

L'IMAGE DANS LE LIVRE POUR ENFANTS

Exposés de Marion Durand et Gérard Bertrand,
dans le cadre du **Cours de littérature enfantine**
organisé par la Joie par les livres, 1969-1970.

Comme nous l'annonçons dans notre numéro 16, la Joie par les Livres a organisé un cours de littérature enfantine qui a lieu tous les quinze jours, le mercredi matin, à la bibliothèque Forney, 1, rue du Figuier, grâce à l'aimable accueil de son conservateur, Jacqueline Viaux. Le nombre important des inscriptions nous a obligés à prévoir deux séances pour chaque conférence. Pour répondre à un souhait très largement exprimé, nous reproduirons dans le Bulletin l'essentiel de ces cours. Vous trouverez ci-dessous et dans les pages suivantes les exposés de Marion Durand, jardinière d'enfants et collaboratrice d'Isabelle Jan pour son émission La ronde des livres (France-Culture), et de Gérard Bertrand, chercheur au C.N.R.S., qui constituent la partie de nos cours consacrée à L'image dans le livre pour enfants. Nous remercions très vivement les auteurs qui ont bien voulu nous autoriser à reproduire ici leurs interventions.

Nous espérons pouvoir publier dans nos prochains numéros les textes concernant Le conte et le roman, Les documentaires, Traduction et adaptation, La bande dessinée, et enfin Les problèmes économiques de l'édition pour enfants qui faisaient l'objet du cours inaugural de novembre 1969.

Il nous est malheureusement impossible, faute de place, de reproduire les documents dont la projection illustre la plupart des exposés, ainsi que les débats qui animent chaque séance. Nos lecteurs voudront bien nous en excuser.

Pour tous renseignements concernant les cours, s'adresser à la Joie par les Livres, 59, avenue du Maine, 75 - Paris-14^e - Tél. : 326-50-48.

LE LIVRE D'IMAGES

par Marion Durand

Aujourd'hui, nous parlons du livre d'images :
Le livre comme objet,
La lecture de l'image,
Importance psychologique de cette lecture.

Le livre comme objet

Le rapport de l'enfant avec le livre est toujours et d'abord un rapport affectif. Dans quelle mesure la forme du matériel détermine-t-elle ce rapport ?

Le rapport premier avec le livre est physique, manuel. Le livre est un objet que l'on saisit, que l'on ouvre, et referme, dont on tourne les pages. La hauteur et la largeur du livre sont donc très importantes. **Le format** doit être adapté aux capacités de mouvement d'un petit enfant (il ne doit être ni trop grand, ni trop petit), doit permettre une manipulation aisée et pouvoir se tenir sans fatigue. (C'est en France Paul Faucher, connu sous le nom de Père Castor, qui s'est le premier penché sur le problème concret du format du livre, et sa recherche a abouti à la création d'albums légers, souples, manipulables. Voir aussi **Les aventures d'une petite bulle rouge.**)

Le format détermine d'autre part une surface (page ou double page), un champ visuel adapté aux angles de perception visuelle de l'enfant. Le champ visuel ne doit être ni trop petit, ni trop vaste, ni trop étiré en largeur, ni trop rétréci en hauteur. Il faut se méfier des formats originaux et recherchés, qui déconcertent et sont inadaptés aux possibilités de manipulation et de vision enfantines.

Si le livre est trop grand, quand on le regarde de près, on ne domine pas la surface de sa double page, ou de sa page simple. Pour **posséder** cette surface, il

est nécessaire de prendre de la distance — ce qui explique pourquoi les enfants regardent **Babar** (les originaux en format 26x37) en le posant par terre, ou en se plaçant debout devant une table. Cette surface est très vaste et si l'enfant est trop près, son regard s'y perd, il ne peut plus organiser cet espace.

Le format détermine un espace visuel plus ou moins vaste, et la mise en pages est l'organisation de cet espace. Il y a une grande variété de mise en pages.

1. Une image peut recouvrir toute la double page (**Babar**), on est en présence d'une unité, vaste, riche de beaucoup d'éléments qui constituent un tout — Penser aux paysages de **Babar**, plans successifs.

2. On peut avoir deux images distinctes (une sur chaque page) mais qui se répondent et se complètent — c'est la technique du champ contre-champ — les deux images sont deux unités complémentaires liées entre elles par un élément tel que le temps, la position du sujet qui regarde. Au même moment,

je vois ceci à droite,

je vois ceci à gauche,

j'ai simplement pivoté, je me suis retourné.

3. On peut avoir deux images différentes, deux unités qui se succèdent dans le temps, qui montrent des moments différents de l'histoire, des événements différents, des points de vue différents.

Malgré tout, une des deux images peut être l'explication de l'autre. On peut avoir :

une vue lointaine, d'ensemble,

un gros plan de détail,

ce qui donne une impression de contraste. Les deux images peuvent être à la même distance, sur le même plan. Il faut noter que si l'on a une image plan lointain et un plan moyen, on aura une impression de déséquilibre, de disharmonie. Le rapport établi entre ces deux images, même distinctes, qui constituent la double page donne selon les cas une impression d'ensemble disharmonieux ou harmonieux.

Dans le cas de deux images différentes, il vaut mieux, pour éviter toute confusion, que le texte sépare les deux unités.

En effet, en parlant mise en pages, il faut tenir compte des deux éléments, texte et images. En France depuis le Père Castor, depuis plus longtemps dans les pays anglo-saxons, le pavé typographique est, lui aussi, traité comme élément plastique. On ne s'y sent plus condamné comme à quelque chose de pesant, de figé, d'ennuyeux. Il ne devrait plus y avoir de pavé typographique ressenti comme une barrière, mais une typographie intégrée à l'ensemble plastique constitué par la page et la double page. La typographie doit d'une part être en harmonie avec l'image, d'autre part suivre le rythme du texte, sa signification, et s'accorder aux capacités de lecture d'un enfant — elle doit donc tenir compte du rythme de la phrase, du souffle du lecteur et éviter les lignes trop longues, les dispositions monotones où les lignes se confondent les unes avec les autres.

Dans ce domaine l'édition française est timide. Les livres anglo-saxons sont plus hardis, plus vivants, plus généreux dans la fantaisie. On a trouvé des exemples de typographie en escalier, en colimaçon, etc. La typographie devient alors élément même de l'image et n'est plus seulement un élément intégré à l'ensemble selon un principe d'harmonie. En elle-même la forme de l'encombrement typographique est représentative et significative. Tous ces éléments combinés suscitent une lecture plus globale, plus unitaire, une saisie homogène du tout représentatif formé par le texte et l'image. Les typographies en escalier, en colimaçon, etc., exigent une manipulation, des mouvements (pour lire la phrase, on tourne le livre). La lecture de l'album d'images se rapproche donc là tout naturellement du jeu. L'attitude de l'enfant n'est pas statique et l'on fait intervenir la notion d'activité, essentielle en psycho-pédagogie.

La lecture de l'image

Après avoir rapidement défini le rapport matériel entre l'enfant et le livre, on peut se poser la question double — Qu'est-ce qu'un livre d'images ? Comment le regarde-t-on ?

