

La maison de Barbapapa, Poutchy-Blue et les autres...

La géographie des espaces domestiques dans les albums pour enfant

Comme le faisait remarquer Jean-François Staszak¹ dans un article déjà ancien : « *la géographie ne s'est guère intéressée à l'espace domestique. La rareté des travaux dédiés à la vie privée et à l'espace domestique contraste avec l'abondance de la littérature consacrée à la vie sociale et à l'espace public. Pourtant, les sciences sociales et particulièrement la géographie peuvent-elles ignorer le lieu où nous passons tant de temps, auquel nous consacrons un tel investissement affectif et financier, dans lequel se déroulent les événements parmi les plus essentiels de notre vie, où nous sommes vraiment nous-mêmes ?* » À travers ces lignes, il rendait légitime l'étude d'un espace intime pour « *décrire une société et comprendre comment elle se reproduit* ». C'est cette même double interrogation qui m'a conduit à explorer les territoires de l'album pour enfants. En effet, selon moi, ce *medium*, parfois transgénérationnel, peut constituer à la fois un excellent témoin et un vecteur pertinent de spatialités.

J'entends par album pour enfants ce qu'Isabelle Nières-Chevrel² nomme plus précisément *album iconotextuel*³, c'est-à-dire l'ensemble des livres pour enfants « *dont les effets de sens reposent sur les interactions du texte, de l'image et du support*⁴ ». Ce sont ces interactions, cette « interdépendance » qui m'intéressent et qui me semblent suffisamment fortes pour captiver l'esprit de l'enfant et constituer un véritable générateur d'images mentales, elles-mêmes génératrices de spatialités et d'espaces. La spécialiste américaine de littérature de jeunesse, Barbara Bader, disait en 1976 :

Un album pour enfants c'est du texte, des illustrations, un système global ; à la fois un article manufacturé et un produit commercial ; un document social, culturel et historique ; et, surtout une expérience pour un enfant. Comme forme artistique, il dépend de l'interdépendance entre les images et les mots, sur la présentation simultanée de deux pages qui se font face, et sur le choc de la tourne de page. D'après ses propres modalités, ses possibilités sont illimitées.⁵

La littérature pour enfants, et plus particulièrement les albums iconotextuels, abondent de références à l'espace domestique voire y situent le cadre de leur récit. En tant qu'objet culturel et social, les albums pour enfants mettent en scène et en signes la maison mais également les relations qui s'établissent entre cet espace et ses occupants. Je m'intéresserai ici aux ouvrages dont l'action se localise dans ou à proximité de la maison. J'aimerais à travers les quelques lignes qui vont suivre montrer que les albums, loin de véhiculer des images qui pourraient, au prime abord, sembler archaïques ont un tout autre dessein ; qu'ils traduisent des spatialités, mais plus encore, les transmettent aux jeunes lecteurs. Comment l'espace domestique est-il représenté dans ce type d'albums ? Comment le rapport récit textuel/récit visuel/support parvient-il à faire passer des spatialités et lesquelles ? Pourquoi se refuser à voir dans ces perceptions une certaine forme d'archaïsme ?

¹ Jean-François Staszak, « L'espace domestique : pour une géographie de l'intérieur » dans *Annales de Géographie*, 2001, t. 110, n°620, pp. 339-363.

² Isabelle Nières-Chevrel, « L'album, le mot, la chose » dans V. Alary et N. Chabrol Gagne, *L'Album. Le parti pris des images*, Clermont-Ferrand : PUBP, 2012, pp. 15-20.

³ Michael NERLICH, « Qu'est-ce qu'un iconotexte ? Réflexions sur le rapport texte-image photographique dans *La Femme se découvre* d'Évelyne Sinassamy » dans MONTANDON, Alain (éd.). *Iconotextes*. Paris : Orphys, Actes du colloque international de Clermont, 1990, pp. 255-302.

⁴ Isabelle Nières-Chevrel, *op. cit.*, p.15.

⁵ Barbara Bader, *American Picturebooks from Noah's Ark to the Beast Within*, New York : MacMillan Publishing Co, 1976, p.1.

Mon corpus se compose de trente ouvrages. N'existant pas de base de donnée répertoriant tous les albums iconotextuels publiés à ce jour⁶, j'ai choisi arbitrairement de travailler sur une base bibliographique professionnelle⁷ qui répertorie tous les ouvrages parus ou réédités depuis 1977 en France et répondant à l'indexation « histoires illustrées » / « albums jeunesse ». Des 42 029 notices issues de cette sélection, nous n'avons pris que les trente-et-un ouvrages contenant un récit et dont l'action se déroule dans un espace domestique représenté par des vues zénithales ou en coupe ou par des vues frontales.

1. Hutte, maisonnette tanières et autres refuges

Si l'on prend en compte une production française d'albums pour enfants dans lesquels les rapports entre les personnages et leur espace sont clairement illustrés et qui débutteraient avec la parution de *Macao et Cosmage*⁸ d'Édy-Légrand en 1919, le medium ne semble pas s'être intéressé, dans ses premières années, à l'espace domestique. On trouve bien quelques vues intérieures de la maison déjà dans *l'Histoire de Babar, le petit éléphant*⁹ de Jean de Brunhoff en 1931. Cependant il s'agit essentiellement d'une seule pièce : le salon de familles bourgeoises¹⁰, véritable « espace public de l'espace privé ».

Si l'espace intime, les relations que les occupants entretiennent avec leur intérieur et le *modus habitandi* ne sont que très rarement figurés, en revanche, la maison, vue de l'extérieur, est très présente. Il s'agit de la maison des Trois Ours¹¹ ou de celle des Trois petits cochons¹² pour prendre quelques exemples dans la collection des albums du Père Castor dirigée par Paul Faucher entre 1931 et 1966. Dans toutes ces histoires, il s'agit de chaumières, de maisonnettes, de cabanes voire de huttes primitives. Les protagonistes de ces histoires sont des animaux et la maison renvoie davantage à l'image du terrier que l'on trouve déjà maintes fois représenté au début du XX^e siècle dans l'œuvre de Béatrix Potter¹³ par exemple, ou plus tardivement dans le travail de Ruth Krauss, *Par une journée d'hiver*¹⁴. La maison prend alors la forme d'un terrier, anthropisé réunissant toutes les caractéristiques fondamentales du terrier à la fois lieu de réclusion et de protection.

La maison a souvent un toit pentu et épais, des murs larges et peu ouverts. Une cheminée, souvent fumante, s'échappe de la maison soulignant que le « terrier » humain est un lieu chaleureux où se prépare la nourriture qui permet la survie de ses occupants. Lors d'une conférence tenue à Tours en mars 2010, Cécile Boulaire¹⁵ rappelait l'importance de la fenêtre dans les albums que nous venons de citer. Elle matérialise la tension qui existe entre l'intérieur de la maison, protégé, confortable, sécurisé et l'extérieur où commencent l'inconnu et l'aventure.

⁶ La Bibliothèque Nationale de France qui enregistre la grande majeure partie des ouvrages édités en France ne permet pas, depuis sa base de données Opale, d'en dégager ce qu'il est entendu d'appeler « album ».

⁷ Il s'agit de la base Électre créée en 1986 à partir de celle bâtie en 1977 par le Cercle de la librairie. Cette base est principalement destinée aux éditeurs, aux libraires et aux bibliothécaires.

⁸ Édy-Légrand, *Macao et Cosmage ou L'expérience du bonheur*, Paris : éditions de la Nouvelle Revue Française, 1919 [54p.] : Macao et Cosmage vivent sur une île déserte qui va progressivement être colonisée et urbanisée. L'album met en images la perception d'espaces ruraux (naturels) et urbains (humanisés).

⁹ Jean de Brunhoff, *Histoire de Babar, le petit éléphant*, Paris : 1931 [48p.].

