

Des livres d'images sous influence :

# les petits-enfants du surréalisme

par Claude-Anne Parmegiani

Janvier 1983. L'hiver est exceptionnellement doux. Les premiers bourgeons apparaissent dans le cimetière du Père-Lachaise. Le père Breton — feu le pape du surréalisme — en profite pour téléxer d'outre-tombe : «Avatars et racontars sont les deux mamelles du livre pour enfants. Chercher fantôme surréaliste qui hante l'illustration...» Diable ! où vont donc se nicher les influences auxquelles sont soumis les crayons de couleurs ?

Pour y voir clair, faisons un tour, même un assez long détour du côté de l'histoire de l'art. Quand la Renaissance codifie les lois de la représentation en Occident, elle institue en même temps un nouvel ordre perceptif qui condamne l'art pendant des siècles à imiter la nature. Puis, à partir des impressionnistes, ce ne sera plus qu'une longue suite de ruptures pour arracher la peinture à la tentation de reproduire le monde visible.

C'est dans cette perspective qu'apparaît — autour des années vingt — le mouvement surréaliste, d'origine littéraire. Les plasticiens de cette école substituent à la contestation nihiliste de la réalité extérieure par Dada — que l'on confond trop souvent avec le surréalisme — une vision qui repose essentiellement sur l'exploration de l'inconscient. En parlant de Chirico, André Breton définit clairement quel sera le but et la méthode des peintres qui vont s'engager dans cette voie : «Chirico a reconnu qu'il ne pouvait peindre que surpris (surpris le premier) par cette disposition d'objets et que toute l'énigme de la révélation tenait pour lui dans ce mot : surpris.» (*Nadja*).

Le problème de la référence au réel est donc évacué au profit de rapprochements insolites destinés à charger les choses de mystère et d'étrangeté. «Le surréalisme repose sur la croyance à la réalité supérieure de certaines formes d'association négligées jusqu'à lui, à la toute puissance du rêve, au jeu désintéressé de la pensée.» André Breton,

1924 (*Manifeste du Surréalisme*). «L'œuvre plastique, pour répondre à la nécessité de révision absolue des valeurs réelles sur laquelle aujourd'hui tous les esprits s'accordent, se référera à un modèle purement intérieur, ou ne sera pas.» André Breton (*Le Surréalisme et la peinture*). Et puisque le modèle est purement intérieur, aucune règle esthétique ne s'impose ; ce qui explique que figuratifs et non-figuratifs se côtoient et mènent un même combat. Cependant, des expositions comme celles organisées depuis quelques années autour de la personnalité de Magritte, Dali, Chirico et même Tanguy, sont significatives de l'intérêt que le grand public porte plus particulièrement aux images descriptives. Sans doute est-ce la preuve d'un attachement persistant aux règles de la figuration traditionnelle, qui sont assimilées à un problème de compréhension. C'est également sous cet aspect que, vers la fin des années soixante, l'influence surréaliste se manifeste dans les albums pour enfants. Ce demi-siècle de décalage serait-il l'ultime avatar d'un mouvement qu'on enterre périodiquement, et la preuve que le livre pour enfants est éternellement à la traîne ? Pas si simple.

Revenons aux années trente, lorsque le surréalisme est à son apogée ; l'illustration pour enfants est en train de se définir et essaie de fixer la spécificité de son espace-livre. Or, tout comme leurs «collègues» affichistes et graphistes, les illustrateurs sont essentiellement préoccupés par les conséquences sur la lisibilité de l'image des remises en cause effectuées par l'art moderne. A cette époque donc, les Jean de Brunhoff, les Nathalie Parain condensent la narration dans une représentation simplifiée qui privilégie le signe plutôt que l'anecdote et sont bien loin de l'irrationnel surréaliste.

Puis vient la Seconde Guerre mondiale qui oblige bon nombre d'écrivains et d'ar-

tistes à se réfugier aux Etats-Unis, où ils trouveront un climat très favorable à leurs recherches. L'influence en profondeur exercée par ces exilés se révélera déterminante pour l'évolution de l'art américain. Et le regard «sauvage» que Breton propose de porter sur la réalité de tous les jours aura des retombées considérables sur des formes d'expression destinées à un public plus large que celui qui s'intéresse à la peinture: c'est pourquoi le théâtre, la danse, la photographie vont être à leur tour profondément marqués par l'empreinte surréaliste. En revenant sous cette forme détournée, le surréalisme va véritablement devenir populaire auprès du public européen qui, alors qu'il avait boudé avant guerre les représentations théâtrales de Raymond Roussel, va faire un malheur quand débarqueront les «Breads and Puppets», et surtout le fameux «Regard du Sourd» de Bob Wilson.