Le livre d'images est une somme d'images organisées en un récit (en opposition avec le livre documentaire brut où les images sont juxtaposées et ont la fonction de donner une information). Nous trouvons finalement peu de vrais livres d'images, mais beaucoup de livres abondamment illustrés. Quand l'image suffit par elle-même à raconter l'histoire, il s'agit bien d'un album d'images. L'aspect du livre ne doit pas nous tromper : beaucoup de livres de La Farandole, par exemple, ont un format livre d'images mais il se passe plus de choses dans le texte que sur les images et ce sont donc plutôt des livres illustrés. Le contraire est vrai : avec un texte important on peut avoir tout de même un véritable récit en images.

Comment regarde-t-on un livre d'images ? On peut regarder une image-unité (page ou double page) et l'on peut lire le récit sur les images.

Perception de l'image unité et lecture du récit en images, sont deux types de lecture qui ne s'excluent pas mais sont complémentaires. Cela tient à la forme même du livre (que l'on peut opposer ici à la bande dessinée), dans le livre, il faut tourner les pages, il y a rupture physique de la lecture, du déroulement du récit et l'on peut s'arrêter sur une image sans être immédiatement sollicité par la suivante. Une image isolée de son contexte est perçue globalement par l'enfant, comme une unité, l'enfant s'y arrête, le temps se referme sur l'image. L'enfant se fixe et peut se complaire à une sorte de fascination.

Que voit-on quand on regarde une image ? Des couleurs, des matières, des formes.

Les couleurs. — En elles-mêmes elles constituent des éléments positifs, elles existent, on aime les couleurs, on aime jouer avec. Ce ne sont pas les nuances qui importent, mais le rapport des couleurs pures mises côte à côte et qui s'organisent en une image. Si le rapport est discordant, ou par saturation jusqu'à la confusion, les couleurs peuvent agresser l'enfant (cf. Natha Caputo dans **Enfance** de mai-juin 56. Elle dit qu'on admet couramment que les sons puissent écorcher l'oreille et que l'on devrait se rendre compte que les couleurs aussi peuvent agresser.)

Mais il faut insister et dire que ce sont les rapports de couleurs qui sont agressifs — pas les couleurs pures — une couleur pâle n'est pas forcément préférable et l'utilisation des tons sur tons très à la mode n'est pas non plus la solution unique.

Utilisées avec sensibilité, les couleurs, leur rapport, peuvent au contraire procurer un plaisir sensible, et une réelle satisfaction visuelle et affective.

La matière. — Il n'y a pas que la couleur qui importe, mais aussi l'aspect que prend la surface colorée (brillant ou matité, épaisseur, transparence, effet de fourrures, etc.). Les procédés modernes de reproduction de l'image permettent de transmettre assez fidèlement des effets de matière. L'enfant reçoit des impressions sensorielles qui peuvent déterminer le dégoût, le refus ou au contraire un plaisir immédiat et une satisfaction d'ordre charnel.

Les formes. — Couleurs et matières s'inscrivent dans des formes — et c'est bien la forme qui donne presque toute sa signification à l'image. Les formes sont saisies dans leur totalité, elles doivent donc être lisibles immédiatement sans confusion ni doute possible. On s'est rendu compte bien des fois que les enfants étaient attirés par certaines formes. Il est clair que c'est pour des raisons d'ordre psychologique très profondes. Ce n'est pas trop s'avancer de dire que les formes sont appréhendées par l'inconscient, en quelque sorte reconnues. Par exemple ces formes rondes, closes :

l'œuf, la maison, les gros animaux, le cercle, attirent particulièrement l'enfant jeune. Il y trouve là le symbole de la mère enveloppante et protectrice.

Mais ce n'est pas seulement la forme, le contour des objets ou des personnages qui a une signification. L'organisation des éléments, les rapports des éléments entre eux est significatif. (Rapport de taille, situation des uns par rapport aux autres sur la page, etc.). Par exemple :

1 gros élément, 2 petits : mère et enfants.

2 grosses étoiles, quelques petites : père, mère, enfants.

Ceci est dit très rapidement et mériterait une analyse approfondie. Nous admettons donc que les formes ont une signification psychologique profonde, une valeur

symbolique, et c'est premièrement dans ce sens-là qu'elles sont appréhendées, et reçues par l'enfant, qu'il les digère et qu'il les intègre.

Parallèlement à la perception de l'image-unité, de ce temps refermé sur l'image, il y a la lecture du récit en images. Les images sont donc organisées en une suite cohérente qui constitue le récit. La lecture de ce récit s'inscrit dans la durée. L'histoire se déroule dans le temps (ne serait-ce que le temps très matériel où l'enfant feuillette le livre, tourne les pages. Il reconstruit le récit en saisissant à la fois le contenu de chaque image et la succession logique des différentes images, leur lien significatif. C'est donc ici le thème, la signification du récit qui est saisie — fixation sur une image et lecture du récit peuvent être complémentaires, alternées, successives chez un même enfant — elles répondent toutes les deux à des besoins différents.

Importance psychologique de la lecture de l'image

Chez l'enfant jeune, le livre d'images peut répondre à un besoin très profond, premier,

- retrouver l'image de soi-même,
- reconstituer le monde environnant pour s'y situer,
- retrouver les événements de sa propre vie.

Le livre d'images peut répondre à ce besoin, soit par la représentation objective de l'enfant, la maison, la famille (animale ou humaine), soit par une image symbolique (organisation des éléments, histoire d'objets, etc.).

Les enfants reviennent à certains livres et c'est là un point important. C'est ce que l'on peut appeler (déjà avant le stade de la lecture) le phénomène de la relecture. Il y a toujours des raisons au goût d'un enfant pour un livre plutôt que pour un autre. Le retour à un livre, la relecture, le plaisir retrouvé, l'émotion visuelle, le jeu avec les couleurs, toutes ces choses procurent à l'enfant une satisfaction goûtée, vécue avec d'autant plus de plénitude qu'elle est déjà connue, qu'elle est contrôlée par l'inconscient. Le mécanisme de la découverte familière déjà sans perdre de son intensité s'opère dans un climat de sécurité; l'enfant redécouvre ce qu'il connaît déjà. Il y a donc le plaisir sans angoisse et sans risque. D'où l'importance de la qualité de ce que l'on donne. Toutes ces choses sont évidemment dites très rapidement, chacun des points abordés mériterait une analyse approfondie et plus sérieuse. Nous n'avons pas émis de jugement de valeur, et nous n'avons pas abordé le problème du contenu moral, social et idéologique du livre d'images. Il ne s'agissait pas ici de dire : ces livres sont bons, ceux-là ne le sont pas, mais plutôt d'approcher ce matériel méconnu, de comprendre l'importance du rapport de l'enfant avec ce matériel qui est là, qui existe et dont nous pouvons sans doute nous servir très positivement.

Je donne maintenant la parole à Gérard Bertrand, qui est chercheur au C.N.R.S. et qui a entrepris un travail sur la relation entre l'expression plastique et l'expression poétique. Il va nous parler plus concrètement de ce matériel et l'analyser.

