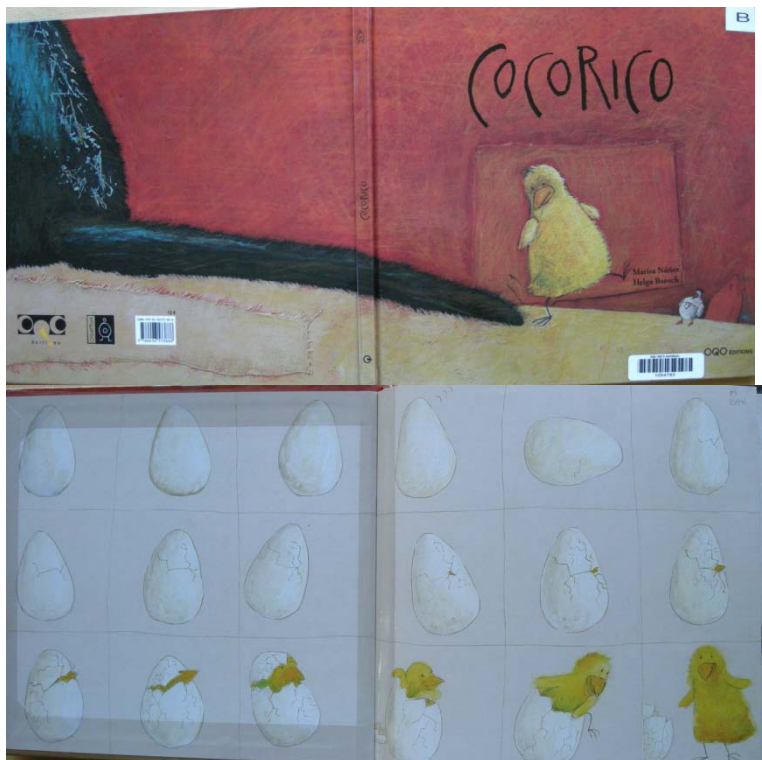
La chose est encore plus subtil, qui montre des bouts bizarres, qui semblent n'avoir pour seul logique que l'obligation de remplir tout l'espace.



Or, après lecture, on comprend que le « point de vue » des personnages a été respecté ; ce point de vue, c'est celui d'aveugles qui rencontrent un éléphant : ils le touchent successivement, mais chacun sent autre chose que son voisin, aucun un éléphant ; le puzzle est donc une image de la réalité du monde qui échappe malheureusement aux aveugles dans ce récit, elle est toujours à reconstruire, à coller et recoller.

e. une histoire

Nous avons vu quelques exemples de garde qui propose deux moments stratégiques de l'histoire, un avant et un après que la garde fixe durablement dans la mémoire intellectuelle et sensitive du lecteur. Mais la garde peut aller plus loin, et ne pas se contenter de deux moments seulement de l'histoire, pour, en ouverture de l'histoire, nous proposer une histoire :



ici, la naissance du poussin qui sera le héros. Là, dans *Monstres, sorcières et croquemitaines*, les préparatifs du soir qui précède la nuit peuplée de peurs et cauchemars :



f. une carte

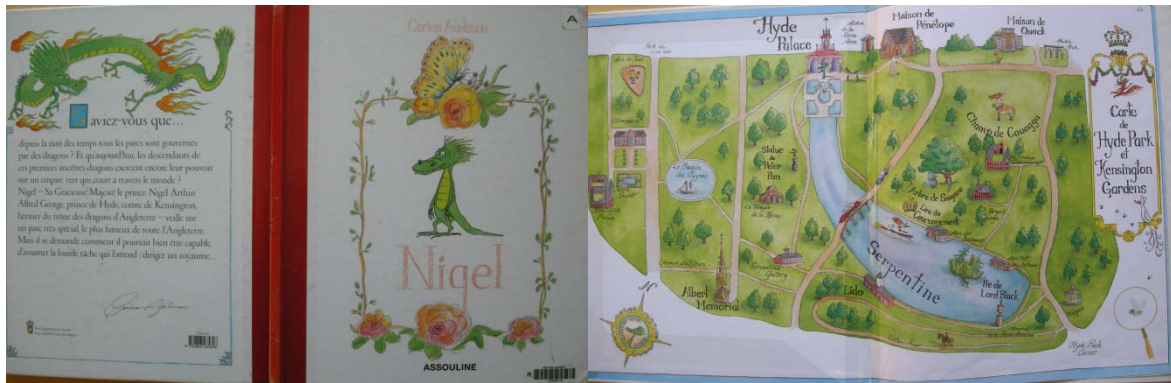
Dans *Le tour du monde de Groucho*, deux cartes de Paris font les deux gardes : un ecarte de cibles, et une carte de trajet effectué, selon le principe déjà énoncé de avant / après :