¹⁰ Jean de Brunhoff, *op. cit.*, p.23 – Christophe, *op. cit.*, planche 2.

¹¹ Rose Celli, G. Müller, *Boucle d'or et les trois ours*, Paris : Flammarion, (coll. Album du Père Castor), 1956.

¹² Paul François, Gerda Müller, *Les trois petits cochons*, Paris : Flammarion, (coll. Album du Père Castor), 1949.

¹³ Beatrix Potter, *The tale of Peter Rabbit*, London : F. Wane, 1903 [59p.].

¹⁴ Ruth Krauss, Marc Simont, *Par une journée d'hiver*, Paris : Kaléidoscope, 1991 – traduction de : *The Happy Day*, New York : Harper, 1949 [30p.].

¹⁵ Cécile Boulaire, « Visions de l'architecture dans l'album pour enfants » conférence donné à La Laverie (Tours) le 31 mars 2010 : <http://album50.hypotheses.org/189>

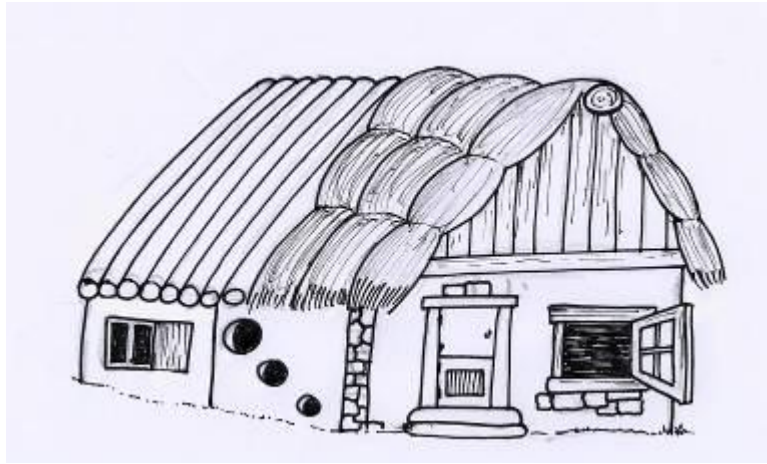


Fig. 1 : Rose Celli, Gerda, *Boucle d'or et les trois ours*, 1956, p.5-6.

Prenons pour exemple la maison des trois ours dans *Boucle d'or et les trois ours*¹⁶ de Rose Celli, illustré par Gerda en 1956. Située au cœur de la forêt, à proximité d'un point d'eau, la maison est faite de pierres, de bois et de chaume. Les quelques petites fenêtres qui percent les murs protègent des intrusions extérieures dans l'espace intime et constituent des ouvertures timides sur l'extérieur. Cette maison-là tient à la fois de la maison-nid, potentiellement ouverte aux aléas du monde extérieur, que de la maison-terrier, essentiellement lieu de réclusion. En effet, elle correspond en tout point à la description que Gaston Bachelard¹⁷ fait des chaumières de Van Gogh :

Une paille épaisse, grossièrement tressée souligne la volonté d'abriter en débordant les murs. De toutes les vertus d'abri, le toit est ici le témoin dominant. Sous la couverture du toit les murs sont de la terre maçonnée. Les ouvertures sont basses. La chaumière est posée sur la terre comme un nid sur le champ.

Les maisons-nids des premiers albums pour enfants ont souvent été construites par les personnages de l'histoire. Malgré cela, elles paraissent toujours anciennes, suggérant ainsi une certaine intemporalité. Le nid, pour l'oiseau¹⁸, rappelait Bachelard, « est une maison de vie : il continue de couvrir l'oiseau qui sort de l'œuf ». Il est le lieu où l'on revient. On s'y nourrit, s'y réchauffe, s'y repose. On vient y retrouver ses racines et s'y régénérer.

Avant les années 1970, les géographes, comme le fait remarquer Jean-François Staszak¹⁹, ne s'intéressent que très peu au concept d'espace et encore moins à celui d'espace domestique. Que ce soit Jean Bruhnes²⁰ en 1910 ou Albert Demangeon²¹ en 1937, les géographes ne s'intéressent alors qu'à l'extérieur de la maison :

La forme de la maison intéresse le géographe, non point tant par ses détails que par son ensemble, ou si l'on veut, plus exactement, dans la mesure réelle où les matériaux de construction entraînent

¹⁶ Rose Celli, Gerda, *Boucle d'or et les trois ours*, Paris : Flammarion, (coll. Album du Père Castor), 1956 [22p], pp. 5-6.

¹⁷ Gaston Bachelard, *La poétique de l'espace*, Paris : PUF, 1957, p.98-99.

¹⁸ En 1933, Paul Faucher, Guite Deffontaines et Chem avaient publié un album-jeu qui offrait une comparaison entre les différentes habitations des animaux suggérant un parallèle avec la maison de l'humain qui rassemble les mêmes premières caractéristiques : Paul Faucher, Guite Deffontaines, Chem, *Chacun sa maison*, Paris : Flammarion, (coll. Album du Père Castor), 1933 [20p.].

¹⁹ Jean-François Staszak, *op. cit.*, p. 342.

²⁰ Jean Bruhnes, *Géographie humaine. Essai de classification positive. Principes et exemples*, Paris : Alcan, 1910, 3 vol. [844p.].

²¹ Albert Demangeon, Alfred Weiler, *Les maisons des hommes de la hutte au gratte-ciel*, Paris : Bourrelie, 1937 [127p.].

une certaine forme et où l'adaptation aux conditions géographiques se révèle par des dispositions constructives.²²

Au début des années 50, les philosophes, les psychologues commencent à s'intéresser à la maison et aux représentations que s'en font les enfants. Françoise Minkowska²³, Sylvia Markham²⁴ étudient les productions graphiques enfantines et aboutissent à la conclusion qu'elles révèlent « un état d'âme ». La maison est l'image de l'intime, le « lieu naturel de la fonction d'habiter ». En entrant dans l'intimité de la maison, les auteurs d'album pour enfant vont pouvoir montrer l'intimité de leurs personnages. Dans les études qui sont menées, les dessins d'enfants donnent tous l'image de la maison individuelle comme idéal de l'espace domestique. Pourtant, au moment où le logement collectif se développe, où les tours et les barres sortent de terre dans les périphéries urbaines, les illustrateurs représentent de plus en plus des personnages évoluant dans l'appartement. Ainsi en est-il, en 1969, dans *Nicole au quinzième étage*²⁵ d'Andrée Clair et Bernadette Després où nous trouvons une vue cavalière de l'appartement dans lequel Nicole vient d'emménager. Situé au quinzième étage d'une tour qui en compte dix-huit, le Type 4 des parents de Nicole est caractéristique des logements collectifs de la reconstruction et du boum du logement : construire à l'économie et rapidement. Sur quoi s'arrête l'album de Clair et Després ? L'appartement-type est un espace autonome dédié à la cellule familiale. Les pièces dites de « longs séjours » (chambres, salle de séjour cuisine), donnant toutes sur l'espace public par des fenêtres, s'organisent autour de pièces dites de « courts séjours », aveugles (salle de bain, toilettes, buanderie). On retrouve dans cette distinction et dans l'agencement des pièces les principes qui ont conduit à la réalisation du logement idéal de la Reconstruction, imaginé par Auguste Perret en 1946 pour le chantier du Havre²⁶. L'appartement répond aux exigences du moment : confort (ensoleillement, chambres des enfants et des parents séparés), modernité (cuisine équipée, sanitaires) et flexibilité (cloisons fines permettant un réaménagement et une appropriation par l'occupant). L'immeuble, quant à lui, est situé au pied des principaux réseaux de transport (route, voie ferrée). Sa conception apporte des solutions économiques du fait de la standardisation des logements empilés sur plusieurs étages. Cependant l'album de Clair et Després, assez enthousiaste à propos de cette nouvelle façon d'habiter, pourrait passer pour une exception.