TECHNIQUES ET STYLES DU LIVRE D'IMAGES CONTEMPORAIN

par Gérard Bertrand

J'ai l'intention d'évoquer devant vous, avec preuves à l'appui, diverses tendances contemporaines dans l'illustration des ouvrages pour enfants. Deux points retiendront mon attention : la diversité des techniques et la diversité des formes d'expression (ou des styles, si vous préférez).

Par « techniques », j'entends les différentes techniques graphiques et picturales utilisées par l'artiste dans la confection des maquettes qui serviront de base aux planches des livres considérés. Je laisse volontairement de côté le problème des techniques de reproduction et d'impression, qui est tout à fait en dehors de ma compétence. Et pourtant vous comprendrez sans peine que la nature même des procédés photomécaniques de reproduction joue un rôle déterminant dans la qualité

des images d'un album : les avantages et les inconvénients respectifs de l'héliogravure et de l'offset, par exemple, sont tels qu'il n'est pas question de laisser le choix de l'un ou l'autre procédé au hasard.

Cette constatation d'un état de fait m'amène à suggérer une première remarque qui, à mon avis, est essentielle si l'on se place dans la perspective d'une réflexion esthétique sur l'iconographie enfantine : l'image, dans les albums et les livres illustrés proposés aux enfants, n'est pratiquement **jamais** ce que le vocabulaire des arts graphiques nomme une **gravure originale**, c'est-à-dire une œuvre graphique, une estampe sortie uniquement des mains de l'artiste, dont celui-ci porte l'entière responsabilité pour l'avoir composée et réalisée seul, au niveau de la gravure proprement dite (sur cuivre ou sur pierre), et dont il a personnellement surveillé les différents stades de fabrication, quand il ne les a pas lui-même exécutés.

Cette distinction me paraît capitale dans la mesure où elle éclaire la situation de l'illustrateur de livres pour enfants sur le plan de la création : nous avons affaire ici à un artiste dont les œuvres doivent être **interprétées**, donc à un artiste qui confie à un intermédiaire (de nature mécanique en l'occurrence) le soin de transposer, de traduire lesdites œuvres dans une technique et avec des moyens radicalement autres.

Or le malheur veut que les procédés modernes de photogravure trahissent, dans des proportions variables, l'intégrité plastique de l'œuvre originale. De la maquette à la planche imprimée, il y a incontestablement dégradation, dénaturation. Cet état de choses ne doit pas être perdu de vue lorsqu'on entend considérer l'illustration pour enfants comme une manifestation, parmi d'autres, des arts graphiques de notre temps.

Ceci posé, entrons dans le vif du sujet.

Les formes en liberté

Ce sont deux ouvrages destinés aux tout petits que je voudrais d'abord analyser devant vous. Le premier est américain :

Petit bleu petit jaune, de Leo Lionni. Il a la particularité d'être entièrement composé d'images non figuratives, de formes abstraites, si vous préférez. Il ne propose aux enfants que des taches de couleurs en aplats, c'est-à-dire sans dégradé ni valeurs. Un examen plus attentif nous montre qu'en fait l'illustrateur a disposé sur des pages monochromes des papiers déchirés de couleurs différentes qui font tache, et c'est avec ce matériel d'une extrême sobriété qu'il est parvenu à agencer un récit purement visuel d'une rigueur, d'un humour admirables. Le nœud du récit est constitué par un jeu sur les couleurs complémentaires.

Personnalisées, les taches colorées évoluent dans un monde anthropomorphique, tel que peut le reconnaître un tout petit enfant, dans ses rapports essentiels : rapports familiaux, scolaires, camaraderie, jeux...

L'espace de la double page n'est jamais utilisé, mais il y a un lien organique très fort qui unit chaque page à la précédente et à la suivante. Les enchaînements sont d'une grande souplesse, en partie grâce aux astuces de la mise en page. Notez en particulier l'identification du bord de la page avec le coin de la rue : « He looked here... there was little yellow. »

La grande réussite de cet album, dans l'univers duquel l'enfant pénètre sans difficulté, tient probablement à ce qu'il sollicite l'imagination enfantine dans sa fonction symbolique (animisme du jeu), et cela uniquement par des formes non représentatives.

J'ai prononcé les mots « formes abstraites » : conviennent-ils pour qualifier ces images si parfaitement signifiantes, parlantes, concrètes ? On comprend, en les regardant, que certains artistes, le sculpteur Arp en particulier, aient souhaité voir l'art abstrait prendre le nom d'**art concret**, pour signifier par là que les formes qu'ils créaient, eux, sans rien devoir à l'imitation des formes que l'on trouve dans la nature, étaient douées d'une présence, d'une vie propre faisant concurrence à la Création.

Les aventures d'une petite bulle rouge, de Iela Mari. Ce second exemple est bien connu de vous. C'est un album d'images uniquement, sans une ligne de texte. Le moteur de ce récit purement visuel est la métamorphose des formes. Sur la double

page du livre au format très étudié, très heureux, puisqu'il représente tout juste le champ visuel d'un enfant de trois ans, se déroulent les aventures de la bulle rouge soufflée par un petit garçon (bulle de chewing-gum) qui devient successivement ballon, pomme, fleur, papillon, parapluie... La forme dont on nous raconte les avatars est un aplat rouge qui se découpe sur le fond du support (la double page) utilisé en réserve.

Personnage, accessoires et décor sont représentés par un dessin au trait d'une finesse arachnéenne, qui donne à voir par conséquent des formes vides, non colorées, qui contrastent très fortement avec la forme pleine. Ces formes vides, ce graphisme léger, n'ont pas pour seule fonction de faire valoir les métamorphoses de la bulle rouge : ils sont indispensables à l'intelligence du récit, ils servent de points de repère, à l'identification de la forme rouge dans ses multiples transformations. Certains pédagogues se sont plaints que les enfants paraissent avoir des difficultés à appréhender ces formes trop ténues. Le débat reste ouvert.

Remarquons, pour finir, combien cette technique du jeu des formes est apparue au cinéma d'animation : il suffirait de tourner rapidement les pages de la **Petite bulle rouge** pour avoir des effets de stroboscopie.

Les papiers découpés

The snowy day, par Ezra Jack Keats. C'est la technique des papiers découpés qui est ici utilisée : il faut y voir une référence implicite aux dernières œuvres de Matisse, **Jazz**, etc. Utilisation, sur double page le plus souvent, de papiers découpés collés sur des papiers de couleur. Formes anguleuses. Gouache et aquarelle. Utilisation de papiers peints qui accentuent les effets d'aplat, absence de volume (comme chez les Nabis) de la veste de pyjama, du lit (papier découpé à texture de toile, avec trame). Espace décoratif par juxtaposition de formes en aplat.

