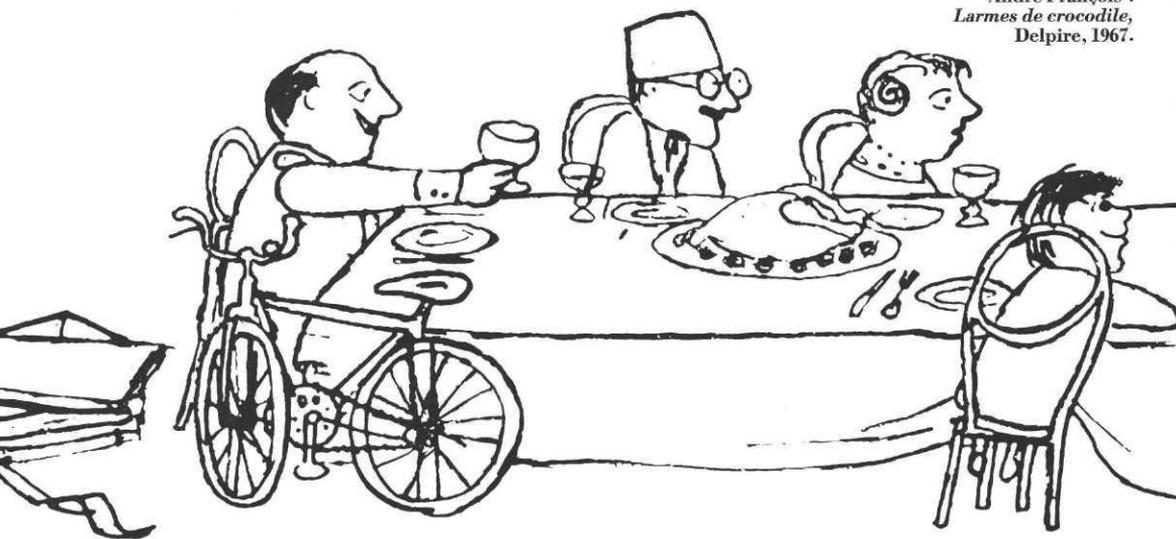


Trente ans d'albums :

# UNE AVENTURE ET PLUSIEURS RÉVOLUTIONS

par François Vié

André François :  
*Larmes de crocodile*,  
Delpire, 1967.



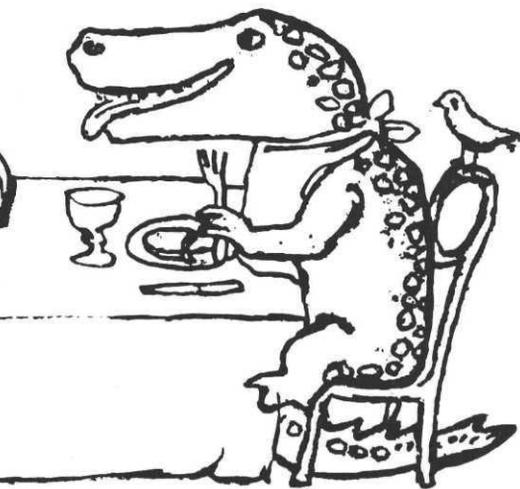
**L**e 17 octobre s'ouvre à Beaubourg (Espace iconographique de la BPI) une exposition consacrée à l'histoire récente (depuis 1955) de l'illustration française de livres pour enfants. L'occasion de faire le point sur une aventure esthétique qui déborde largement le cadre de l'édition pour enfants. L'article ci-dessous fait le portrait de quelques-uns des acteurs de cette aventure.

## De l'art à l'album

C'est désespérant. Ils ont tout compris avant tout le monde. Vous venez vers eux en leur disant : vous êtes des héros. Ils vous regardent étonnés, s'assurent que vous ne vous trompez pas de personne et vous répondent : vous savez, les circonstances, le hasard, l'amitié... Les pionniers, Robert Delpire en tout premier

lieu, mais aussi Laurent Tisé, auraient donc en ce milieu des années 50 édité leurs livres sans plan de bataille, sans théorie pré-établie sur le livre pour enfants ?...