En 1972, la famille Barbapapa²⁷, chassée de son pavillon de banlieue, se voit un temps relogée dans une cité « moderne » de logements collectifs (pp. 14-15), la résidence des Jardins suspendus. De l'équipement des appartements, rien ne nous est dit. En revanche, l'illustrateur s'attache à nous montrer des immeubles identiques sans ornements, sans espaces verts. Par les fenêtres, on devine des appartements tristes où règne la monotonie. La télévision, omniprésente, semble avoir remplacé la fenêtre dans son rôle de « lucarne » vers le monde extérieur. Il faudra attendre les années 1990 pour voir les auteurs d'albums iconotextuels accorder des bienfaits au logement collectif. Que ce soit dans la bien nommée *Maison du Pontour*²⁸ de Pirkko Vainio ou dans *Frigo Vide*²⁹ de Gaëtan Dorémus, la tour devient le lieu

²² Jean Bruhnes, *op. cit.*, vol.1, p. 101.

²³ Françoise Minkowska, Guide-catalogue de l'exposition « De Van Gogh et Seurat aux dessins d'enfants. À la recherche du monde des formes », Exposition au musée pédagogique du 20 avril au 14 mai 1949.

²⁴ Sylvia Markham, "An item analysis of children's drawings of a house" in *Journal of Clinical Psychology*, n°10, 1954, pp.185-187.

²⁵ Andrée Clair, Bernadette Després, *Nicole au quinzième étage*, Paris : La Farandole, 1969 [16p.].

²⁶ Guillaume Jacono, « Ré-habiter Le Havre reconstruit » dans B. Collignon et J.-F. Staszak (dir.), *Espaces domestiques. Construire, habiter, représenter*, Paris : Bréal, 2004, pp. 109-124.

²⁷ Annette Tison et Talus Taylor, *La maison de Barbapapa*, Paris : Les Livres du Dragon d'Or, 1972 [36 p.].

²⁸ Pirkko Vainio, *La maison du Pontour*, Paris : Nord-Sud, 1997 [32 p.].

²⁹ Gaëtan Dorémus, *Frigo Vide*, Paris : Seuil Jeunesse, 2009 [36 p.].

de sociabilité par excellence : elle permet de construire des ponts entre les individualités et de faire se mélanger des familles de tous horizons.



Fig. 2 : Andrée Clair et Bernadette Després, *Nicole au quinzième étage*, 1969, p. 5.

Les représentations « archétypales » que nous avons décrites plus haut restent bien vivantes à l'image de *Caroline et sa maison*³⁰ que Pierre Probst publie pourtant en 1985. Si Caroline ne construit pas sa maison, elle et ses amis « s'approprient » une vieille bâtisse achetée à la campagne. En effet, les héros commencent tout d'abord par consolider le toit (pp. 7-8), protection première de la maison, puis c'est au tour de la cheminée d'être remise en état (pp. 9-11). Les fonctions de base de la « maison-nid » sont alors restaurées. La phase d'appropriation à proprement parler peut alors commencer. De la page 12 à 20, Caroline et ses amis décorent, peignent, posent du papier et installent les meubles. Pour achever le processus, on voit tous les protagonistes planter des pieux autour de la maison afin d'en limiter le territoire (pp. 21-22). Se protéger, s'approprier, territorialiser, Caroline et ses amis arrangent et aménagent leur espace propre pour pouvoir y vivre, c'est-à-dire s'y restaurer, s'y détendre et s'y reposer (pp. 23-26). L'appropriation de la maison-nid par Caroline est ainsi la forme la plus « simple » d'habiter si l'on se reporte à ce que dit Bachelard du nid :

Le nid comme toute image de repos, de tranquillité, s'associe immédiatement à l'image de la maison simple.³¹

Mais alors, cette perception de l'espace domestique que l'on trouve dans toute la littérature pour enfants antérieure aux années 1970 et que l'on continue à rencontrer dans les années 1980 est-elle archétypale ou plus simplement archaïsante ? Les transformations de la société dans les années 1970-1980 et l'ouverture aux sciences socio-psychologiques bouleversent-elles la perception de l'espace domestique dans les albums pour enfants ?

³⁰ Pierre Probst, *Caroline et sa maison*, Paris : Hachette, 1985 [22p.].

³¹ Gaston Bachelard, *op. cit.*, p. 98.

2. Archétype, stéréotype ou prototype ?

La perception archétypale

Je ne pense pas que la perception de l'espace domestique dans les albums pour enfants, voire de tout type d'espace, soit archaïsante ni qu'elle relève du cliché ou de la « représentation erronée ». Elle serait davantage archétypale dans le sens où elle chercherait volontairement à répandre, comme représentation collective, une manière d'habiter traditionnelle. Se pose alors la question de l'objectif visé : pourquoi continuer à véhiculer une image de la maison qui a changé et qui continue à changer aujourd'hui ? Je propose de trouver la réponse dans le travail d'Yves Winkin³². Cet anthropologue, en s'intéressant aux touristes et à leurs motivations, en est venu à définir le phénomène d'*enchantement*. Les touristes, en visitant un lieu, ont *a priori* des horizons d'attente qui enjolivent la réalité :

L'enchantement se rapporterait à des lieux et paysages créés dans l'intention d'induire chez ceux qui les fréquentent un état de permanence euphorique.³³

Les guides touristiques seraient alors les « médiateurs » de cet enchantement dans la mesure où ils permettraient de vivre dans des lieux réels de manière irréaliste, c'est-à-dire en faisant abstraction des à-côtés qui « dérangent » et qui créent de la dysphorie³⁴. C'est exactement le rôle que peut se donner une certaine partie des albums iconotextuels. Comme « médiateurs » de perceptions spatiales, de spatialités, ils participent de l'état d'euphorie du lecteur et donc de son *enchantement* en lui proposant des images et des perceptions qui rassurent et qui sont en harmonie :

Tout se passe, dans ce domaine, en touches simples et délicates. L'âme est si sensible à ces simples images que dans une lecture harmonique elle entend toutes les résonances.³⁵

Ce qui pourrait passer pour réactionnaire ou archaïque dans certaines perceptions de l'espace domestique est, je pense, exactement hors du temps. Un grand nombre de ces perceptions répondent davantage à des attentes psychologiques voire historiques. Si les urbanistes et les architectes assurent que le lotissement individuel, à mi-chemin entre la ville et la campagne, est loin de constituer un habitat soutenable écologiquement, esthétiquement et éthiquement, il n'en demeure pas moins une représentation idéale de l'habiter pour l'Européen, l'Asiatique et l'Américain lambda³⁶. Il ne s'agit pas d'une représentation réactionnaire ici mais bel et bien d'une représentation tenant du mythe, celui de l'Arcadie ancienne, bucolique, paisible, propice à la rêverie et au repos.

Lorsqu'Anne Herbauts³⁷, dans *Lundi*, représente la maison du personnage principal, elle utilise les caractéristiques archétypales de l'espace domestique : deux murs, un sol, un toit et une cheminée. Pendant les premières pages de l'album, c'est à l'intérieur de cette forme simplifiée, découpée sur la couverture, que l'on découvre la vie de Lundi. L'intérieur de cette forme change en fonction de ce que vit le personnage et peut être tout à la fois chambre, cuisine ou salon. Lorsque la maison est vue de l'extérieur, une fenêtre et une porte y sont ajoutées. La maison de Lundi s'oppose stylistiquement aux pastels qui figurent les aléas du

³² Yves Winkin, *Anthropologie de la communication : de la théorie au terrain*, Bruxelles : De Boeck université, 1996 [239p.].

³³ Yves Winkin, *op. cit.*, p. 199.

³⁴ La notion de *dysphorie* (malaise) vient s'opposer à celle d'*euphorie* (sans malaise) définies par Erving Goffman dans sa thèse de doctorat en 1953 pour qualifier l'état émotionnel des interactions et reprises en 1973 dans : *La mise en scène de la vie quotidienne*, Paris : éditions de Minuit, 1973 [2 volumes].