Inch by inch, par Leo Lionni. Double page en réserve comme support. A nouveau technique du papier découpé, mais subtilement diversifiée pour obtenir des effets plastiques très riches. C'est la technique même qui détermine les formes à angle vif, le schématisme, la raideur géométrique de l'ensemble. Utilisation de papiers transparents qui laissent deviner l'assemblage des formes : effet de bricolage, charme de l'objet fruste... Le chromatisme est raffiné : effets de crayons de couleur gras dans tous les sens, non parallèles, coloriage de marqueur à pointe de feutre. Fausse maladresse, emprunt au style « dessin d'enfant », mais contrebalancé par les effets de transparence des feuilles (papier à fibre apparente), le chromatisme, la mise en pages, le comique visuel. Hommage à la peinture chinoise (cf. le héron), mise en pages très cocasse. Ton dégradé, rose pastel aquarellé, fondu ; la huppe très noire se détache, comme faite au pinceau de calligraphe. L'effet de mise en pages est parfaitement saisi par l'enfant, ce n'est pas une forme incomplète, la reste du corps est parfaitement suggéré.

La gouache réaliste

Une histoire de lapin, images de Gerda. Style réaliste. Aucune recherche d'ordre plastique ni dans la forme ni dans les couleurs. Le seul souci est documentaire. Gouache compacte.

Le trait et l'aquarelle

Little bear, par Maurice Sendak. C'est un « à la manière de... ». Tout le charme des livres pour enfants du XIX^e siècle anglais. Gravure en taille douce : tailles délicates qui suggèrent très légèrement les modelés. Dégradés, valeurs très fines dans la gamme restreinte des gris, beige, marron, vert ou bleu. Couleurs très fines, transparentes comme des aquarelles qui évoquent les admirables gravures du XIX^e siècle colorisées au pochoir. Mise en page, typographie, texte encadré, image incorporée au texte, tout est merveilleusement dosé dans ce petit chef-d'œuvre de goût.

La petite poule rousse, de Denise Chabot. Exemple d'une intéressante utilisation de l'aquarelle et de la plume. Légèreté du trait, image aérée avec de nombreuses

plages réservées, c'est-à-dire de blancs. Les formes sont clairement définies par les contours fins et acérés, ce qui permet à l'artiste de ne pas remplir, de ne pas couvrir toute la surface d'un plan (le ton local). Les arbres ; effets de transparence, de fluidité, de superposition, de mouillure (intérêt de l'aquarelle).

Le style « dessin d'enfant »

Là-haut sur la montagne, images de René Moreu. Faux dessin d'enfant : contours soulignés par un cerne épais. Figuration typique : stéréotypes enfantins (le chalet, la maison, les sapins plantés en désordre, l'exagération de la montagne et de sa déclivité). L'aigle emportant le lapin : frontalité des pattes de l'aigle qui sont toutes deux sur le même plan ; taches noires sur les ailes imitant les bavures, gaucherie dans la représentation de la tête du lapin, fausse perspective, couleurs sales.

Le style naïf

Petit Potam, de Christine Chagnoux. Le contraire de la maladresse : gouaches extrêmement raffinées, dans l'esprit du Douanier Rousseau. Harmonie subtile, richesse décorative. Traitement de la végétation (cf. « La charmeuse de serpents » et la jungle onirique du Douanier), chaque plante, chaque brin d'herbe presque, est représenté avec le maximum de fini, de réalisme. Espace décoratif, à deux dimensions ; monde sans profondeur, sans perspective aérienne (proches ou lointains, les objets sont revêtus des mêmes couleurs vives et chatoyantes). Petit Potam jardinier : nous avons là un exemple d'espace non homogène, ce qui est un trait du style naïf. Combinaison de plusieurs perspectives : effet de discordance, la disposition des pieds du personnage suppose une perspective classique, mais celle-ci est contredite par le parterre de fleurs et de légumes qui est strictement à deux dimensions, ainsi que l'arbre fruitier.

La stylisation

Le petit arbre, avec des images, très délicatement aquarellées, de Sylvie Selig. Stylisation très poussée, quelques traces de stéréotypes enfantins : frontalité des maisons, attitudes des personnages. Espace décoratif, sans aucune profondeur, composition arbitraire, du point de vue de la signification, mais uniquement conçue pour satisfaire l'œil.

Tico and the golden wings, par Leo Lionni. Conte oriental. Le style, très décoratif, s'inspire des miniatures persanes dans une transposition très personnelle. Les couleurs sont épaisses et jouent sur des harmonies de gris, de brun et de beige, ainsi que sur des effets de matité (ce qui est paradoxal, étant donné la rutilance des coloris des miniatures).

L'expression de l'humour dans le livre d'images

Humour s'exprimant à la fois dans les déformations expressives des formes — ce qui peut permettre à nouveau, mais de façon beaucoup plus forcée, le jeu sur la métamorphose des objets — et l'arbitraire des couleurs :

Un soir sans lune, par Noëlle Lavaivre. Histoire d'un éléphant transformé en drap bleu. Traité à la plume, très incisif : déformation caricaturale des personnages, allongement expressif des objets. La couleur, une gouache délayée, est posée à la diable sur la composition selon une technique tachiste très personnelle et s'inscrit tant bien que mal à l'intérieur des contours du dessin.

Humour d'observation :

Eloïse, par Kay Thompson. Dessin à la plume très spirituel, dans la tradition anglo-saxonne. Les déformations sont peu poussées, mais visent toutes à la création d'un type (Eloïse, sa gouvernante). Comique sans méchanceté, bon enfant, complice, qui vaut surtout par l'accumulation des détails. L'expression graphique de l'humour face à la sensibilité enfantine pose un problème délicat — plus exactement un problème de lisibilité. Étant donné que l'humour graphique emprunte

principalement la forme de la caricature et que celle-ci tire sa raison d'être des déformations qu'elle imprime à la réalité, on peut se demander s'il n'y a pas un seuil au-delà duquel elle n'est plus perçue, ou elle est simplement refusée, par les enfants.

J'espère vous avoir fait sentir dans cet aperçu la richesse d'expression plastique dont témoigne en général l'illustration du livre pour enfants, et surtout combien les meilleurs artistes dans cette spécialité ont à cœur de tirer parti de soixante ans d'évolution de l'art moderne.

L'ILLUSTRATION DES OUVRAGES D'IMAGINATION

par Marion Durand

Dans l'ouvrage d'imagination où c'est le texte qui raconte une histoire, l'illustration ne doit pas être négligée ; elle n'est pas un problème annexe. L'observation d'enfants face au livre, la manière dont ils lisent le prouvent : certains enfants croient premièrement l'image et n'accordent qu'un crédit secondaire au texte (le contraire aussi est vrai). S'il y a contradiction entre le texte et l'image, c'est l'image qui dit vrai — et non le texte. L'image est ressentie comme première, ce qui est un paradoxe quand on parle d'illustration. De toute manière il y a un principe que l'on peut poser immédiatement d'une manière théorique, le principe absolu de non-contradiction texte-image, et l'on peut voir que dans le livre pour enfants ce principe est violé plus souvent qu'il n'est suivi. Nous pouvons trouver des contradictions texte-image de différentes natures ou du moins qui se situent à différents niveaux.

Les contradictions texte-image

Les erreurs de détails contredisant concrètement les mots mêmes du texte, exemple : **Martin et le visage de pierre**. Texte : « Les cheveux brillants, d'un noir corbeau, coiffés en chignon haut sur la tête. » Image : Une jeune femme aux cheveux coupés court.