« Le livre, avoue Robert Delpire, c'est, à la différence de la communication publicitaire, le domaine pour moi du bon plaisir ». En d'autres termes, pas question de répondre aux attentes d'un marché, et surtout pas de se forcer à faire des produits qu'on n'aimera pas passionnément sous le prétexte qu'il faut vendre. En éditant en 55 *On vous l'a dit*, dessiné par André François, Delpire obéit à sa simple passion pour le talent de son auteur. Ce livre qui apparaît avec le recul comme un beau pavé dans la mare de l'édition enfantine de l'époque, (tout comme *La craie magique* édité par Tisé en 58), n'est nullement conçu en réaction à la production existante. « Je n'ai jamais vraiment regardé les livres des autres, remarque Tisé, l'édition pour enfants,



pour moi qui ai commencé par l'édition d'art, est un plaisir et en même temps une sorte de besoin ».

Cette logique d'éditeur d'art contraste violemment avec les idées en place ces années-là, dans les Albums Roses de chez Hachette ; l'inusable Babar, né en 1931, continuait de défendre vaillamment l'image française

contre Mickey et autres Davy Crockett qui faisaient leurs choux gras de la pénurie de vrais auteurs-illustrateurs nationaux. Personne dans l'immédiat après-guerre pour prendre la relève de Benjamin Rabier (le canard Gédéon) ou Boutet de Monvel. Des histoires douces aux images largement champêtres pleines de bouilles innocentes et d'animaux familiers occupent largement le terrain, sans risque inutile. « Comme si, dira plus tard François Ruy-Vidal, les générations qui avaient été blessées par la guerre avaient ressenti le besoin d'hyper-protéger leurs enfants en les plongeant dans un bain d'enfance mythique ». La production d'avant-guerre avait eu, il est vrai, plus d'audace.

Toutefois les bombes lancées — involontairement — par Delpire auront plutôt des effets à retardement. « Mon premier livre, reconnaît-il, en 1955 avec André François (*On vous l'a dit*) était complètement anachronique. D'ailleurs mes livres le plus souvent ne correspondaient pas au marché, ni au moment. Mais le sentiment qui me pousse à éditer, dans n'importe quel domaine, c'est celui de la véritable qualité ».

Cette « qualité » est à l'époque une idée aussi révolutionnaire que difficile à imposer dans l'édition enfantine. Et Delpire a beau reprendre le propos de Hetzel : « Rien n'est trop beau pour les enfants », Achille Weber, son distributeur-financier et ami, refuse le deuxième fruit de la collection avec André François : *Les larmes de crocodile*. Delpire, convaincu de son projet, parvient à financer seul (1) un petit tirage à 3 000 qu'il place lui-même dans les librairies. Le livre sera bientôt, malgré sa maquette compliquée, son emballage coûteux, retiré à 5 000, puis à 10 000, puis vendu à de nombreux pays étrangers. Aujourd'hui, un des best-sellers de l'album pour enfants. La qualité finirait-elle par payer ?

En 1967, il achète aux Etats-Unis les droits de *Max et les Maximontres* de Sendak, déjà vedette dans son pays d'origine mais absolument inconnu en France. Le livre, cette fois, se vend à 300 exemplaires. Il faudra attendre plusieurs années pour que le livre refasse surface. Racheté par l'Ecole des loisirs, il s'imposera pro-

1. Delpire avait monté dans le but, disait-il, de financer ses livres, une agence de publicité qui plus tard employa plus de 100 personnes.

gressivement jusqu'à devenir l'énorme succès que l'on sait.

Au moins une fois, pourtant, le succès fut immédiat. Dans son agence de publicité, Delpire travaille avec des directeurs artistiques de grand talent. Parmi eux, Alain Le Foll qui est aussi un extraordinaire illustrateur. Le Foll a une passion, la représentation du monde végétal. Avec Claude Roy, qui lui-même a un bureau à l'agence Delpire, naît le projet d'exploiter dans un livre ce talent particulier. Ce sera *C'est le bouquet*, publié en 1964, sélectionné parmi les dix meilleurs livres de l'année par le New-York Times, meilleur livre Loisirs-Jeunes en 65. Aujourd'hui considéré comme un classique de la littérature enfantine, il vient d'être réédité par Gallimard (Folio cadet), vingt ans après sa parution.