De son côté, la publicité, toujours à l'affût du «truc» capable de retenir les spectateurs de son grand théâtre marchand, comprend qu'elle tient un moyen percutant de faire passer un message. En forgeant des images d'une réalité recomposée, elle fait coup double: elle intrigue le passant qu'elle manipule en n'étant plus gênée par les contraintes de la vraisemblance (publicité mensongère, connais pas!).

La voie est désormais toute tracée. Les mentalités ayant suffisamment évolué, le syndrome surréaliste, après avoir phagocyté l'imagerie quotidienne, peut enfin montrer le bout de son nez dans l'album. Mais il aura fallu près de cinquante ans pour que la percée — soixante-huitarde — d'un éditeur américain associé à un français, soit possible: Harlin Quist + Ruy-Vidal.

Encore que ce changement d'air, dans un organisme un peu congestionné à l'époque, ne se soit pas produit sans heurts. Des déclarations fracassantes furent échangées de part et d'autre qui animèrent un temps le petit monde du livre pour enfants. Cette guerre en papier fut alimentée par les interventions d'experts psycho-pédagogiques. Ne s'agissait-il pas de faire apparaître la part d'enfance persistant chez l'homme et par conséquent de donner à voir une même image aux enfants et aux adultes?

Pour y parvenir, Harlin Quist et son complice Ruy-Vidal, qui fit cavalier seul par la suite, s'attaquèrent de front aux tabous qui

sévièrent dans l'album. Et après s'être délestés des problèmes posés par le public de la petite enfance, ils refusaient le cloisonnement par catégorie d'âge. A partir de là plus de censure: les astreintes pédagogiques évoquées pour des raisons de lisibilité et de capacité perceptive tombaient d'elles-mêmes ainsi que la crainte que certaines images ne traumatisent le lecteur. Il est clair que cette brèche apportée dans les habitudes de lecture de l'époque allait favoriser l'introduction d'une image surréaliste à laquelle la publicité avait déjà donné une large diffusion.

D'autant plus que les dessinateurs sollicités par Harlin Quist ou Ruy-Vidal appartenaient pour la plupart à l'univers de l'illustration adulte: édition, presse ou même bande dessinée. Enfin, cette tendance participait d'un mouvement général de libération qui s'était exprimé au cours des événements de Mai 68. Or, l'explosion de 1968, en laissant l'image s'encanailler dans la rue, la dotait d'un regain de spontanéité et de vigueur qui n'était pas fait pour déplaire aux jeunes turcs de l'époque; non plus qu'un goût de la provocation d'ailleurs dénoncé — en d'autres temps par Breton lui-même — comme le plaisir «d'épater le bourgeois». Le surréalisme ayant depuis longtemps fait la preuve de sa capacité à traduire une vie onirique et fantasmagique, les illustrateurs y trouvèrent un langage parfaitement adapté à cette forme d'imaginaire qu'ils destinaient aux enfants. Avec les années, cette volonté commune s'infléchit et s'écarta souvent des intentions de départ.

### *L'anecdote surréaliste dans l'image pour enfants*

Patrick Couratin — à qui la Galerie Delpire vient de consacrer une exposition — est sans doute l'un des représentants les plus personnels de cette tendance. Alors qu'à ses débuts le graphisme de *Monsieur l'Oiseau*, 1970, est encore empreint d'un savant dosage de naïveté et de sophistication, spécifique de l'école polonaise, on y décèle déjà ce qui caractérisera son style futur. Dans ce sens, l'emploi du noir et blanc qui, en permettant de jouer sur l'opposition des valeurs, évite d'avoir à utiliser la différence de plans pour obtenir l'illusion de relief, ainsi que le système de répétition d'un même motif finissant

par créer une thématique obsessionnelle, sont tout à fait significatifs.