Les erreurs documentaires qui ne contredisent pas forcément concrètement les mots du texte, mais qui sont en contradiction avec son contexte scientifique (problème des saisons : en hiver, petite fille habillée en robe à manches courtes, et arbres en fleurs — erreur grossière). D'autres plus historiques, moins décelables par les enfants, qui donnent une information fautive.

Exemple 1 : Les enfants de Pompéï, de M. Lerme-Walter, vêtements grecs et adolescents en slip aux thermes (slip rayé rouge et blanc !). A ce propos, on peut ouvrir une parenthèse et dire que l'auteur n'a pas été consultée au sujet des illustrations et qu'elle a été mise devant le fait accompli quand il était trop tard pour rattraper quoi que ce soit des erreurs commises.

Ex. 2 : Les enfants préhistoriques de Paul Durand, adolescents graciles, blonds cheveux coupés au rasoir, slip, etc.

Ex. 3 : Jusqu'ici les exemples allaient dans le sens d'un certain affadissement du texte ou du contexte. Au contraire on peut avoir une image plus chargée que le texte, qui l'interprète dans un sens inacceptable et qui n'est pas sans conséquence. Texte : « Le portier a un air désagréable. » Image : Ce portier, de toute évidence, a des traits que l'on attribue aux individus de type sémite. On ne peut nier les conséquences d'ordre moral qu'une telle interprétation peut entraîner ici. C'est purement et simplement une incitation au racisme.

Ex. 4 : Dans un tout autre ordre d'idées, il y a des erreurs documentaires portant sur l'âge des personnages représentés ; l'âge des enfants de l'image n'est pas celui des enfants du récit — on sait combien c'est difficile de représenter un enfant de manière à lui donner vraiment son âge — d'autre part, il est aussi très difficile de répéter le personnage de façon qu'il soit reconnaissable. D'une page à l'autre, on n'est plus en présence du même enfant, l'âge change, la physionomie, etc. Il est difficile de dessiner des enfants, c'est un fait. Il y a des erreurs d'ordre anatomique

qui entrent dans les erreurs documentaires. Ex. : **La petite fille de la ville** (Nathan) : la fillette de dos n'a pas d'épaules, les hanches et la taille sont trop marquées pour son âge — c'est vraiment une très petite fille, entre sept et huit ans.

Il existe aussi des catégories de contradictions texte-image qui peuvent comporter des erreurs documentaires, mais qui les dépassent et sont plus subtiles. Ce sont les contradictions, les malentendus sur l'atmosphère du récit. L'exemple des enfants préhistoriques est significatif, mais on peut généraliser et dire que les personnages mal incarnés et mal situés abondent dans l'illustration pour enfants, qu'il s'agisse d'enfants actuels, du XV^e ou du XXI^e siècle, vivants dans les déserts australiens, l'Irlande du Nord ou sur une autre planète. Ils sont toujours représentés de la même manière : êtres androgynes ou asexués, transparents, délicats, évoluant dans des paysages vaporeux. On aborde donc par là le problème plus délicat du style de l'illustration : par le style, dessin à la plume, léger, féminin, mièvre, aux traits faibles et ténus, toute une catégorie d'illustrations, très répandues actuellement, sont en contradiction totale avec les récits d'aventures qu'elles accompagnent. Je veux parler précisément de Durand, Joubert, Gourlier. Mais il ne faut pas poser le problème du style au niveau individuel de l'illustrateur. Une collection a son style, à la limite, même, une maison d'édition. On peut donner comme exemples les « Signes de piste » d'Alsatia, qui sont en perte de vitesse, et surtout actuellement la collection Fantasia de Magnard. Car c'est bien là le drame de l'illustrateur français, il a son style, et son éditeur l'y enferme, l'y limite, pour des raisons d'ordre exclusivement commercial.

Tout à l'heure nous avons abordé le problème de l'âge des personnages représentés sur l'illustration. La question de l'âge se pose aussi d'une autre manière. Je veux parler ici de l'âge des enfants auxquels s'adresse le récit (par exemple, Rouge et Or qui jalonne ses textes d'illustrations faibles, même souvent laides et criardes, ne fait en général pas de confusion et d'erreurs sur le plan strict de l'âge auquel s'adresse le livre).

Les livres pour petits ont des illustrations enfantines et lisibles par des petits. A la différence de **Martin** : roman viril, illustré par des images pour petites filles (ill. de P. Harispe).

Je vais prendre un exemple négatif, à mon sens très parlant, un exemple de contradiction entre le style de l'illustration et le style du texte. Il s'agit d'un ratage et c'est d'autant plus dommage que la collection où se situe le livre est soignée et ne présente que des textes de qualité, d'une très bonne tenue littéraire (Bibliothèque Internationale). Il s'agit de **C'est la vie mon vieux chat** d'E. Neville, illustré par Flip. Le ton de ce roman est nouveau dans la littérature enfantine. Les illustrations ne tiennent aucun compte de cette originalité du récit, de cette ouverture de l'écriture sur des formes nouvelles. Le nombre restreint de personnages, la rue, la nourriture singulière des Américains, les comportements spécifiques des enfants américains devant leurs objets familiers, caractéristiques eux aussi d'une civilisation différente de la nôtre : autant de choses qui permettaient de réinventer une illustration nouvelle, s'articulant autour des objets familiers (hot dog, coca-cola, etc.) déterminant les comportements spécifiques décrits dans le récit et qui font l'intérêt du livre. Ces éléments jalonnant le texte auraient servi de points de repère dans la lecture et auraient insisté sur le côté humoristique qui est sensible dans le récit.

Au lieu de cela, nous avons des images banales : une banale rue de New York, visiblement dessinée d'après une photo, des intérieurs semblables aux intérieurs du Français moyen. En outre il faut remarquer qu'une seule technique de mise en page est utilisée : le hors-texte.

Place et rôle de l'illustration

On en vient donc à la question : Quelle place donner à l'illustration ? Et, selon la place qu'on lui accorde, quel rôle va-t-elle jouer dans la lecture du récit ?

Il y a deux types de mise en pages, deux types d'illustration :

le hors-texte,

l'image habillée de texte, l'image occupant alors la moitié, le tiers, le quart de la page.

Si le texte est jalonné d'éléments repères, il y a lecture complémentaire du texte et de l'image ; il y a reconnaissance des éléments et comparaison. Cette illustration est justifiée et nécessaire, elle sert de support à la lecture.

Il faut encore une fois ici parler de l'âge du lecteur. L'image habillée joue plus facilement le rôle de support de la lecture ; elle convient donc mieux aux petits. D'autre part, elle réduit, elle aère le pavé typographique ; si elle est vraiment en regard du texte, on voit immédiatement ce dont le texte parle, et cette lecture se rapproche de celle de l'image légendée.

Pour les plus grands, le hors-texte peut être intéressant, il ne faut pas le condamner a priori ; l'illustration doit alors montrer beaucoup de choses, il faut nécessairement, pour qu'elle ait un sens, que l'image soit riche et fouillée, incitant à l'exploration visuelle. Cf. l'illustration du XIX^e siècle, de Doré, Castelli, etc., c'est-à-dire l'opposé de l'image actuelle, si volontairement stylisée qu'elle en devient pauvre.