³⁵ Gaston Bachelard, *op. cit.*, p. 99.

³⁶ Je renvoie ici le lecteur à l'introduction des actes du colloque de Cerisy tenu en septembre 2004 sur le thème des trois sources de la ville-campagne : Augustin Berque, Philippe Bonnin, Cynthia Ghorra-Gobin, *La ville insoutenable*, Paris : Belin (coll. Mappemonde), 2006, pp.

³⁷ Anne Herbauts, *Lundi*, Paris : Casterman-Les albums Duculot, 2004 [38p.].

monde extérieur. La forme de la maison est un espace blanc dans la double-page, limité par une ligne claire, un espace que Lundi habite : il y vit et les éléments qui lui permettent d'y vivre y sont dessinés quand le besoin du récit s'en fait sentir. Quand l'ensemble de la double-page voit ses couleurs, ses paysages changer en fonction des saisons, l'espace de la maison reste en dehors du temps, faisant écho à une perception bachelardienne de la maison :

La maison est un corps d'images qui donnent à l'homme des raisons ou des illusions de stabilité. Sans cesse on réimagine sa réalité : distinguer toutes ces images serait dire l'âme de la maison ; ce serait développer une véritable psychologie de la maison.³⁸

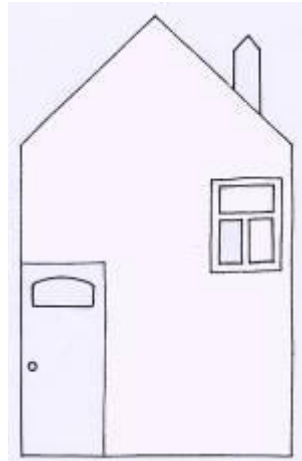


Fig.3 : Anne Herbauts, *Lundi*, 2004

La perception stéréotypale

Certains albums, souvent d'origine étrangère et parus récemment en France, ont pour objectif de montrer les *modi vivandi et habitandi* d'autres sociétés. Il ne s'agit plus alors de s'appuyer sur un archétype d'habitat mais de généraliser un stéréotype qui vaudrait pour l'ensemble de la société considérée. Ainsi en est-il pour l'album *Ma maison en Corée* de Kwon Yoon-duck paru originalement en Corée en 1995³⁹ et publié en 2008⁴⁰ par les éditions du Sorbier. Il est question dans cet album d'un changement de domicile annoncé par une carte (pp. 3-4) : Man-hee et sa famille doivent quitter un petit appartement pour aller vivre dans une autre ville, dans la maison des grands-parents. On retrouve ici l'idée de la fuite du logement collectif pour retrouver la maison individuelle, portion d'espace rural dans la ville. Il s'agit d'ailleurs d'un pavillon moderne à deux étages avec toit terrasse. L'enfant fait visiter au lecteur sa nouvelle maison. Le parcours proposé est révélateur des valeurs accordées à l'espace domestique en Corée et intéresse de ce fait le géographe. Le format à l'italienne, des images sur double-page, le tout permet de donner à la visite une dimension panoramique facilitant une transaction et sans doute un transfert de spatialité du narrateur vers le lecteur.

La visite de la nouvelle maison de Man-hee commence par la vue depuis la rue (pp. 5-6). La maison est ceinte de murs assez hauts coiffés de barbelés. Des fleurs multicolores, grimpantes et rasantes, tentent de faire écran et d'égayer une demeure qui pourrait faire penser, pour des lecteurs occidentaux, à un bunker. L'espace domestique coréen contemporain semble être un lieu hautement protégé de la rue. À la double-page suivante, nous pénétrons dans la chambre des grands-parents, sorte de sanctuaire dédié à l'histoire de la famille, aux ancêtres et aux traditions. On y trouve de vieilles photographies, des meubles laqués, des porcelaines. Puis de la page 9 à 16, l'enfant nous fait traverser la cuisine et les

³⁸ Gaston Bachelard, *op. cit.*, p. 34.

³⁹ Kwon Yoon-duck, *Ma maison en Corée*, Paris : Le Sorbier, 2008 [34p.].

⁴⁰ Kwon Yoon-duck, *Man-hee's house*, Séoul : Gilbut Children's Book Publishers, 1995 [34p.].

multiples réserves alimentaires de la maison : le cellier pour les fruits, les céréales et les alcools ; la terrasse du cellier pour les jarres dans lesquelles sont stockées les jarres de soja, le sel, les poissons séchés ; la cour où se tient le four à bois. Lorsque Man-hee nous fait entrer dans la maison, c'est pour y découvrir sa chambre (pp. 21-22), la salle de bain (pp. 23-24) ou le bureau de son papa (pp. 29-30). La présence de cadres très larges offrant des accès modulables sur les pièces voisines laisse penser que l'espace intérieur est très ouvert. Le plan de la maison (pp. 33-34) montre pourtant un espace intérieur compartimenté dans lequel les portes sont cependant toujours ouvertes. La modularité semble être là une caractéristique de cet habitat. Man-hee ne dit-il pas, page 21 : « À droite quand on entre, c'est ma chambre. Même si elle est très grande, quand j'invite tous mes amis, on joue jusque sur le palier. » Le lecteur peut également être frappé par l'importance prise par le jardin et les espaces extérieurs dans la présentation de la maison : le jardin et la terrasse recouvrent à peu près les deux-tiers de l'espace domestique, sept double-pages sur les dix-sept que compte l'album. Il s'agit d'espaces extérieurs très fleuris, pleinement habités, puisqu'on y joue, on y travaille, y entrepose et y transforme des aliments.

En tant que stéréotype, *Ma maison en Corée* donne une perception intéressante de l'espace domestique à la fois généralisatrice et originale pour l'œil du lecteur occidental. Cet album participe également de l'*enchantement* que nous avons décrit plus haut et qui peut être celui d'un lecteur potentiel. À travers cet exemple, il ressort que la spatialité domestique coréenne chercherait dans son habitat à la fois une triple fonction protectrice (importance de l'enceinte), identitaire (accroche profonde aux ancêtres) et nourricière (importance des espaces de stockage et de préparation). La relation importante avec des extérieurs intimes, la modularité des espaces intérieurs sont d'autres caractéristiques qu'il conviendrait d'ajouter pour définir cette spatialité.

La perception prototypale

Stéréotypale, archétypale, la perception de l'espace domestique dans les albums pour enfants peut également être prototypale. En effet, que dire de la maison de Barbapapa⁴¹ qui nous est présentée par Annette Tison et Talus Taylor en 1972 ? Certes le prototype de la maison qui apparaît aux pages 19-20 participe de l'image de la maison-nid définie par Bachelard ou plus exactement de la maison-cocon ou *chrysalide* :

À lui seul le mot chrysalide est une touche qui ne trompe pas. Deux rêves s'y conjoignent qui disent le repos de l'être et son essor, la cristallisation du soir et les ailes qui s'ouvrent au jour.⁴²

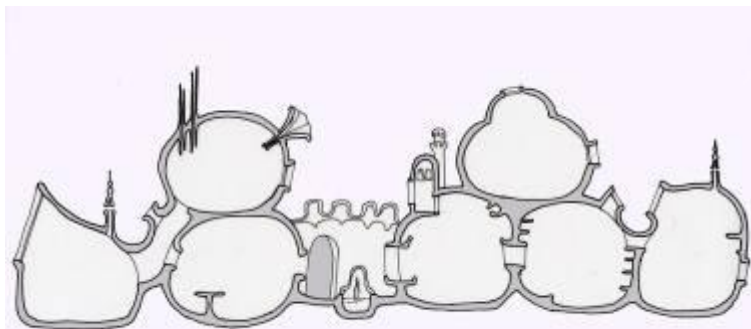


Fig.4 : Annette Tison et Talus Taylor, *La maison de Barbapapa*, 1972

Chaque pièce alvéolaire de la maison des Barbapapa a été conçue à l'image de son occupant. Elle a même, comme on le voit à la page 20, été façonnée à la forme de ce dernier :

⁴¹ Annette Tison, Talus Taylor, *La maison de Barbapapa*, Paris : Les livres du Dragon d'or, 1972 [36p.].