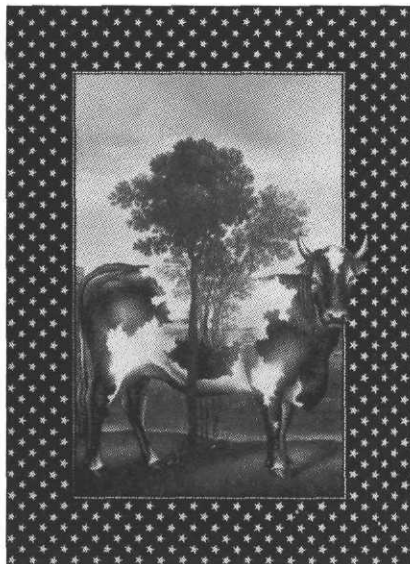
Mais dans *Chut*, publié en 1974 chez Harlin Quist où Couratin est concepteur, la référence à Magritte est claire. Afin d'obtenir un climat d'étrangeté, il court-circuite notre vision habituelle de la réalité: il inverse ou renverse l'échelle des grandeurs, il introduit un élément hétérogène — donc insolite — dans un ensemble homogène. Autre trace surréaliste: le traitement de la lumière; Couratin la travaille comme un éclairage de scène; il étire son caractère artificiel jusqu'à un niveau symbolique. Le jaune électrique, qui nimbe des objets extravagants, est volontairement étouffé par la présence obsédante d'un noir d'autant plus oppressant qu'il s'étale sur du papier glacé. Enfin, dernier effet spectaculaire, la vision d'un univers vide sur lequel se dressent des figures imaginaires peintes avec un sens du détail qui confine à l'académisme. Il semble bien qu'ici la représentation ricoche sur la surface des choses dont elle peut tout juste suggérer l'apparence subjective. C'est sans doute la raison pour laquelle tout nous est montré figé dans une immobilité saisissante qui suggère que la vie est absente, arrêtée, ou autre part...

Mais quand Couratin fait des illustrations pour la presse, il se trouve dans une situation comparable à celle d'un caricaturiste: il lui faut trouver une représentation graphique qui rende immédiatement visible un aspect — intentionnel et tendancieux — d'une idée ou d'un événement. Il est dans l'obligation de faire des images «parlantes». Or, l'image étant par nature anticonceptuelle, il a souvent recours à la métaphore suscitée par les rencontres insolites qu'autorise le collage. Ça colle ou ça ne colle pas! quoi qu'il en soit, l'image et le mot sont dans une situation de complémentarité.

Il n'en est pas de même avec l'illustration de la poésie dont on peut craindre qu'elle soit redondante. L'intérêt, tout comme la limite, d'une exposition composée d'illustrations est de les soustraire à la redoutable et indispensable confrontation avec le texte qui les a suscitées. *Choses du soir*, 1979 (Enfantimages), n'est pas l'œuvre de n'importe quel poète mais de Victor Hugo dont nous avons appris depuis la classe de sixième qu'il était un de ces «voyants» qui ont jonglé avec la magie du verbe. Ce n'est pas une mince affaire de trouver une équivalenc plastique à

des images poétiques d'une telle qualité; Couratin les visualise à l'aide de collages constitués de fragments de toiles de Poussin, du Lorrain, d'Holbein et de quelques autres (il fallait au moins ça!). Du rapprochement des deux types d'images (la poétique et la plastique) aurait pu naître un sens nouveau, un sens ajouté en quelque sorte, alors qu'au contraire, la dimension imaginaire de la poésie est écrasée par l'ancrage trop serré que lui impose le collage. L'illustration, en ne rendant compte ni du rythme, ni de la couleur du texte, l'affadit au point de lui faire perdre toute signification. Chacun poursuit alors sa route sans souci de l'autre, ce qui oblige à une lecture dissociée, quand ce n'est pas à un rejet pur et simple du livre. Il faut dire que la présentation éditoriale dans une marge étoilée ne fait qu'amplifier l'effet de parasitage et que le tronçonnage du texte dans des pages distinctes va à l'encontre de la compréhension du poème.