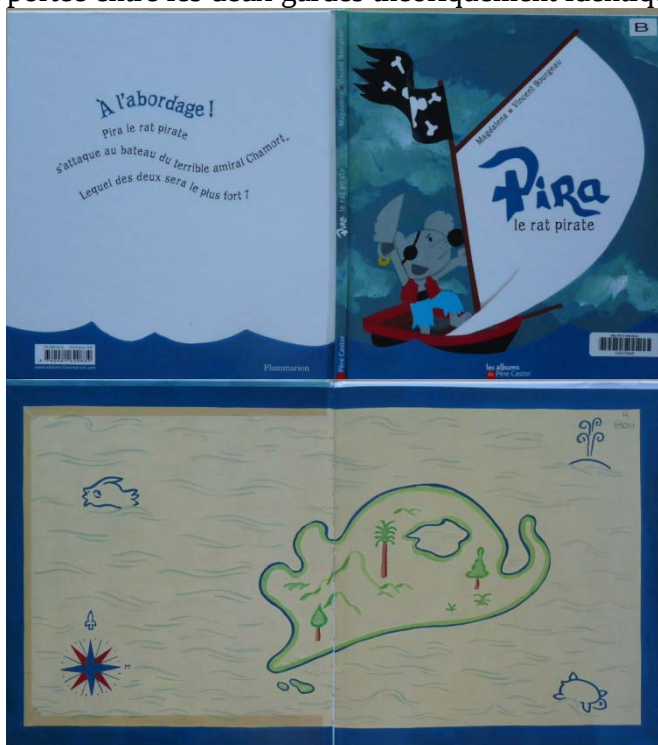
La carte peut être de type cadastral (*Le Pays du rêve*) :



ou promenade londonienne (dans *Nigel*) :



le amateurs d'île au trésor ne seront pas déçus, et un enouvelle fois il y a changement de portée entre les deux gardes théoriquement identiques , dans *Pira le rat pirate* :



g. du texte

Dans l'itinéraire de transformation que nous venons de tracer, qui fait que la garde sort de son destin étroit d'utilité matérielle pour aller vers la transmission du sens, il y a un sommet inattendu mais parfaitement clair : la garde intègre du texte, ou, carrément, **est** texte.

Commençons par La coccinelle mal lunée d'Eric Carle :



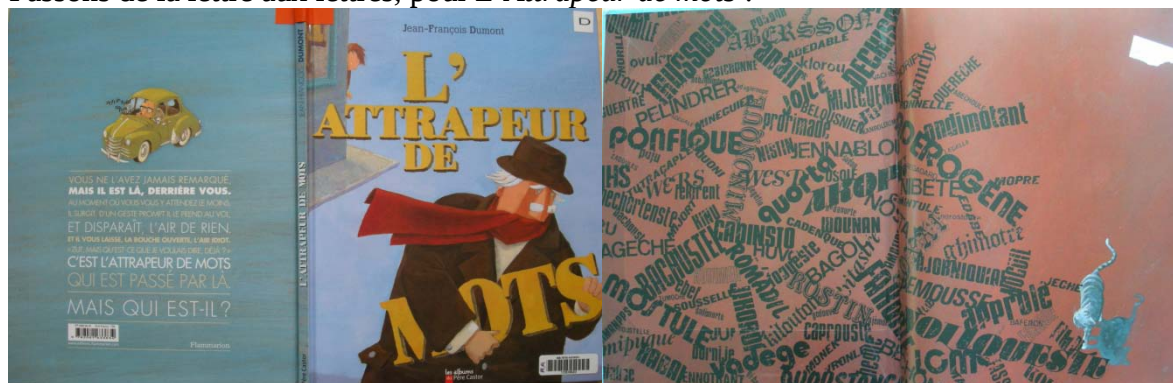
Les deux gardes semblent identiques, un bout de pelouse, lumineuse et dense. La deuxième a, dans le coin bas à droite, un peu de texte : c'est la signature ERIC CARLE, qui lance le livre sur un orbite autre, celle de l'œuvre d'arts plastiques.