Mais l'influence de Delpire ne doit pas se mesurer à ces quelques coups d'éclat. Elle s'est exercée indirectement d'une manière plus forte encore. Deux idées maîtresses pourraient résumer son apport à l'édition : 1) rigueur professionnelle sans concession ; 2) confiance absolue dans l'image et ses pouvoirs. Cette doctrine, il l'a partagée avec tous ceux qui sont passés par son studio avant de faire leur chemin. Hans Traxler qui deviendra le directeur artistique de Coline Poiré pour la collection Hachette-Gobelune ; Jean-Louis Besson, Georges Lemoine, Bernard Noël, qui sera ensuite directeur littéraire à l'École des loisirs... Le Foll lui-même transmettra cet enseignement avec son génie professionnel pendant quinze ans à ses élèves de l'École des Arts Décoratifs. Des générations d'illustrateurs...

Que pouvait représenter Delpire pour les illustrateurs qui sortaient des écoles d'art à la fin des années 60 ? « C'était une époque, dit Patrick Couratin, où l'on n'enseignait absolument pas l'art graphique et l'illustration aux Beaux-Arts. Il fallait vénérer la peinture qui était la seule discipline digne d'être pratiquée. Pour ceux qui, comme moi, se sentaient des sensibilités plutôt tournées vers l'image de communication, Delpire fut essentiel. Il a donné pour la première fois une noblesse, un véritable statut à la création graphique. On voyait qu'être illustrateur ne signifiait plus être voué aux paquets de lessive ». Celui qui était, selon Etienne Delessert, « le seul à incarner les espoirs

de la jeune génération d'illustrateurs » ne prolongea pas son activité d'éditeur pour enfants au-delà des années 60. Mais de nouveaux éditeurs avaient déjà pris le relais.

En 1964-65, l'édition enfantine est le cadre de deux événements majeurs, le début de l'association de l'éditeur américain Harlin Quist et de François Ruy-Vidal. La création de l'École des loisirs par le directeur des éditions scolaires L'École, Jean Fabre. Deux nouvelles approches qui permettront à l'illustration française d'extraordinaires développements.

Delpire avait édité des albums en privilégiant expériences et coups de foudres au détriment d'une véritable continuité. Les hommes qui prennent le relais au milieu des années 60 auront davantage des politiques éditoriales, soutenues souvent par des théories de l'image et de son rapport à l'enfant.

François Ruy-Vidal vient de l'enseignement. Après douze ans de métier il abandonne l'école et décide d'entrer en guerre contre les conditionnements et l'« hyper-protection » dont les enfants sont, selon lui, victimes. Les circonstances l'amènent à porter ses efforts dans le domaine de l'album. Il invente alors un terme expressif de la situation qu'il veut avoir par rapport aux éditeurs et aux artistes : « concepteur ». « Un concept, précise-t-il, c'est une image qui n'a pas de visage ». Pendant presque 18 ans, d'abord en collaboration avec Harlin Quist (de 1964 à 1973), puis chez Grasset (de 1973 à 1975), puis chez Delarge (de 1976 à 1978), enfin aux Editions de l'Amitié (de 1979 à 1982), il poursuivra une politique de création — images et textes —, absolument unique, publiant en moyenne dix livres par an.