⁴² Gaston Bachelard, *op. cit.* p. 71.

« Ils recouvrent Barbapapa de plastique. Quand le plastique est sec, la maison est finie. » Cette maison-cocon reprend le prototype de la maison-bulles imaginée par l'architecture alternative née en 1955 avec Antti Lovag. L'album tout entier d'ailleurs s'inscrit dans ce mouvement qui avait pour but de contrebalancer le conformisme de la construction immobilière tributaire de règles administratives rigides. La maison de Barbapapa semble directement s'inspirer du motel vosgien « L'Eau Vive »⁴³ bâti par Pascal Häusermann en 1967. La « maisons-bulles », aux formes organiques et sculpturales en béton projeté, est basée sur la modularité et la libre expression de l'individu. C'est à une autre façon d'habiter que réfléchissait Häusermann, en réaction au Corbusier, à Perret et autres mouvements hérités du *Bauhaus* :

L'habitant aura un autre statut. Libre, actif et responsable, son logement sera le reflet de son nouveau mode de vie et non la soumission aux contraintes et aux réglementations imposées par l'administration. La nouvelle « société de l'Esprit » sera basée sur l'échange. La machine aidant l'homme dans ses activités physiques, [...] [celui-ci] se tournera vers des occupations intellectuelles [...] de plus en plus orientées vers les loisirs et la liberté intérieure.⁴⁴

En tant que prototype d'un habiter autrement, l'album d'Annette Tison et Talus Taylor prend des allures de *médiateur* d'un « enchantement prototypal ». C'est finalement à cette spatialité *médiée* que le géographe doit s'intéresser. Arché-, stéréo- ou prototypaux, les albums pour enfants sont des objets culturels qui produisent de l'habiter.

3. La maison, première « machine à habiter » l'espace

Jean-François Staszak voit dans l'espace domestique cinq caractéristiques qui font de lui un territoire fondamental. Espace anthropique, différencié, privé familial et à l'échelle du corps, « cet espace physique concourt à la composition du territoire d'intimité et donc à la construction de soi, selon le psychanalyste R. Neuburger.⁴⁵ »⁴⁶. J'aimerais donc, pour terminer cette analyse sommaire de la perception de l'espace domestique dans mais également par les albums pour enfants, m'arrêter sur trois albums qui, à mon sens, offrent de magnifiques exemples de médiation de spatialités.

Le premier de ces albums est *Devine qui fait quoi*⁴⁷ de Gerda Müller. Dans cet album sans texte, le héros, un petit garçon que l'on entrevoit endormi sous ses couvertures sur l'illustration de la page de titre, se réveille, joue avec une caisse en bois qu'il entreprend de transformer en bateau. S'apercevant alors qu'il lui manque un mât, il part affronter la neige qui a recouvert la campagne environnante. C'est de l'autre côté d'une rivière qu'il trouve une branche qu'il rapporte à la maison pour terminer de jouer. Le récit est à lire non pas page par page mais par doubles pages ce qui permet de proposer au lecteur une série de vues panoramiques séquentielles des lieux traversés par l'enfant. Le lecteur est invité à suivre le personnage depuis son espace intime (son lit à la page de titre), en passant par sa chambre, sa maison, la cour de sa maison (matérialisée par une clôture de fils barbelés), les abords immédiats de la maison (enclos, remise), l'au-delà des confins connus matérialisés par le cours d'eau que l'enfant brave en fabriquant un pont de fortune.

⁴³ Le motel, situé à Raon-l'Étape dans le département des Vosges sur une île de la rivière La Plaine, est devenu depuis 2006 un musée. Le projet a été lancé en 1966 et terminé en 1967. Il se compose d'un bâtiment principal et de neuf bulles.

⁴⁴ Hélène Hoffert, « Häusermann – Habiter aujourd'hui et demain » sur le site *Urbamedia*, 26 mai 2011[consulté le 30 mars 2012] : <http://www.urbamedia.com/su1-hausermann-habiter-aujourd%E2%80%99hui-et-demain>

⁴⁵ Robert Neuburger, *Les Territoires de l'intime. L'individu, le couple, la famille*, Paris : Odile Jacob, 2000 [192p.].

⁴⁶ Jean-François Staszak, *op. cit.*, p. 346.

⁴⁷ Gerda Müller, *Devine qui fait quoi. Une promenade invisible*, L'École des Loisirs, 1999.

La spatialité proposée par Gerda Müller pourrait être qualifiée de *psychologique* au sens où l'entend Abraham Moles dans ses travaux menés sur la *proxémique*⁴⁸. En effet, on peut y voir les différentes « coquilles » que l'homme se construit autour de lui. Ainsi, le parcours du petit garçon peut-il se lire comme l'expression de ce que Moles nomme « l'élasticité des limites » dans un champ de libertés que l'être humain entretient avec l'espace topologique. Gerda Müller nous montre, pour commencer, l'enfant dans son lit (p. 2), sous ses couvertures, avec son nounours (objet de transferts affectifs). Cette première *coquille* correspond à ce qu'Edward T. Hall⁴⁹ appelle la « sphère intime » du garçon. À la page 3, nous découvrons l'ensemble de la chambre de l'enfant composée d'objets personnalisés : le dessin que l'enfant a réalisé et qui orne son lit, sa chaise, sa table de travail, la fenêtre de sa chambre aux rideaux à pois clairement distincts de ceux de la cuisine (unis et impersonnels). Nous entrons alors dans la « sphère personnelle » de l'enfant, ce qu'Erwin Altman⁵⁰ nomme aussi le « territoire primaire » : espace cloisonné, personnalisé où toute intrusion peut y être vécue comme une violation. La salle de bain, en retrait et dans l'ombre, est un autre espace personnel partagé, très probablement, avec le petit frère du garçon tout comme doit l'être la chambre : deux gants pendent près du lavabo, on découvrira pendu également sur le porte-manteau dans l'entrée un anorak plus petit au-dessus de petites bottes vertes.

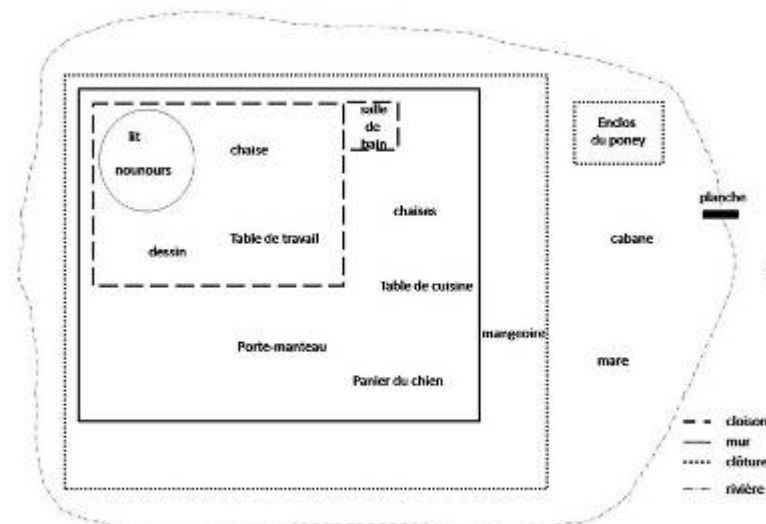


Fig.5 : Rapports proxémiques dans *Devine qui fait quoi* de Gerda Müller (1999)

Les pages 5, 6 et 7 nous amènent dans un espace partagé par tous les occupants de la maison : il s'agit de la cuisine. On y trouve des objets qui nous font sentir la présence des divers occupants de la maison : les deux parents, le garçon et son frère, le chien. Cette

⁴⁸ La proxémique se propose d'analyser les rapports culturels qui existent entre l'homme et l'espace. Nous devons le terme à l'anthropologue américain Edward T. Hall dans « A System for the Notation of Proxemic Behavior » dans *American Anthropologist*, vol. 68, n°5, octobre 1963, pp. 1003-1026.