Si le procédé n'honore pas Hugo, on pourrait espérer qu'il colle mieux avec la poésie surréaliste. Las! Les effets si intelligemment exploités dans *Chut* apparaissent tristement conventionnels dans *La Ménagerie de Tristan*, 1978 (Enfantimages). En choisissant ce style d'illustration, on fait l'impasse sur l'attitude circonspecte que les poètes eux-mêmes observent quand il s'est agi d'illustrer leur texte. *Nadja* (André Breton) est accompagné de photos. Ces clichés d'amateur ont



*Choses du soir*, illustration de Patrick Couratin.

un caractère informatif qui est destiné avant tout à renseigner le lecteur sur la banalité d'une réalité que seul le hasard a désignée comme le point de départ du rêve et de la dérive imaginaire. Eluard et Prévert, qui ont réalisé des collages, les tiennent également à l'écart de leur œuvre poétique. Tout se passe comme si la poésie redoutait la confrontation avec l'image, dont elle pressent qu'elle risque d'être concurrente, car toutes deux «donnent à voir».

Enfin, lorsque les peintres se rencontrent (ou vice-versa) pour œuvrer en commun, on assiste presque inmanquablement à une dérive de l'écrit : comme si, entraîné par une envolée calligraphique, il devenait plus visuel que scriptural. De deux choses l'une : soit les mots font image et dans ce cas les images n'ont plus rien à faire, soit l'image, profitant du fait qu'elle est plus accessible, prend le pas sur les mots. De toute façon, on a affaire à un couple infernal dont les rapports sont de nature conflictuelle, surtout lorsqu'il lui faut cohabiter dans un même espace ; or le terme est à prendre ici dans son sens littéral puisque, dans le cas du livre, le lieu de la rencontre est non seulement mental mais avant tout matériel.

Dans cette situation, ce n'est pas le talent des illustrateurs qu'il convient de remettre en cause, mais l'incompatibilité d'un parti pris esthétique avec un certain type de poésie. L'erreur c'est de demander à Galeron d'illustrer dans le même style : *La pêche à la baleine* de Prévert, 1979, (encore *Enfantimages*), alors que cette vision d'une réalité détournée apporte un contrepoint cocasse et merveilleux à l'univers du conte de Roald Dahl : *Le doigt magique*, 1979.

### *Anthropomorphisme et métamorphose*

Comment parvenir à évoquer l'existence de la magie dans le monde visible si ce n'est en déstabilisant sa représentation habituelle ? A cette question les surréalistes ont répondu par l'emploi, entre autres, de la métamorphose. Malgré les écueils que comporte une telle tentative, les dessinateurs ont toujours été séduits par l'image anthropomorphique de la métamorphose.

Dans *Le Doigt magique* (*Enfantimages*), l'institutrice changée en chatte rappelle un peu trop Grandville (1803-1847). Par contre,

dans d'autres illustrations de ce même conte, Galeron utilise toutes les ressources de la métaphore visuelle. Ainsi la métamorphose des hommes en canards est annoncée dans l'image par une éclipse de la lune qui ne figure pas dans le texte. La métaphore est bien trouvée puisque ce phénomène dont la singularité terrifiait les esprits a longtemps été considérée comme le présage d'une catastrophe et une punition divine. La métamorphose des canards en hommes est quant à elle formellement exprimée dans l'image. Cette distinction n'est pas pour surprendre puisque dans un cas il s'agit de signifier l'avisement de l'homme réduit à une apparence animale et de désigner ainsi sa déchéance, alors que dans l'autre cas, la bête est élevée à la dignité de l'homme.

Donc, dans une double page, nous voyons des canards, à la queue leu leu, commencer à envahir la maison — signe de cette humanité à laquelle ils prétendent appartenir. Pour plus de clarté, le passage d'une espèce à l'autre est matérialisé par une porte dans laquelle est en train de s'inscrire le corps monstrueux du canard numéro un. Grâce à cette ouverture, ainsi qu'à la percée d'une fenêtre, nous avons une vision simultanée des deux espaces du changement : celui du dehors, nu et blanc, d'où surgissent les canards, et qui symbolise la pureté de la nature sauvage, opposé à celui du dedans décoré par un papier peint qui reprend, maîtrisée, multipliée par sa représentation, la silhouette de l'oiseau en vol et dénote l'état de conscience vers lequel tendent les canards mutants.