Ses premiers livres, c'est précisément à Delpire qu'il les proposera d'abord. Aujourd'hui, avec le recul, il reconnaît que la production de celui-ci ne coïncidait guère avec le combat qu'il souhaitait mener. Elle était « snob, raffinée et dénuée d'optiques psychopédagogiques ». Mais un hasard curieux le fait s'associer à l'américain Harlin Quist qui était lui-même très proche des positions de Delpire et, selon ses propres termes, « élitiste et même arrogant ». Là est peut-être une des particularités de l'œuvre menée par Ruy-Vidal. Son goût profond pour l'image forte et débar-

rassemblée d'optiques pédagogiques restrictives le fait s'appuyer sur des gens qui privilégient l'image et l'aspect visuel d'un livre. Tandis qu'il ne souhaite de telles images que pour produire un effet libérateur sur l'enfant et reste donc dans une optique psychopédagogique contestée, au moins à terme, par les esthètes comme Harlin Quist.

Pour des raisons différentes, Quist et Ruy-Vidal ont cependant permis un décollage extraordinaire de l'illustration française d'édition. Ils ont d'abord accepté par principe de faire une confiance totale aux illustrateurs. Certains exemples sont renversants. Lapointe se voit confier l'illustration de *Pierre L'Ebouriffé*, alors qu'il n'avait encore fait aucun travail réel dans ce domaine. Même confiance sans preuve pour Galeron, Couratin. A Keleck, qui n'a jamais fait le moindre travail d'illustration, Quist confie *Lubie ou pas Lubie*. Consciente que c'est peut-être la chance de sa vie, elle apprend tout, travaillant jour et nuit et semaine après semaine, réussissant un des plus beaux livres de cette époque.

« Quand on a l'habitude, dit François Ruy-Vidal, de dire aux illustrateurs : ce n'est pas simplement la lisibilité de premier plan qui importe, mais tous les arrière-plans, on leur permet de prendre confiance en eux, de ne rien conserver. Le rôle de directeur artistique a été celui-là pour moi, lâcher la bride aux illustrateurs ».

Idéalement, l'image pour François Ruy-Vidal doit pouvoir se lire à des niveaux différents. Elle doit bien sûr être cohérente par rapport au texte, mais intégrer également une culture graphique et générale qui peut en faire le lieu d'un jeu de références. « *Conte numéro 1* » de Ionesco, illustré par Delessert, c'est l'album que je pose comme le plus riche de ces années-là. Il y a des références à Brueghel, à Descartes, au Cheval de Troie. C'est ce que j'appelle une illustration en abyme. Mais parallèlement, si l'image doit être la plus « culturelle » possible, elle doit aussi « sortir de tout chemin moral ». Elle doit donner librement à voir et à penser. On ne sait si cette idée de favoriser la conscientisation et l'émancipation par les images « libres » des illustrateurs a porté ses fruits, mais l'impulsion donnée aux illustrateurs a été déterminante.

En matière de morale toutefois on peut douter que les

assauts frontaux lancés par Ruy-Vidal et ses illustrateurs aient donné tous leurs effets. Il ne serait pas impossible que l'Ecole des loisirs, en que maison catholique belge, ait avec les *Trois bouteilles de Warwick* de Tomi Ungerer par exemple offert des alternatives à la morale traditionnelle plus efficaces quoiqu'infiniment plus imaginaires.

C'est en 1965 que Jean Fabre, directeur des éditions de livres scolaires L'Ecole, fonde l'Ecole des loisirs. C'est à la Foire de Francfort, surpris du nombre de « livres gadgets, sans efficacité ni souhaitée par les éditeurs, ni attendue de la part du public » qu'il se propose de réfléchir sur l'idée d'albums dont l'objectif serait à la fois le plaisir et une forme d'expérience.

Partant du livre scolaire dont il définit la finalité comme didactique, avec obligation d'un type de lecture uniformisant, il cherche un type d'album qui à l'inverse pourrait entraîner une lecture « aléatoire et diversifiante ». L'idée est, par le texte et l'image, d'entraîner le public des 3-6 ans à « s'essayer à vivre, à s'engager dans une aventure » où leur expérience puisse dialoguer avec les éléments proposés par l'histoire. C'est Jean Fabre qui, conscient de l'importance de ce dialogue avec l'image, introduira en France *Petit bleu Petit jaune* de Léo Lionni, sans doute premier livre d'images abstrait.