⁴⁹ Edward Twitchell Hall, *La Dimension cachée*, Paris : éditions du Seuil, 1978 traduction *The Hidden Dimension*, 1977. Pour E.T. Hall, l'espace privé de chaque individu peut être décomposé en trois sphères : la sphère intime (de 15 à 45 cm de la peau), la sphère personnelle (de 45cm à 1,2m) et la sphère sociale (de 1,2 à 3,6m). Au-delà, il s'agit de la sphère publique. Pour lui, la sphère personnelle est le premier espace géographique.

⁵⁰ Irwin Altman, *Environment and Social Behaviour : Privacy, Personal Space, Territory and Crowding*, Monterey : Brooks & Cole, 1975. Dans sa théorie de la pénétration sociale, Altman évoque l'image de la « pelure d'oignon » pour parler des différents territoires de l'individu.

troisième *coquille* est protégée par un épais mur qui laisse entrevoir l'extérieur enneigé. Il s'agit ici de la « sphère sociale », ou encore du « territoire secondaire » pour Altman : l'occupation y est relative, passagère, définie par des règles plus ou moins explicites. On pourrait étendre cette troisième *coquille* à la cour de la maison, « sas » protégé par une clôture et un portillon. Au-delà s'étend une quatrième *coquille*, espace connu par l'enfant, limité très clairement par l'obstacle quasi infranchissable constitué par la rivière. Cette « sphère publique » est un espace interstitiel de contacts avec les sphères sociales d'autres individus. Pour Moles, c'est dans cet espace interstitiel que l'individu réalise ses projets, ses rêves. L'idée du bateau est née dans la « sphère personnelle » de l'enfant mais c'est ailleurs qu'elle va se réaliser, à la marge, au-delà des limites même. Le parcours effectué par l'enfant est un franchissement successif de limites, d'abord autorisées et régulées, puis nouvelle et imprévue. Pour Moles, seule la liberté marginale est intéressante pour l'individu. La construction de l'enfant ne serait-elle pas finalement qu'une succession de limites topographiques que l'enfant est invité à franchir ?

La dernière analyse à laquelle je voudrais soumettre est celle de deux albums qui ont en commun d'offrir à leurs protagonistes-animaux des arbres-maisons. Tous deux sont des manifestations d'une perception onirique de l'espace domestique et participent, de ce simple fait, du phénomène d'enchantement que j'ai eu l'occasion de décrire plus haut. L'arbre des Touim's dans *Ma Vallée*⁵¹ de Claude Ponti et celui de la Famille Souris d'Iwamura sont pourtant les témoignages de deux spatialités différentes. À la toute fin d'*Une nouvelle maison pour la famille Souris*⁵² apparaît une vue en coupe de l'Arbre-Maison. Contrairement à celui de *Ma Vallée*⁵³, il ne possède ni cave, ni grenier. Jamais Iwamura ne fait référence dans les deux premiers albums qui retracent l'emménagement de la famille Souris à aucune activité de creusement de l'arbre. L'Arbre-Maison japonais n'est pas le résultat d'un arrangement de l'arbre, mais de l'aménagement des espaces intérieurs disponibles. L'extérieur de l'Arbre-Maison ne reflète pas ce qu'il cache en son sein. Toutes les fonctions vitales de la maison sont situées au ras du sol, au même niveau que les chambres des adultes : la réserve, la cuisine, la salle familiale. Seuls les espaces de nuit des enfants sont placés sur deux mezzanines qui se superposent. La recherche de verticalité est réduite ; elle ne consiste ici qu'à un comblement des volumes laissés libres *a priori*. On retrouve dans l'Arbre-Maison de la famille Souris les éléments constitutifs de la *minka* traditionnelle japonaise : il s'agit d'envisager le plan de la maison comme si elle n'avait qu'une seule pièce⁵⁴. Les pièces, modulables, rayonnent autour du cœur de l'habitat vers l'extérieur. L'Arbre-Maison de la famille Souris se situe dans cette tradition japonaise d'*architecture organique*. La relation au substrat est privilégiée, les limites des différentes pièces sont estompées⁵⁵.

⁵¹ Claude Ponti, *Ma Vallée*, Paris : l'école des loisirs, 1998 [44p.].

⁵² Kazuo Iwamura, *Une nouvelle maison pour la famille Souris*, Paris : l'école des loisirs, 1983 [44p.].

⁵³ Claude Ponti, *op. cit.*, p. 5.

⁵⁴ Kazuo Nishi et Kazuo Hozumi, *What is Japanese architecture ?* Shokisha Publishing, 1983; Kodansha International, 1985, pp. 82-87.

⁵⁵ Christophe Meunier, « Espace et spatialité chez Kazuo Iwamura », *Strenæ* [En ligne], 3 | 2012, mis en ligne le 22 janvier 2012, consulté le 30 mars 2012. URL : <http://strenae.revues.org/526>

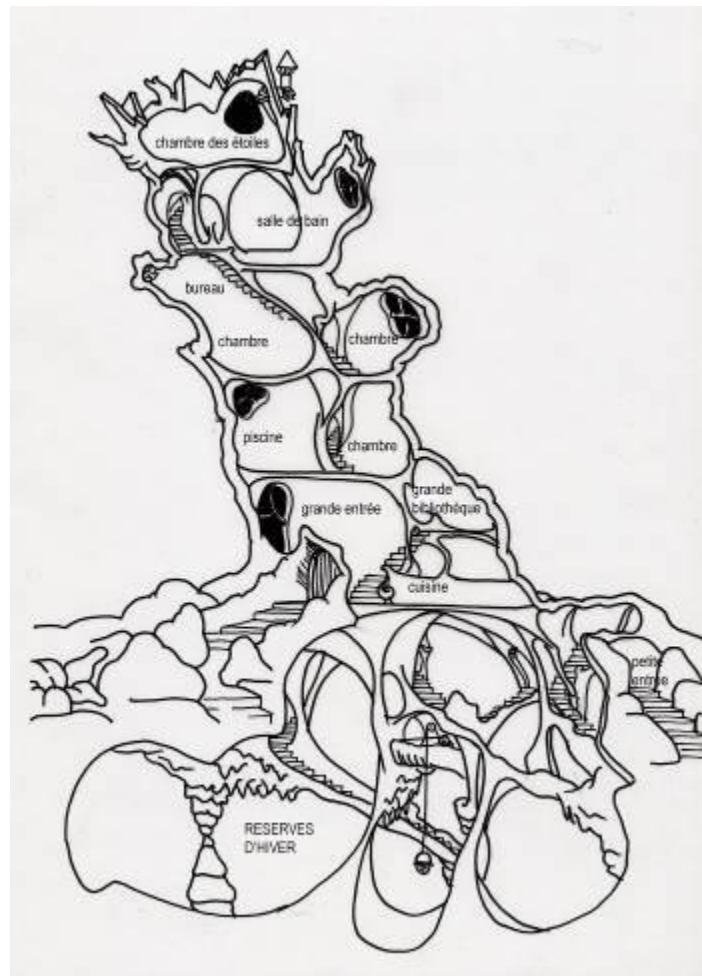


Fig.6 : Claude Ponti, *Ma Vallée*, 1998

Dans la civilisation japonaise traditionnelle, dont la famille Souris est une émanation et une représentation, la spatialité est *relationnelle* : l'homme investit son espace autant que ce dernier l'investit. Il n'y a pas dans l'Arbre-Maison japonais de volonté manifeste de dominer le milieu, on vit simplement en interrelation avec lui. Tel n'est pas le cas chez Ponti. L'Arbre-Maison des Touim's correspond au schéma de la « maison onirique » décrite par Bachelard⁵⁶. Elle s'élève comme un être vertical, possédant la double polarité de la cave et du grenier. Alors que la cave pontienne protège de toutes les inquiétudes et de toutes les angoisses, le grenier est l'endroit d'où l'on aperçoit l'unité et la totalité de ce qui nous entoure. Toutes les pièces de la maison des Touim's possèdent des coussins, profitent de la chaleur d'un feu de cheminée. On y trouve toutes les fonctionnalités que l'on peut trouver éparpillées à l'extérieur : on y mange, on s'y lave, on y lit, on s'y instruit, on y travaille, on s'y détend, on s'y repose. Elle conjugue et amplifie les valeurs d'intimité et de maternité. Elle est le pôle majeur de l'attachement au monde réunissant des valeurs spatiales sécurisantes.