Au passage, notons l'image en miroir qui est accentuée par la présence d'un pommeau de *canne* en forme de tête de canard ! En outre, les animaux sont affublés d'énormes mains dont aucune logique formelle ne justifie la présence, si ce n'est qu'elles sont l'unique manifestation concrète de leur humanisation. Leur rattachement inopiné et presque imperceptible au tronc nous permet de penser que cette métamorphose se fait sans perte du moi profond puisqu'elle n'entraîne pas de modification morphologique sensible. On peut au contraire la considérer comme temporaire et réversible, ce qui induit toute la lecture qui va suivre. Enfin, la taille des canards est révélatrice en elle-même : les bêtes situées à l'extérieur de la pièce sont d'une dimension relative à leur

degré d'avancement par rapport au seuil; seul, le chef de file, qui a déjà pénétré dans l'univers humain, est d'un gigantisme qui témoigne de l'importance qu'il faut accorder à ce passage tout en indiquant, en même temps, combien cet acte contre nature risque de compromettre l'ordre du monde dans lequel il se produit. Car au premier coup d'œil, il est évident que le volume de la pièce n'est pas suffisant pour contenir les corps démesurés des canards qui menacent de la faire éclater aussitôt qu'entrés.

L'illustration permet ici d'accréditer le caractère d'avertissement contenu dans le texte de Dahl, et l'on voit combien la présence de signifiants plastiques appropriés peut y contribuer.

Mais l'image anthropomorphe, issue de rapprochements insolites, n'est pas toujours utilisée avec autant d'efficacité. Son emploi fréquent et sous influence, par les illustrateurs actuels qui travaillent chez Harlin Quist, relève plus de leur goût pour un certain type d'image descriptive et surréalisante

le décalage qui existe entre la réalité de l'objet et sa représentation, entre les mots et les choses qu'ils désignent, c'est pour affirmer avec force, à l'aide de ce qu'il convient d'appeler une vérification critique de la peinture, que tout langage est avant tout porteur de sens. Il ne peut exister d'image gratuite — a fortiori quand ces images ont un lien, matérialisé par le livre, avec le texte.

Pourtant il est clair que c'est bien au problème du sens que veulent s'attaquer ces «nouvelles images» puisqu'elles se servent sans cesse de l'effet de rupture créé par le «non-sens». La volonté de ces illustrateurs de prendre *Au pied de la lettre*, (Jerôme Peignot, 1976 chez Delarge), certaines expressions ou proverbes fait penser à ces jeux abscons d'intellectuels fatigués qui se complaisent à inventer des règles de langage incompréhensibles sauf pour les initiés. L'absence de narrativité de l'image, confirmée par un parti pris d'immobilité, confère un relief saisissant à des formes isolées — épinglées comme des papillons dans un



*Dessin d'Henri Galeron pour une double page du Doigt magique.*

que de la nécessité. Ils expriment leurs propres fantasmes sans atteindre à cette libération de l'inconscient collectif avec lequel l'automatisme se proposait de renouer. Leur volonté esthétique n'arrive pas à faire naître une analogie entre la forme et le sens, aboutit à l'arbitraire le plus complet, que ne justifie ni le rapport au texte, ni l'expérience plastique en elle-même. Quand Magritte souligne

espace conventionnel où la représentation ne renvoie qu'à elle-même. Ce qui contribue à dresser un répertoire d'objets singuliers — dotés parfois d'un étrange pouvoir de fascination — dont la sophistication demeure étrangère à l'imaginaire enfantin.

En souscrivant à ce culte de l'objet, les illustrateurs répondent à une mode qui a envahi l'image depuis la dernière guerre

mondiale et qui est un corollaire de la diffusion de l'esprit surréaliste. Mais la récupération anthropomorphique de cette tendance l'a orientée différemment. En tentant de donner une âme à ce qui n'en a pas ou à ce qui n'en a plus, l'image anthropomorphe hausse l'objet lui-même au niveau du langage. En lui prêtant vie, elle détourne l'objet manufacturé de sa froide technicité, le dote d'un caractère humain qui le rapproche de nous. Cette démarche suffit à expliquer son emploi fréquent dans la publicité et le livre pour enfants. Pour l'enfant et la pensée primitive qui persiste en nous, le monde inanimé peut être doué de sentiments, ce qui lui attribue un caractère magique que l'image anthropomorphe reprend à son compte. Rien de tel pour provoquer des réflexes d'identification nécessaires à la lecture et pour susciter le besoin de s'assimiler à un modèle. Dans une récente campagne publicitaire contre la fraude, la RATP a utilisé la métaphore graphique mettant en images les expressions verbales stigmatisant le resquillage.