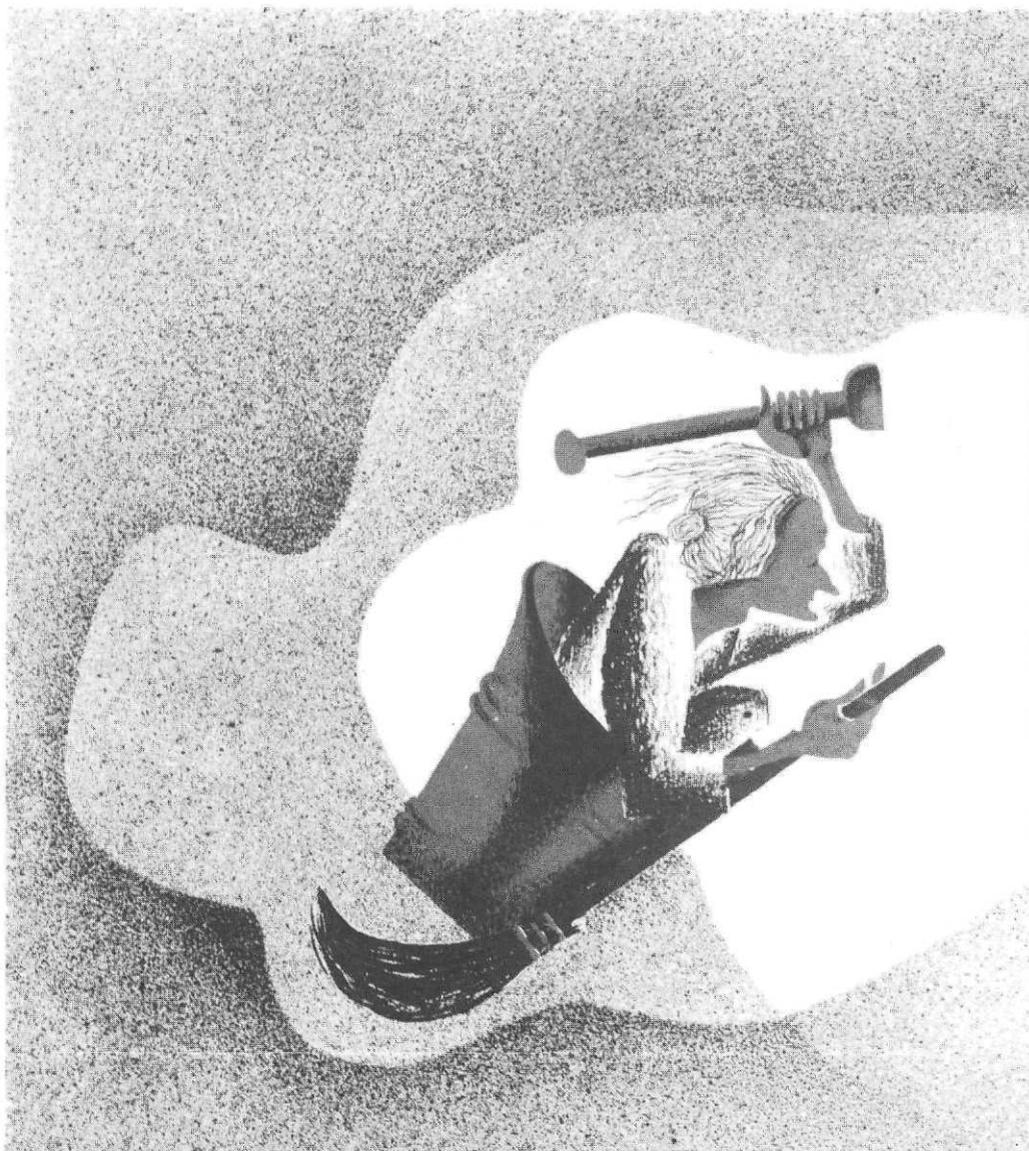
Mais la politique d'images de l'Ecole des loisirs est d'abord une politique d'auteurs. Ce que cherche Arthur Hubschmid, ce sont des auteurs dans lesquels il puisse investir, non pas des illustrateurs-prestataires de service. Et plus que de bons illustrateurs, il souhaite de bons conteurs en images, ce qui correspond peut-être à un art aussi proche du dessin BD que de l'illustration. Un art qui privilégie expressivité du trait et lisibilité à l'esthétique. Heureusement pour les illustrateurs qui ont une préférence pour la belle image, le département Jeunesse des éditions Gallimard se crée en 1975 pour relayer les efforts d'Harlin Quist.