Dans *Cher Père Noël*, les gardes semblent aussi être identiques, sans l'être complètement :



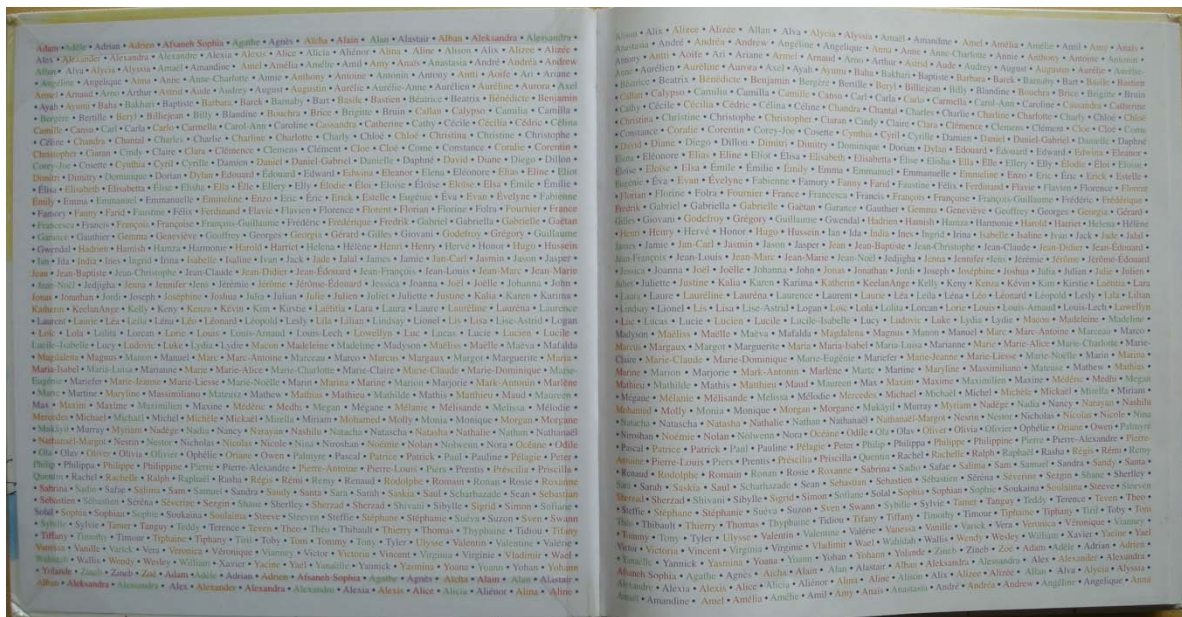
il y a un rouleau de lettres, placées aux mêmes endroits sur la page ; sauf que, en bas à droite de la deuxième, une fois de plus un élément nouveau apparaît : l'enveloppe est ouverte, la lettre en sort et se laisse lire : *Et ici, Père Noël, ma lettre est finie. Trilili.* C'est la fin de la lettre commencée p. 6-7 de l'histoire, créant donc un effet de décalage entre le texte proprement dit et la garde, un mouvement exotopique du texte qui enjambe dans la garde.

Passons de la lettre aux lettres, pour *L'Attrapeur de mots* :