## FRAUDER C'EST BÊTE.



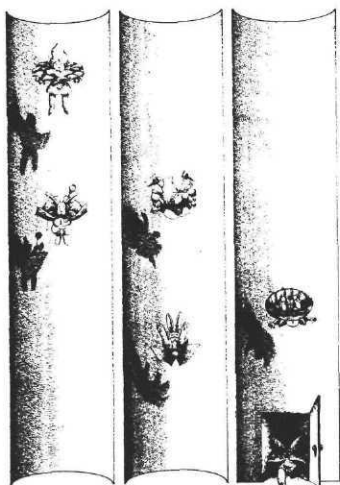
Par contre Alain Letort utilise l'anthropomorphisme avec une intention différente qui donne lieu à des images plus fantastiques que surréalistes. *Brun l'ours et le bois*, 1978 (Jean-Pierre Delarge/Ruy-Vidal), se situe dans une tradition baroque où il s'agit de faire apparaître la ressemblance entre figure humaine et figure animale plutôt que la dissemblance. Pour les artistes du XVI<sup>e</sup> et du XVII<sup>e</sup> siècle, l'univers étant limité, la nature constitue un modèle unique qui à leurs yeux est la preuve d'une permanence de formes entre les différentes espèces et même entre les différents ordres. Quand ils n'utilisent pas cette comparaison à des fins caricaturales, ils s'en servent pour rétablir l'homme dans le

sentiment d'appartenir à un tout et le situer dans une continuité. Mais dans le monde contemporain, l'image médiatisée, pour conserver sa charge émotionnelle, doit non seulement être spectaculaire mais aussi narrative.

C'est ce qu'a tenté Nicole Claveloux avec l'illustration de *Poucette*, 1978, aux Editions des Femmes, où l'univers dérisoire et futile dénoncé par Andersen est représenté à l'aide de séries. L'accumulation d'objets manufacturés et de personnages anthropomorphes est accentuée par la répétition qui souligne leur caractère d'insignifiance. Ces séries d'objets rendent évidente la notion qu'il s'agit d'objets de série; ce qui permet à Claveloux d'exprimer la vanité d'une société plus attachée à son apparence extérieure — symbolisée par les articles de pacotille — qu'à la possession de valeurs morales. Mais le passage d'un anthropomorphisme gentiment caricatural (propre à l'illustratrice) à une chosification de la figure humaine comporte parfois un petit côté démonstratif qui n'a pas été sans irriter certains, bien qu'il soit parfaitement explicable dans le cas d'une édition militante.

### *Un certain esprit surréaliste*

Cette occupation de la surface semble néanmoins pour Claveloux un procédé parmi d'autres, mis en œuvre pour structurer l'espace de représentation, travail auquel l'a conduite son exploration de la capacité narrative de l'image. Notamment elle a retenu de son expérience de la bande dessinée les possibilités de découpage séquentiel de l'espace, offrant des perspectives combinatoires à entrées multiples. C'est ainsi qu'elle dessine dès 1968 des labyrinthes inspirés d'Escher: *Le voyage extravagant de Hugo Brise-Fer*, conte-fable surréaliste écrit par Ruy-Vidal. Aux surréalistes elle emprunte ces rencontres riches en surprise qui lui permettent de se libérer de règles trop sclérosantes. Elle s'attaque alors à l'illustration de grands textes: c'est tout d'abord, en 1970, *La Forêt des lilas* de la comtesse de Ségur (Harlin Quist), et surtout *Les aventures d'Alice au pays des merveilles*, 1974 (Grasset Jeunesse). Elle propose du texte de Carroll une lecture qui souligne avant tout sa dimension spatio-temporelle. Gageure graphique à laquelle elle apporte des réponses variées.



Alice vue par Nicole Claveloux.