Il ne faut pourtant pas, répétons-le, condamner a priori le hors-texte. Il ne peut pas être support à la lecture ; il introduit une rupture physique et temporelle dans la lecture. S'il s'agit d'une illustration agréable, le hors-texte peut jouer un rôle décoratif, constituer une sorte de halte, de repos au cours de la lecture, mais c'est fort rare et finalement peu intéressant. Si l'illustration est par trop vague, si le rapport avec le texte est trop lâche ou inexistant, elle devient totalement inutile ; mieux vaudrait laisser une page blanche qu'introduire dans le récit une image dénuée de sens et qui fait un trou inutile dans le déroulement de la lecture (Esposito, Lorin).

S'il y a tant de hors-texte, c'est pour des raisons strictement économiques : un hors-texte régulier toutes les x pages coûte moins cher que des images habillées, mais cette régularité a une conséquence pédagogique évidente : la monotonie. D'autre part, la page qui **doit** être illustrée ne fait pas toujours face à un moment du récit susceptible d'être illustré, d'où l'on comprend les décalages temporels inadmissibles et stupides au cours même du récit — une image illustrant ce qui se passe dix pages avant ou dix pages après — rarement en regard du texte !

Il faut ouvrir une parenthèse à propos du hors-texte, et poser la question du hors-texte photographique. Il **ne peut pas** s'intégrer plastiquement à la typographie. L'impossible coordination photographie/image graphique donne toujours, quand les deux techniques sont utilisées côte à côte, des résultats incohérents ; exemple : **La trottinette rouge**, Bibl. de l'Amitié, où l'on a des dessins de conte avec des photographies d'un réalisme criard de calendrier des Postes : contradictions à tous les niveaux, et entre les illustrations elles-mêmes. Il faut prendre un parti ; un conte ne s'illustre pas comme un roman et vice-versa ; il faut en tous cas s'imposer comme règle d'or de ne pas servir aux enfants des incohérences comme celles-là.

Je n'ai parlé pratiquement qu'en termes négatifs. Nous savons pourtant bien que l'illustration peut être prétexte à une expression libre, souple et poétique qui joue vraiment le rôle de support de la lecture. Ici, nous avons finalement constaté la pauvreté et la faiblesse de l'illustration du livre pour enfants en France, actuellement. Nous verrons dans la deuxième partie de la séance qu'elle a pourtant connu de beaux jours.

D'autre part, dans cette approche très rapide et négative du rapport texte-image, nous n'avons pas abordé le problème du contenu même de l'illustration : que peut donc raconter l'image qui accompagne un texte ? C'est pour cette analyse très précise et pourtant très vaste que je passe la parole à Gérard Bertrand.

RAPPORTS DU TEXTE ET DE L'IMAGE - L'EXPRESSION DU TEMPS

par Gérard Bertrand

La parole n'est pas l'apanage du verbe. Dire, raconter ne sont pas les privilèges exclusifs du langage oral ou écrit. L'image aussi, à sa manière, nous parle. A sa fonction première qui est, bien entendu, de **montrer**, c'est-à-dire de déployer un sens dans le sensible, s'est adjointe pendant des siècles la fonction de **raconter**,

dans l'acception propre du terme, c'est-à-dire de **raconter une histoire**. L'image peut se présenter à nous sous la forme d'un récit ; elle peut organiser ses éléments de représentation de manière à suggérer au spectateur les rapports logiques qui unissent les objets représentés et justifient leurs places respectives dans la composition ; elle peut par conséquent dresser les cadres spatio-temporels sans quoi toute appréhension, toute intelligence du récit serait impossible.

Donc, si l'image est très souvent un **récit**, ne perdons pas de vue qu'elle est toujours un récit d'un genre particulier, qui a ses limites et ses conventions ; et posons une fois pour toutes que l'organisation même de ce récit est déterminée, et par la nature spatiale de l'image, et par la qualité spécifique de son support.

D'un certain point de vue, admettre que l'image est récit, qu'il y a un contenu narratif de l'image, c'est laisser le champ libre à l'éventualité d'une concurrence — dans des limites qui restent à préciser — entre les pouvoirs narratifs du langage et ceux, précisément, de l'image.

Or, le livre pour enfants se trouve être le lieu par excellence de cette rivalité entre deux moyens d'expression. D'abord, parce qu'à la différence des livres pour adultes, il fait appel à l'image de façon systématique : un livre pour enfants sans images, sans illustrations, est inconcevable. Ensuite, parce que les ressources de l'image y sont utilisées dans des proportions extrêmement variables, le dosage texte-image étant parfois si subtil que la distinction entre album et livre illustré, comme vous l'a fait remarquer Marion Durand, est difficile à établir. Enfin, parce que, s'il est un domaine de la production littéraire où le procédé de l'illustration se justifie, c'est bien celui-là ; il n'y a pas de place ici pour des jeux gratuits ; le dialogue de la lettre et de l'image doit être réel, se manifester sans équivoque, car c'est dans le livre pour enfants que la fonction de complémentarité de l'illustration prend tout son sens : ce que le jeune lecteur, encore peu aguerri au difficile exercice de la lecture, aura quelque peine à saisir par l'intermédiaire des signes scripturaux, le message figuratif — l'image comme parole — le lui apportera d'une façon toute naturelle. C'est pourquoi les correspondances entre les deux modes d'expression doivent être assez flagrantes pour que les jeunes sensibilités puissent les appréhender spontanément, sans l'ombre d'une hésitation, et qu'on ne dénoncera jamais avec trop de force le caractère perturbant des hiatus entre le texte et l'image dont nombre d'ouvrages contemporains sont coutumiers.

L'album d'images

La principale caractéristique de l'album d'images est de présenter un texte réduit au minimum. La présence de l'image y est débordante. Celle-ci domine à la fois sur le plan de l'espace physique du support et sur le plan de l'expression artistique. Elle absorbe toutes les virtualités créatrices de l'artiste : elle est vraiment son mode d'expression. Le texte est relégué à l'arrière-plan, mais il est indispensable à l'intelligence du récit lui-même, quand ce n'est pas à l'identification des formes et figures. Dans **Petit bleu petit jaune**, par exemple, le texte n'intervient pas pour permettre la saisie des **motifs**, puisque dans le domaine de la non-figuration il ne saurait en exister. Mais il intervient pour rendre perceptible l'événement en tant que tel : sans lui, les déplacements, les évolutions des taches sur la page ne seraient pas perçus dans leur caractère événementiel propre. Ici, le texte, la parole écrite s'enracinent au cœur même du récit en images et lui sont consubstantiels.