Depuis leur Arbre-Maison, les Touim's de Ponti dominent **leur** vallée. Les Touim's se projettent dans leur territoire, ils y inscrivent leur histoire et leur culture, ils s'approprient la Vallée jusqu'à en prendre pleinement possession. L'habiter des Touim's se comprend comme un certain enracinement, comme une construction spatiale et temporelle, une invention de leur quotidien dont le paysage imaginé par Claude Ponti devient une représentation de l'appropriation. Augustin Berque fait de ce type d'habiter heideggerien un Paradigme Occidental Moderne Classique. Manifestement, chez les Touim's, l'appropriation de l'espace est forte : il est limité,

⁵⁶ Gaston Bachelard, *op. cit.*, pp. 23-50.

maîtrisé, défini culturellement. Les limites de l'œcoumène de la famille Souris sont quant à elle beaucoup moins nettes. On peut y voir une forêt sans limites précises. Chez l'auteur japonais, on trouve donc un territoire où le rapport de force entre milieu et habitant est inexistant. La famille Souris arrange son territoire en même temps que ce dernier la construit. Ce territoire semble, de plus, posséder des limites fluctuantes, vivantes, en harmonie avec la population qu'il contient.

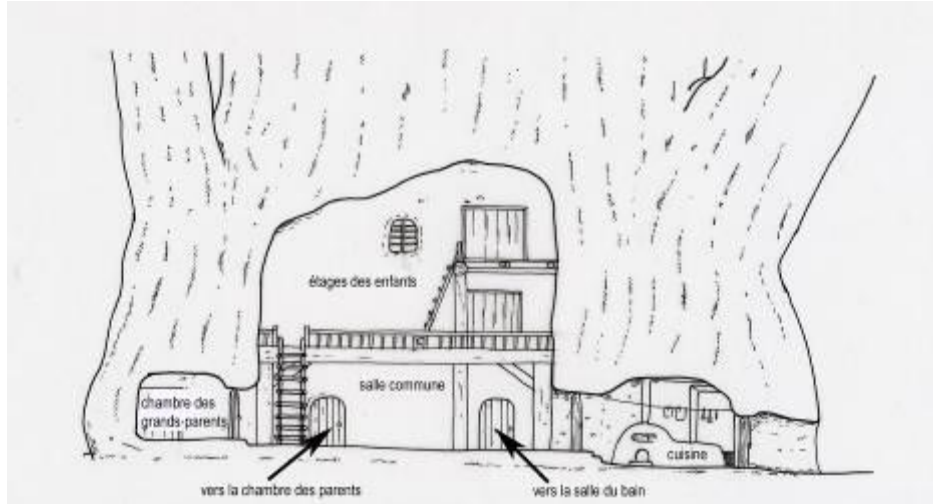


Fig.7 : Kazuo Iwamura, Une nouvelle maison pour la famille Souris, 1983

Cette spatialité « traditionnelle japonaise » est d'autre part *relative* et l'organisation familiale centrée sur la maisonnée : un foyer où vivent, comme chez les Souris, plusieurs générations. La famille constitue le groupe premier d'appartenance et l'intimité commune de ce groupe se trouve confirmée par des rituels nombreux, au nombre desquels on compte celui du bain. Le bain familial (*furo sento*) est « un lieu privilégié où l'identité individuelle, intégrée au sein du groupe familial, se confond avec l'identité conférée par le sentiment d'appartenance à un groupe plus large encore, celui qu'offre la culture japonaise, passée et présente⁵⁷ ». Dans *La famille Souris se couche*⁵⁸, les cinq premières planches sont consacrées à ce rituel qui se pratique en famille, toutes générations confondues, et le soir avant de manger. Ce contact temporaire permet une réduction de la distance sociale et est pratiqué souvent à ciel ouvert ou dans une pièce située à l'entrée de la maison où les pratiquants peuvent avoir une vue sur le jardin. La salle du bain familial des Souris est accolée à l'Arbre-Maison et le bain est placé à proximité de clairevoies qui permettent aux baigneurs de rester en communion avec la nature (cf. pp. 6-7). Image de la société traditionnelle shinto japonaise, la famille Souris est soudée et les relations entre les individus, entre les générations même sont très fortes.

« *Tout espace vraiment habité porte l'essence de la notion de maison* », disait Bachelard⁵⁹. L'espace domestique est le premier coin du monde, le premier univers territorialisé, humanisé, approprié, habité par l'homme. Il est un élément central de la reproduction sociale. « *On retrouve ainsi dans l'espace domestique une image ou une réduction de structures qui jouent à d'autres échelles spatiales et déterminent, de façon comparable, d'autres espaces*⁶⁰ ». Les albums pour enfants qui parlent de cet espace sont des médiateurs transgénérationnels d'un mode d'habiter. Ils ne transmettent pas de représentations

⁵⁷ Joëlle Nouhet-Roseman, « Le rituel du bain au Japon », dans *Revue de Psychothérapie psychanalytique de groupe*, 2003, N°40, pp. 79-91.

⁵⁸ Kazuo Iwamura, *La famille Souris se couche*, Paris : L'École des loisirs, 1995 [40 p.].

⁵⁹ Gaston Bachelard, *op. cit.*, 1957, p. 24.

⁶⁰ Jean-François Staszak, « L'espace domestique : pour une géographie de l'intérieur » dans *Annales de Géographie*, 2001, t. 110, n°620, p. 350.

archaïques mais des images rassurantes, conformes à un idéal social, ce que j'ai nommé avec Yves Winkin des *enchantelements*. Objets socio-culturels, ils constituent, j'espère l'avoir démontré, une excellente entrée pour appréhender une société et l'espace dans lequel elle vit.

Bien entendu, une question reste en suspens à l'issue du travail d'analyse de ce corpus d'albums : ce que nous avons perçu avec notre œil expert, l'enfant le perçoit-il ? Quelle partie des spatialités transmises par l'iconotextualité reçoit-il ? Vaste sujet qui pourrait faire l'objet d'un nouvel article. Cependant, une expérimentation⁶¹ menée il y a peu avec une classe de maternelle autour de l'album *Devine qui fait quoi ?* de Gerda Müller a pu montrer qu'à travers un pacte interprétatif, le lecteur construisait l'histoire, son histoire, en s'appuyant sur les différents signes laissés à travers les images. Et pendant qu'il construit cette histoire, c'est l'espace de la maison où se déroule l'action qui prend forme. La comparaison des représentations de la maison avant la lecture et après la lecture de l'album en sont des manifestations notoires. L'album

Bibliographie

1. *Le corpus (classé par ordre chronologique)*

BURTON Virginia Lee, *La petite maison*, Paris : Circonflexe, [1942] 1996 [48 p. / 24x23 cm].