Le génie de Pierre Marchand et Jean-Olivier Héron, fondateurs du département, c'est celui des collections : Mille Soleils, Folio Junior, Enfantimages, Folio Benjamin, Folio Cadet,... plus grand, plus petit, couverture cartonnée, couverture souple... Ce genre des habillages correspondait à l'origine à une nécessité : en

entrant chez Gallimard, les deux directeurs artistiques recevaient dans la corbeille de nocces les 10 000 titres du fonds Gallimard, dont une partie pouvait sans difficulté passer dans les collections jeunesse pour peu qu'une maquette nouvelle et des images lui fassent un « look » ciblé jeune. Pour la même raison Gallimard a beaucoup employé les services des illustrateurs. Les images très « peintes » de ceux de chez Quist convenaient parfaitement pour les dizaines de couvertures dont il a fallu envelopper les grands textes, mais c'est la collection *Enfantimages* qui leur a permis les plus belles réussites. Progressivement, le département a

imposé le format poche qui permet « de très gros tirages avec la meilleure qualité possible » et s'est lancé parallèlement dans une politique d'achats de droits et de création assez remarquable, même si elle privilégie parfois auteurs et illustrateurs anglais, et même si l'image a souvent moins de place.

Sur le plan de l'illustration française, il existe entre autres dans les *Folio Junior* de jeunes illustrateurs, en noir et blanc, de très grand talent (Nathalie Vogel, Bruno Pilonnet, James Prunier) et dans l'ensemble des collections un artiste remarquable qui doit notamment



à la confiance de Pierre Marchand de s'être imposé comme un des grands illustrateurs contemporains, Georges Lemoine.

## En forme de conclusion

Mille fois on a posé la question : mais les plus belles images de ces livres sont-elles vraiment destinées aux enfants ? Et peut-être qu'en effet certaines ne le sont pas. Mais, après tout, ne pourrait-on pas considérer l'album comme un genre littéraire et artistique caracté-

risé par un certain jeu des images et du texte plutôt que par la référence à son public. Alors, chacun choisirait à travers son goût et non plus son âge ce qui lui correspond. Ce qui justifie Claude Roy dans cette si belle formule :

« On devrait considérer les enfants comme capables déjà de toutes les ressources et vertus qu'on prête aux adultes, et les adultes comme capables encore de toutes les folles sagesses et de toutes les sages folies de l'enfance ».

*F.V.*

# NAISSANCE DE L'ALBUM MODERNE

par Claude-Anne Parmegiani

**E**n 1914, ils étaient partis en chantant, la fleur au fusil. En 18, ceux-là qui reviennent sont les déserteurs, les gazés, les prisonniers, les mutilés. Les autres, dont la photo trône sur le buffet avec leurs médailles militaires, sont morts au champ d'honneur. Ils laissent leurs timides fiancées et leurs jeunes épousées sans descendance. La chute démographique que connaît alors la France s'accompagne d'une modification profonde de la famille : vient le temps de l'enfant unique et le triomphe de l'instruction publique... Mais la guerre, en remettant en cause l'idée de pro-

grès, impose une distance qui force à une analyse différente. Et si les grandes révolutions artistiques ont déjà eu lieu, il reste à en diffuser les concepts, à en vérifier les conséquences, à en exploiter les prolongements. L'entre-deux guerres, comme si elle avait conscience de n'être qu'une paix de porcelaine, se grise et met les bouchées doubles. Les terrasses de la Coupole et du Dome possèdent la plus forte concentration d'alcooliques géniaux du monde, Apollinaire se balade avec une tête de momie et les spéculateurs dansent le fox-trot dans les palaces.