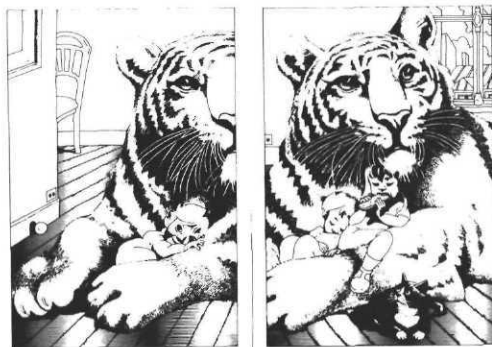
Par exemple, pour représenter la chute d'Alice dans le puits, elle juxtapose trois « vignettes » en longueur — qu'elle incurve pour leur donner l'apparence d'un cylindre et qu'elle réunit en une seule image. En décomposant l'action en moments successifs, en découpant la page en trois espaces-temps, elle signifie la durée. En étirant l'image, en y juxtaposant la même action répétée dans des emplacements distincts, elle signifie le mouvement. Enfin, elle fait prendre conscience au lecteur du temps réel de la chute en obligeant l'œil à un parcours optique constitué d'allers et retours et de va-et-vient. On retrouve fréquemment cette technique chez Claveloux où la page, influencée par la planche de BD, n'est plus un espace unique de représentation mais la somme de multiples espaces qui se superposent, s'additionnent, où chacun propose une échelle de grandeur, un parti pris de perspective, une profondeur de champ, parfois même un style qui lui est propre. L'œil, le vôtre, le mien, le nôtre, ne trouve pas de sens interdit à sa lecture qui ne suit plus un parcours fléché. Il est surpris et même confus de cette liberté qui s'exprime sur la page, devenue le lieu d'un savant et parfois absurde assemblage de signes porteurs de sens divers.

Claveloux travaille l'espace comme une véritable forme, elle le façonne, l'amplifie, le rétrécit, le modèle. Ainsi, elle utilise énormément d'images répétitives à des fins différentes: elle crée un espace cinétique en décomposant ou en multipliant le geste; elle

retrouve un mode musical en fatiguant le lecteur par une accumulation qui l'oblige à une autre perception de l'image; elle emprunte la voie surréaliste quand, par la répétition, elle détourne l'objet de sa fonction, l'arrache à sa réalité et lui confère un pouvoir magique de médiation. L'illustratrice fait feu de tout bois, elle utilise tous les acquis récents de l'image, ne se cantonne pas dans un style. Elle accepte de dérouter et même de décevoir; c'est la rançon de ceux qui prennent des risques mais elle connaît également de belles réussites.

Exemple: l'étonnante double page du tigre dans les *Crapougneries*, 1980 (Le Sourire qui mord). Spéculant sur l'effet de rupture causé par la pliure matérielle du livre, Claveloux fait semblant de dissocier les espaces de représentation et de placer deux images distinctes sur la page de gauche et sur la page de droite. En fait, c'est pour mieux les réunir et nous percevons effectivement une seule et même image ou plutôt: une image et l'écho de cette image qui lui confère une dimension fantasmagique et graphique exceptionnelle. Que voyons-nous? sur la page de gauche et par ordre de grandeur: une demi-tête de tigre, une chaise et un enfant... devinez où? entre les deux énormes pattes griffues. Sur la page de droite on voit les mêmes ou presque: la tête du tigre — entière cette fois-ci — domine un bonhomme de chat dont la présence révèle l'origine du fantasme; la chaise a disparu. Par contre, il n'y a plus un mais deux enfants blottis contre le poitrail de l'animal: l'un dort et l'autre dévore à belles dents une tartine.

D'une page à l'autre, les diagonales des rayures du tigre et des lames de parquet se conjuguent; elles tracent un espace oblique



Double page des *Crapougneries*.

légèrement décalé qui parvient à l'aide d'un rythme syncopé à introduire une ambiguïté dans le champ perceptif. L'image de la bête amplifiée, centrée, redoublée a pris des proportions impressionnantes. Elle évoque ces vierges en majesté qui dans l'iconographie religieuse enserrent les petits enfants dans leurs bras protecteurs. La figure — grâce à ce procédé — a acquis une importance telle qu'elle ne tient plus ni sur l'espace de représentation — la feuille de papier — ni dans l'espace représenté — la pièce. L'image situe sans équivoque le fauve — qui est dans la position d'un sphinx — à l'intérieur d'un espace purement imaginaire. Exercice de style en noir et blanc. Superbe maîtrise qui touche autant par sa qualité plastique que par le discours qu'elle tient et l'émotion qu'elle suscite.