FRANCOIS Paul, MULLER Gerda, *Les Trois petits cochons*, Paris : Flammarion (coll. Les Albums du Père Castor), 1947 [15 p. / 22x18 cm].

KRAUSS Ruth, SIMONT Marc, *Par une journée d'hiver*, Paris : Kaléidoscope, [1949]1991[30 p. / 30x21 cm].

CELLI Rose, GERDA, *Boucle d'or et les trois ours*, Paris : Flammarion, (coll. Album du Père Castor), 1956 [16 p. / 18x22 cm].

PROBST Pierre, *Caroline et sa maison*, Paris : Hachette, 1956 [28 p. / 27x22 cm].

PROBST Pierre, *Caroline déménage*, Paris : Hachette, 1969 [24 p. / 27x22 cm].

BO Lars, *Une drôle de maison à Paris*, Paris : Le Bois Debout, 1969 [43 p. / 25x25 cm]

CLAIR Andrée, DESPRES Bernadette, *Nicole au Quinzième étage*, Paris : La Farandole, 1969 [20 p. / 26x18 cm].

TISON Annette, TAYLOR Talus, *La maison de Barbapapa*, Paris : Le Dragon d'or, 1972 [36 p. / 20x27 cm].

IWAMURA Kazuo, *Une nouvelle maison pour la famille Souris*, Paris : L'école des loisirs, 1983 [44 p. / 24x19 cm].

IWAMURA Kazuo, *La famille Souris se couche*, Paris : L'école des loisirs, 1994 [40 p. / 24x19 cm].

FANELLI Sara, *Les cartes de ma vie*, Paris : Seuil Jeunesse, 1995 [34 p. / 28,5x25,5 cm].

PONTI Claude, *Le Tournemire*, Paris : L'école des loisirs, 1996 [44 p. / 25x32 cm].

PONCELET Béatrice, *Chez Elle ou chez elle*, Paris : Seuil Jeunesse, 1997 [32 p. / 34x21 cm].

VAINIO Pirkko, *La maison du Pontour*, Paris : Nord-Sud, 1997 [32 p. / 29x22 cm].

⁶¹ Christophe Meunier, « La maison, lieu de trans-spatialité », *Les territoires de l'album* [En ligne], mis en ligne le 24 février 2012, consulté le 10 juin 2012. URL : <http://lta.hypotheses.org/177>

- PONTI Claude, *Ma Vallée*, Paris : L'école des loisirs, 1998 [44 p. / 38,5x27,5 cm].
- COURTIN Thierry, *T'Choupi dans sa maison*, Paris : Nathan, 1998 [24 p. / 17x17 cm].
- MÜLLER Gerda, *Devine qui fait quoi*, 1999 [40 p.].
- HERBAUTS Anne, *Lundi*, Paris : Casterman (Les albums Duculot), 2004 [40 p. / 31x23 cm].
- BERNER Rotraut Susanne, *Le Livre du Printemps*, Paris : La joie de Lire, 2005 [14 p. / 34x26 cm]
- BERNER Rotraut Susanne, *Le Livre de l'été*, Paris : La joie de Lire, 2005 [14 p. / 34x26 cm]
- BERNER Rotraut Susanne, *Le Livre de l'Automne*, Paris : La joie de Lire, 2005 [14 p. / 34x26 cm]
- BERNER Rotraut Susanne, *Le Livre de l'Hiver*, Paris : La joie de Lire, 2005 [14 p. / 34x26 cm]
- YOON-DUCK Kwon, *Ma maison en Corée*, Paris : Le Sorbier, 2008 [34 p. / 23x26 cm].
- DOREMUS Gaëtan, *Frigo Vide*, Paris : Seuil Jeunesse, 2009 [34 p. / 33x20 cm].
- BERNER Rotraut Susanne, *Le Livre de la Nuit*, Paris : La joie de Lire, 2010 [14 p. / 34x26 cm].
- TARRES Carolina, SALOMO Xavier, *La maison d'Arthur*, Paris : Oskar Jeunesse, 2010 [45 p. / 19x15 cm].
- SAINT-VAL Florie, *Mon voyage dans la maison*, Paris : MeMo, 2011 [43 p. / 24x18 cm].
- KOCHKA, CINQUIN Fabienne, *Dans mon immeuble là-bas...*, Paris : Ricochet, 2011 [14 p. / 26x21 cm]
- KOCHKA, CINQUIN Fabienne, *Dans mon appartement, si tu viens...*, Paris : Ricochet, 2011 [14 p. / 22x18 cm]
- 2. Pour aller plus loin... (par ordre alphabétique)*
- ALARY Viviane et CHABROL GAGNE Nelly, *L'Album. Le parti pris des images*, Clermont-Ferrand : PUBP, 2012.
- ALTMAN Irwin, *Environment and Social Behaviour : Privacy, Personal Space, Territory and Crowding*, Monterey : Brooks & Cole, 1975.
- BACHELARD Gaston, *La poétique de l'espace*, Paris : PUF, 1957.
- BERQUE Augustin, BONNIN Philippe, GHORRA-GOBIN Cynthia, *La ville insoutenable*, Paris : Belin (coll. Mappemonde), 2006 [366 p.].
- COLLIGNON Béatrice, STASZAK Jean-François (dir.), *Espaces domestiques. Construire, habiter, représenter*, Paris : Bréal, 2004 [447 p.].
- DARDAILLON Sylvie et MEUNIER Christophe, « Des cartes du réel aux cartes de l'invisible : les albums de Peter Sis et de Béatrice Poncelet » dans *Les Cahiers Robinson*, n°28 : *Cartes et plans : paysages à construire, espaces à rêver*, Université d'Artois, 2010, pp. 149-159.

GOFFMAN Erving, *La mise en scène de la vie quotidienne*, Paris : éditions de Minuit, 1973 [2 volumes].

HALL Edward Twitchell, *La Dimension cachée*, Paris : éditions du Seuil, 1978 traduction *The Hidden Dimension*, 1977.

MEUNIER Christophe, « Géo-graphisme(s) : représentations et perception du monde dans Madlenka de Peter Sis » dans *La Revue des Livres pour Enfants*, n°259, 2011, pp. 86-93.

MEUNIER Christophe, « Espace et spatialité chez Kazuo Iwamura », *Strenæ* [En ligne], 3 | 2012, mis en ligne le 22 janvier 2012, consulté le 30 mars 2012. En ligne : <http://strenae.revues.org/526>

MOLES Abraham, « Vers une psycho-géographie » dans A. Bailly, R. Ferras et D. Pumain (dir.), *Encyclopédie de géographie*, Paris : Economica, 1992, pp. 177-205.

Edward T. Hall dans « A System for the Notation of Proxemic Behavior » dans *American Anthropologist*, vol. 68, n°5, octobre 1963, pp. 1003-1026. En ligne : <http://onlinelibrary.wiley.com/store/10.1525/aa.1963.65.5.02a00020/asset/aa.1963.65.5.02a00020.pdf?v=1&t=h2st2uho&s=7a6683ab282e6cc483c46c8c06fc5300a35604de>

NEUBURGER Robert, *Les Territoires de l'intime. L'individu, le couple, la famille*, Paris : Odile Jacob, 2000 [192 p.].

STASZAK Jean-François, « L'espace domestique : pour une géographie de l'intérieur » dans *Annales de Géographie*, 2001, t. 110, n°620, pp. 339-363. En ligne : http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/geo_0003-4010_2001_num_110_620_1729

STASZAK Jean-François, *Géographies de Gauguin*, Paris : Bréal, 2003 [256 p.].

WELZER-LANG Daniel et FILIOD Jean-Paul, *Les hommes à la conquête de l'espace... domestique. Du propre et du rangé*, Québec : Le jour éditeur, 1992 [235 p.].

WINKIN Yves, *Anthropologie de la communication : de la théorie au terrain*, Bruxelles : De Boeck université, 1996 [239 p.].