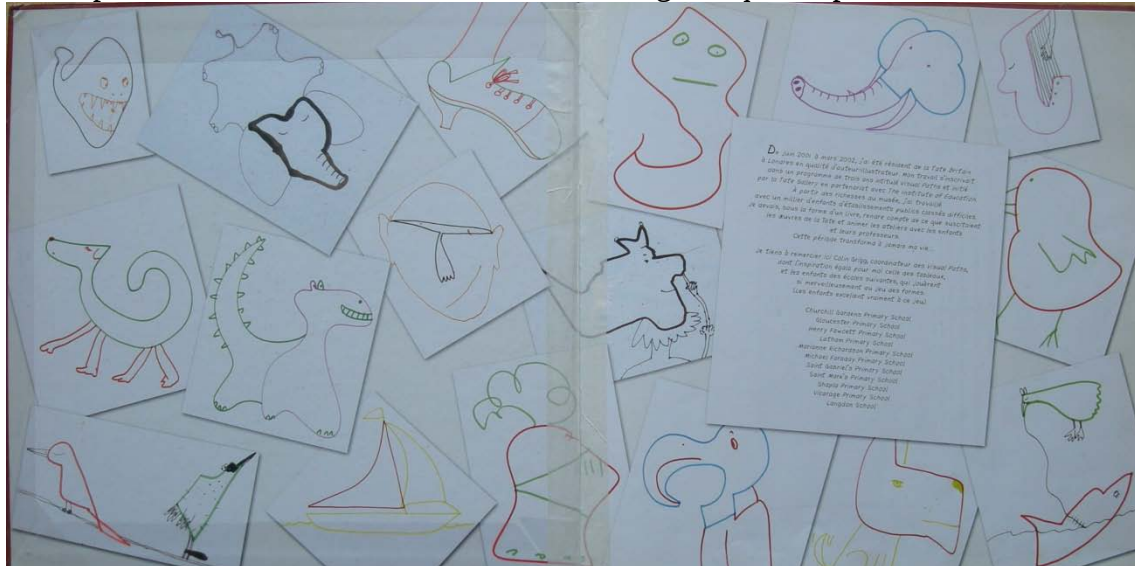


Ces mots, entassés dans un désordre absolu peuvent se présenter de manière parfaitement classée, en liste, chez Q. Blake dans *Un bateau dans le ciel* ; ce sont les noms des enfants qui

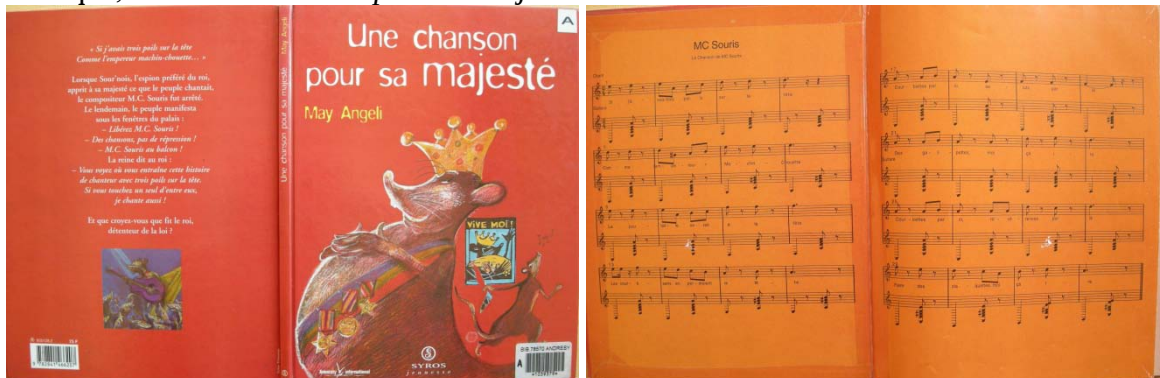
ont pris part à des ateliers animés par l'artiste :



même procédé chez A. Browne, avec la deuxième garde qui n'a plus la liste :



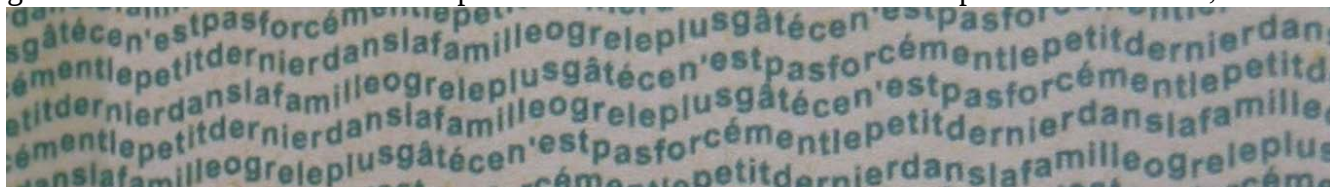
La garde a lancé le livre sur l'orbite de la peinture, la voici maintenant qui regarde vers la musique, dans *Une chanson pour sa majesté* :



Finissons avec deux merveilles , *La famille Ogre* d'abord, livre de très petit format (9x13) :



la couverture laisse croire que l'histoire est ou comprend un jeu des sept familles, ce qu'elle n'est pas ; la garde fait croire qu'elle a des taches de graisse ou de café, ce qui n'est pas ; elle laisse croire qu'elle possède une décoration de petites vagues bleues, ce qui n'est pas. En réalité, ces vagues sont des lignes d'écriture très fine (le format !), illisibles sans optique idoine, et qui laissent lire un message, une leçon, une moralité : dans la famille ogre le plus gâté ce n'est pas forcément le petit dernier,



morale que malheureusement le dénouement confirme, puisque le petit dernier, bien tendre, est consommé par ses parents et aînés... Pour ceux qui n'auraient pas d'optique, la deuxième garde présente le même texte avec mise en relief :