Le livre illustré

Quand on considère le livre illustré, on s'aperçoit immédiatement que le rapport des forces s'est inversé. Le primat du texte est ici incontestable. Il occupe, et de très loin, la plus grande surface du support. Il est aussi, sans hésitation possible, le mode d'expression artistique privilégié. Il a pour lui la priorité dans l'ordre de la création ; il est, dans la plupart des cas, le premier à voir le jour, ce qui explique sa complète autonomie. A la différence de l'image, lui, quand il prédomine, il se suffit entièrement à lui-même. (Il y a bien l'exemple de certains écrivains comme Edward Lear ou Dino Buzzati, chez qui la création littéraire et la

création plastique sont pratiquement simultanées, mais gageons que, même si quelque image rêvée ou concrétisée a pu fournir le point de départ de la création littéraire, celle-ci n'a pas tardé à prendre le pas sur toute autre forme d'expression. Il s'agit, d'ailleurs, de cas tout à fait exceptionnels ; le plus souvent, l'écrivain et l'illustrateur sont deux personnes différentes dont l'une, l'illustrateur évidemment, accepte de se mettre au service de l'autre.)

Ce n'est là que l'un des signes, parmi d'autres, qui témoignent de la position d'infériorité de l'image par rapport au texte dans le livre illustré. L'illustrateur est conscient de cette difficulté fondamentale, et aussi du fait que l'image ne saurait concurrencer sérieusement les mille et une suggestions du langage écrit. Aussi va-t-il s'ingénier à utiliser au mieux les ressources du langage figuratif.

L'expression du temps

L'une des difficultés majeures rencontrées par l'image dans sa confrontation avec le langage écrit réside dans l'expression du temps. Or, ceci est évidemment capital. Si la notion de récit en images a un sens, c'est bien parce que, d'une certaine manière, l'artiste est parvenu à exprimer le temps. Car qui dit récit, dit action, suite d'épisodes, de séquences plongées dans la durée.

Le problème est de **spatialiser le temps**, c'est-à-dire de faire entrer le plus possible de catégories temporelles dans les catégories spatiales. Il y a là une gageure formidable car, par définition, l'espace, c'est l'immédiat et l'éternel. Or, l'image se déploie toute entière dans l'espace : comment va-t-elle pouvoir retenir dans l'immobilité du donné spatial la fluidité même du temps ?

Je vais donc vous proposer une petite classification des principaux procédés auxquels recourent les illustrateurs de livres pour enfants afin d'exprimer les diverses modalités temporelles.

Je précise tout de suite que je ne prendrai en considération que l'expression du temps dans l'unité de la page (ou de la double page). La durée peut également trouver son expression dans la succession des images au fil des pages ; et ceci grâce à la nature même du livre comme support spécifique. Mais nous nous heurtons là à une question extrêmement complexe et délicate, que je préfère laisser de côté.

L'instantané

Perçue globalement, sans intermédiaire, l'image en général, l'image d'album ou de livre illustré pour enfants en particulier, propose dans la plupart des cas la représentation d'un **punctum temporis** que l'on a immobilisé. Le temps s'est figé dans l'espace de la page. L'action est suspendue comme dans un instantané photographique. Les illustrateurs ont même parfois mis une pointe de coquetterie à représenter les fractions de seconde et, en quelque sorte, à établir des gradations dans l'instantanéité (exemples : Sophie sauvée de l'eau. Le duelliste foudroyé. Le contenu du verre solidifié jeté par Siegfried dans **Un drame en Livonie**).

A l'inverse, le temps suspendu peut suggérer une certaine durée : l'action s'est arrêtée, mais elle s'installe pour ainsi dire dans l'attente. Les corps sont immobiles, tout le monde fait silence, un ange passe (exemple : Gustave Doré, **Nouveaux contes de fées**).

Retenons comme premier procédé celui qui consiste à représenter une séquence du récit en un instantané.

La simultanéité

Considérons maintenant les problèmes posés à l'illustrateur par l'expression de la simultanéité. Il est ici sur un terrain de prédilection, puisque la simultanéité est l'un des attributs majeurs de l'espace. Il n'aura donc aucune difficulté à tirer le meilleur parti possible de cet état de fait.

Je distinguerai :

1. La représentation graphique de deux ou plusieurs actions simultanées dans un espace fictif homogène. A l'intérieur du récit figuratif, l'unité de lieu est réelle

et objective. La séquence spatiale coïncide parfaitement avec la séquence temporelle (exemples : les **Jeux d'enfants** de Breughel. Hors-texte de Michel Siméon pour **Le baron perché**, d'Italo Calvino. Le chantier de **The bear that wasn't** de Frank Tashlin).

Par les exemples que nous venons de vous montrer, vous avez pu constater que le plasticien se trouve là en possession d'un atout maître qu'il aurait tort de ne pas exploiter pour ainsi dire à l'infini. Où il faudrait à un écrivain des pages et des pages pour décrire cette foule de personnages occupés chacun par sa propre action, l'artiste, lui, peut tout donner en bloc, tout immobiliser ou plutôt tout décrire dans un seul mouvement, à tel point que le spectateur est ébloui par cette profusion et qu'il doit abandonner l'espoir d'en saisir globalement toute la richesse.

2. La représentation graphique de deux ou plusieurs actions simultanées dans un espace fictif hétérogène. A l'intérieur du récit, une porte ou une fenêtre s'ouvre sur un espace nouveau où des actions s'accomplissent simultanément à celle, ou celles figurées dans l'espace du premier plan (exemple : **Bonne fête Michel**, d'Etienne Morel).

3. La technique de la maison en coupe combine les avantages des procédés 1 et 2. Elle représente une multitude d'actions simultanées, mais en même temps elle respecte, grâce à l'artifice typiquement graphique de la **coupe**, la diversité des espaces où s'accomplissent les actions saisies sur le vif, chacune dans sa petite alvéole (exemple : **La fameuse invasion de la Sicile par les ours**, de Buzzati).

La succession

La représentation de la succession pose évidemment à l'illustrateur, et à tout plasticien, des problèmes autrement épineux. Voici quelques-unes des solutions généralement retenues :

1. La représentation graphique de plusieurs actions successives dans un espace homogène (exemple : **Le tribut**, de Masaccio, église du Carmine à Florence). Il s'agit en somme de ce que nous appellerions dans le vocabulaire moderne un **montage**. Les différentes phases du récit figuratif, lesquelles constituent chacune une unité, une séquence temporelle indépendante (avec cadre spatial, sujet de l'action spécifique), sont fondues, amalgamées dans un espace plastique homogène. L'ordre de consécution des différentes actions se trouve par le fait extrêmement libre et entièrement soumis aux lois du parcours optique. La pensée logique et l'esprit cartésien en prennent un sérieux coup. La répétition des personnages principaux représentés dans des attitudes différentes pour suggérer des occupations différentes gêne notre sens invétéré du réalisme. Mais la pensée enfantine n'est pas le moins du monde choquée par les licences que prend ce procédé avec la vérité de tous les jours et s'enchantent au contraire des bizarreries qu'il permet aux dépens d'une lecture plus rigoureuse du récit en images (exemples : **Pierre l'Ebouriffé**, d'Hoffmann. **Babar** dans l'ascenseur. **Eloïse** dans l'ascenseur).