Un mot sur l'emploi de la couleur : curieusement, aucun de ces dessinateurs n'est vraiment coloriste. Bien qu'on reconnaisse la palette de l'un ou de l'autre, on ne peut pas vraiment parler de recherche dans ce domaine. L'emploi de la couleur est souvent fonctionnel parce qu'il est exigé par le marché actuel ; il suit les nouvelles conventions chromatiques utilisées en publicité, qui s'inspirent de l'art vidéo et des harmonies issues de la couleur synthétique. En faisant un petit effort, on trouvera bien une signification symbolique — surtout chez Couratin — mais cela reste relativement rare.

C'est sans doute ce qui distingue les illustrations de Frédéric Clément, pour qui la couleur est un moyen privilégié de traduire la dimension poétique d'un univers chargé de symboles. Inspiré par la seconde vague du surréalisme, notamment par Christian Bérard (qui fut le décorateur de Cocteau pour *La Belle et la Bête*) et surtout par Léonor Fini, il peint un monde exclusivement onirique qui, s'il tire son pouvoir suggestif de l'ambiguïté et de l'étrangeté de ce qu'il représente, trouve aussi là ses limites : *L'oiseleur de l'aube*, 1981, (Ipomé).

Il semble difficile de finir sans évoquer les livres publiés chez Larousse dans la collection Imagique, qui prennent pour point de départ deux tableaux de peintres surréalistes. Cette collection propose une méthode d'exploration de la toile voisine de celle de la caméra ; en se déplaçant sur l'espace peint, la

visée rétrécit le champ, fait un arrêt sur l'image et à partir de diverses propositions choisit une interprétation sur laquelle bâtir l'histoire. Il s'agit donc d'une véritable lecture de l'image en même temps qu'une sensibilisation à des langages plastiques différents. Toutes choses dont nos chers petits ont terriblement besoin.

*Alkémistor mirobolant*, inspiré par Joan Mirò, est moins réussi que *La gare de Claire*. Non pas, comme on pourrait le penser à première vue, parce que Mirò est plus abstrait que Delvaux ; les « Personnages dans la nuit guidés par les traces phosphorescentes des escargots » sont pleins de cocasserie. Cependant les formes vibratiles isolées perdent toute vie car elles n'ont d'existence que dans le rapport plastique et surtout rythmique qu'elles entretiennent entre elles. Le tableau de Mirò n'a de sens qu'en tant qu'entité et il ne supporte pas un découpage séquentiel. Et le texte shaddockien qui l'accompagne ne suffit pas à lui redonner une cohérence.

Par contre, c'est le phénomène inverse qui se produit avec *La gare de Claire*, inspirée du tableau de Paul Delvaux : « Trains du soir » qui se prête complaisamment au regard qui le scrute. Comme dans une charade, chaque élément nous est fourni séparément, ce qui contribue à créer un suspens. Le mystère est déjà présent dans la composition très académique de Delvaux qui tire son étrangeté d'une manipulation éblouissante de la lumière (une lumière plus cinématographique que théâtrale). Les auteurs du livre ont donné à ces images la profondeur de l'infini en les plaçant sur la noirceur d'un papier glacé. L'espace du silence, la dimension d'immobilité de la nuit, l'attrance ou l'effroi qu'elle inspire, sont perceptibles à travers l'économie, la sobriété de l'image. Tout est dit par la page noire sur laquelle se détache un texte authentiquement poétique.

Au fil de ces images, on ne peut s'empêcher de remarquer que le surréalisme, toujours honni et incompris de ceux qu'il dérange, a profondément modifié le regard que notre XX<sup>e</sup> siècle, qui pourtant a connu de nombreuses révolutions plastiques, porte sur le monde visible. Par conséquent il est tout à fait légitime que l'image que l'on destine aux enfants participe de cette évolution et reflète, à sa façon, cet aspect de la sensibilité contemporaine.