Bien qu'il ne s'agisse pas d'une garde complète, citons enfin *La Chèvre de Monsieur Seguin* dans la mise en pages d'E. Battut, qui coupe le texte en deux zones distinctes : la plus importante est celle qui donne le titre à l'histoire, c'est l'histoire dont la chèvre est personnage, celle à laquelle le Français pense lorsqu'il entend citer le titre; mais le texte entier est bâti sur le système de l'encadrement, et l'histoire de la chèvre n'est que la partie encadrée ; elle est encadrée par le dialogue narrateur – Gringoire, que beaucoup d'éditions (même scolaires) élaguent ! E. Battut, lui, n'agit pas ainsi, mais, subtilement, envoie en garde la partie encadrante, et place de manière normale la partie encadrée. La lecture s'en trouve facilitée par une sorte de guidage spatial du meilleur effet, qui gère les niveaux :



Juste pour mémoire, parce que le titre n'appartient pas au corpus fixé, l'utilisation du procédé par N. Heidelberg dans *La treizième fée*, dont la garde contient *La Belle au bois dormant* des Grimm:



Une véritable transcendance a eu lieu, qui élève la garde au niveau du texte qu'elle a déjà côtoyé, abrité, aguiché à plusieurs reprises, confirmant un haut régime de cette page qu'on pensait bêtement utilitaire...

Bibliographie

- Alemagna B. *Je voulais une tortue* Paname 2005
 Allan *Le parcours de Paulo* Kaleidoscope 2004
 Amargo, Ventura *D'une vache à l'autre* La Joie de lire 2000
 Angeli (M.) *Une chanson pour sa majesté*, Syros 1998
 Le tour du monde de Groucho Sorbier 1997
 Ashbé (J.) *Cher Père Noël* Ecole des Loisirs
 Attayeb *La chose* Grandir 2000
 Auzary-Luton *Monstres, sorcières et croquemitaines* Kaleidoscope 1996
 Axelsson Nigel Assouline 2004
 Ayto, Sage *Gros matou* Kaleidoscope 2002
 Banlow, Grimm, *Doucette* Grandir 2000
 Bansch, Janisch *Juste à deux pas* Actes Sud 2005
 Bansch, Nunez *Cocorico* OQO 2007
 Barroux *Mon poisson rouge* Nathan 2006

Battut La chèvre de Monsieur Seguin Didier
 Bertrand Toi, *mon adorée* Pastel 2001
 Bianco-Levrin, Camelin, La bande à Julot Grandir 2003
 Bisinski *Papa, fais-nous peur !* Ec. des Loisirs 2000
 Blake (Q.) *Le bateau vert Quand je suis triste*
 Blake (S.) *Charles*
 Bloch, Cali *L'Ennemi* Grandir 2004
 Boucher (M.) *Ange ou démon ?* Rouergue 2009
 Boujon (C.) *Ah ! les bonnes soupes* Ec. des Loisirs 1994
 Bourgeau, Magdalena *Pira le rat pirate* Castor-Flammarion 2004
 Boutavant, Levy *Le popotin de l'hippopo* Albin Michel 2003
 Brouillard (A.) *Le pays du rêve* Casterman 1996
 Browne (A.) *Le jeu des formes* Kaleidoscope 2003
 Zoo Kaleidoscope 1992
 Brunelet, Clément *Gros soucis* Castor 2002
 Carle (E.) *La coccinelle mal lunée*
 Chauzy, Mosconi *J'ai tué mon prof !* Syros 1993
 Claverie (J.) *Little Lou La route du Sud* Gallimard
 Les chevaux au grenier Nord Sud 1995
 Clément (F.), Clément (C.) *Le luthier de Venise*
 Courgeon (R.) *Bouche au vent* Mango 2003
 Crowther *L'Enfant racine* Pastel 2003
 D'Allancé *Grosse colère* Ec. des Loisirs 2000
 Debecker *Le premier Noël des animaux* Sarbacane 2003
 De Boel *La course de Sébastien* Pastel 2002
 Akli, prince du désert Pastel 2004
 Dumas *Le convive comme il faut* Ec. des Loisirs 1986
 Dumont *L'attrapeur de mots* Castor-Flammarion
 Heidelberg (N.) *La treizième fée*, Seuil
 Mérimée (P.) *Colomba* Gallimard 1931
 Meunier *La famille Ogre le poisson soluble* 2004
 Pittau, Gervais *Miam-miam !* Seuil 2000