2. La représentation graphique de deux ou plusieurs actions successives dans un espace plastique hétérogène.

Distinguons dans cette catégorie :

a) La technique de la **prédelle**. Vous savez qu'en histoire de l'art, le terme de prédelle sert à désigner la partie inférieure d'un tableau d'autel, généralement divisée en petits panneaux représentant une série de sujets (exemple : **Le couronnement de la Vierge**, par Giotto). Je propose de parler de technique de la prédelle pour désigner les images de livres pour enfants qui se divisent en une composition centrale et une ou deux compositions annexes qui, sur un mode mineur, décrivent une action postérieure à celle décrite par la composition centrale (exemples : **Les malheurs de Sophie**, ill. par Castelli ; la scène inférieure succède directement à l'autre. **The world of Pooh, Winnie-the-Pooh**, de Shepard. **Le général Dourakine** : Mme Papofski saisie d'une joie folle ; la scène inférieure appartient à la fable, il y a juxtaposition d'une scène réaliste et d'une scène imaginaire choisie dans un but de commentaire moralisateur).

b) Très souvent les deux actions successives, réparties dans des surfaces égales, sont **cloisonnées** par des éléments décoratifs ou par de simples blancs, tantôt

dans le sens horizontal, tantôt dans le sens vertical : la technique du récit figuratif est ici très proche de celle de la bande dessinée (exemples : **Pierre l'Ebouriffé**, **Les malheurs de Sophie**, **Eloïse en colère**).

c) Comme curiosité, je vous signale cette planche de Buzzati, **La fameuse invasion de la Sicile par les ours** : « Le roi Léonce découvre son fils Tonin dans la maison de jeu », qui combine bizarrement actions simultanées et actions successives.

L'irruption de l'irréel

Les illustrateurs ne sont pas rebutés par la difficulté qui consiste à introduire un récit imaginaire à l'intérieur même de leur récit figuratif. Cette irruption du temps de l'irréel dans le temps, donné pour réel, de la fiction se fait de deux façons distinctes, qui toutes deux ont été couramment utilisées au XIX^e siècle ; la seconde solution, qui consiste à jouer sur la réalité de l'apparition irréaliste et contribue à créer un fantastique familier et poétique, a eu, évidemment, la préférence des illustrateurs modernes.

1. L'espace et l'action imaginaires ou irréels sont distingués du lieu et de l'action réels ; artifices plastiques : frontière de nuage ou de vapeur, formes estompées (exemple : **Mémoires d'un collégien russe**).

2. Le ou les personnages imaginaires se mêlent aux lieux et aux personnages réels (exemples : **Eloïse** et ses 40 enfants, **The cow-boy and his friend**, de John Walsh Anglund ; transparence de l'être irréel, couleur des contours).

Autonomie de l'image

1. L'illustration, dans **La petite maison dans les grands bois**, d'Ingalls Wilder, ill. par Kersti Chaplet, peut être uniquement composée d'objets qui figurent dans le texte, mais qui servent ici en quelque sorte de points de repère aux divagations de la rêverie suscitée par la lecture. L'illustration n'est pas narrative, elle se fait discrète à l'extrême pour ne pas troubler l'essor de l'imagination.

2. Dans deux vignettes de Castelli pour **Jean-qui-grogne et Jean-qui-rit**, exemples d'illustration symbolique à intention moralisatrice, le texte n'a été que prétexte, l'image, à partir d'un ou deux mots qui lui ont servi de tremplin, se met à raconter sa petite histoire personnelle...

Bibliographie des exemples cités

Lionni, Leo : **Tico and the golden wings**, ill. de l'auteur, New York, Pantheon Books.

Lionni, Leo : **Little blue little yellow, Inch by inch**, ill. de l'auteur, New York, Ivan Obolensky.

Mari, Iela : **Les aventures d'une petite bulle rouge**, Ecole des Loisirs.

Keats, Ezra Jack. **The snowy day**, ill. de l'auteur, New York, Viking Press.

François, Paul : **Une histoire de lapin**, ill. de Gerda, Flammarion, Albums du Père Castor.

ill. de Maurice Sendak, New York, Harper Row.

Cone Bryant, Sarah : **La petite poule rousse**, ill. de Denise Chabot, Nathan, Belles histoires belles images.

Ollivier, Jean : **Là-haut sur la montagne**, ill. de René Moreu, La Farandole, Mille images.

Chagnoux, Christine : **Petit Potam**, ill. de l'auteur, Dargaud.

Volckman Delabesse, Thelma : **Le petit arbre**, ill. de Sylvie Selig, Tisné.

Lavaivre, Noëlle : **Un soir sans lune**, ill. de l'auteur, Delpire, Dix sur dix.

Thompson, Kay : **Eloïse à New York, Eloïse à Paris**, ill. de Hilary Knight, Ed. du Pont-Royal (Del Duca-Laffont).

Calvino, Italo : **Le baron perché**, ill. de Michel Siméon, Gallimard, Bibl. blanche.

Tashlin, Frank : **The bear that wasn't**, Londres, Constable.

Morel, Etienne : **Bonne fête, Michel!** ill. de l'auteur, Flammarion, Albums du Père Castor.

Hoffmann, Heinrich : **Der Struwwelpeter**, ill. de l'auteur, Gütersloh, Sigbert Mohn Verlag.

Brunhof, Jean de : **Histoire de Babar**, ill. de l'auteur, Hachette.

Ségur, Mme de : **Les malheurs de Sophie, Le Général Dourakine, Jean qui grogne et Jean qui rit**, ill. de Castelli, **Nouveaux contes de fées**, ill. de Gustave Doré, réédition J.-J. Pauvert.

Milne, A.A. : **Winnie the Pooh, The house at Pooh corner**, ill. de E. H. Shepard, Londres, Methuen.

Buzzati, Dino : **La fameuse invasion de la Sicile par les ours**, ill. de l'auteur, Stock.

Walsh Anglund, John : **The cow-boy and his friend**, Londres, Collins.

Ingalls Wilder, Laura : **La petite maison dans les grands bois**, ill. de Kersti Chaplet, Nathan, Bibl. Internationale.

Barrett, Anne : **Martin et le visage de pierre**, ill. de Patrice Harispe, Nathan, Bibl. Internationale.

Lerme-Walter, Marcelle : **Les enfants de Pompéi**, ill. de Daniel Billon, Deux Coqs d'or.

Voronkova, Liouba : **La petite fille de la ville**, ill. de Denise Chabot, Nathan, Bibl. Internationale.

Neville, Emily : **C'est la vie, mon vieux chat**, ill. de Flip, Nathan, Bibl. Internationale.

Smulders, L. : **La trottinette rouge**, ill. de Gerda Muller, Bibl. de l'Amitié.

On peut se procurer les ouvrages en langue anglaise chez Brentano's, 37, av. de l'Opéra, les livres allemands à la librairie Flinker, 21, quai de l'Horloge, à Paris.

éditions des deux coqs d'or

nouveautés

collection : un grand
livre d'or

nos meilleures histoires de bêtes

101 histoires d'animaux

illustrations de *benvenuti*

légendes de la grèce ancienne

(le monde merveilleux
des dieux, des déesses,
des nymphes et des héros)

terre-lune année 2

(pour mieux comprendre
les voyages interplanétaires)

collection : un beau
livre d'or

illustré par *philippe fix*

l'éléphant rose à pois d'or

(une amusante histoire qui
enchante tous les enfants)

hors série

le grand livre des animaux