

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 sagesse 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.

La saison des Ballets Russes reprend. Leur fondateur Serge Diaguïlev, en faisant appel aux représentants divers des tendances artistiques d'avant-garde, modifie la sensibilité de ses contemporains. La scène devient le lieu de rencontre privilégié des créateurs.

L'École de Paris est une pépinière de talents en tous genres et de toutes nationalités. Après le théâtre, l'édition attire les peintres. La souplesse et la qualité de la lithographie sur pierre permettent des tirages en nombre d'exemplaires limité. Dans les années trente, le même atelier de lithographie reproduit aussi bien les œuvres des stars incontestées comme Matisse, Picasso, Braque ou Chagall que la production que Gallimard destine aux enfants. Merci monsieur Mourlot !

Les expériences les plus loufoques trouvent leur aboutissement dans l'Exposition des Arts décoratifs et industriels qui a lieu à Paris en 1925. Les flonflons des grands salons inaugurés par des ministres en queue de pie se sont tus. Priorité à l'économie, l'argent mène le monde, « time is money ». L'art élitiste est mort. Vive l'art fonctionnel. L'art sera appliqué ou ne sera pas : l'affiche envahit la rue, les modélistes deshabillent les femmes et les transforment en garçonnnes, les architectes s'attaquent au décor intérieur.

Tout change, mais en même temps que le cadre de vie les mentalités évoluent. Le livre devient un objet de consommation courante, en partie grâce à l'école. Par contre la tradition du livre illustré pour adultes n'arrive pas à s'implanter vraiment en France où, ne parvenant pas à dépasser le stade de l'objet artistique, elle se replie dans l'édition pour enfants qui se développe en qualité et en quantité.

Au lendemain de la guerre, l'Angleterre contestée par ses dominions n'a cure de maintenir la politique de prestige de l'imagerie enfantine. Elle a trop à faire avec les bijoux de la couronne qui se débinent. La France alors rattrape le flambeau au-dessus du Channel.

En 1919 paraît un livre étonnant qui est l'œuvre d'un jeune peintre : Edouard-Louis Edy-Legrand (1892-1970) : *Macao et Cosmage ou l'expérience du bonheur*, suivi en 1921 des *Voyages et glorieuses découvertes des grands navigateurs français*. Les deux ouvrages sont caractérisés par une intensité de couleurs, un dynamisme de formes et une composition syncopée qui tient à fois d'un fauvisme nostalgique et

d'un post-cubisme tranquille. Mais Edy-Legrand subit — comme beaucoup de ses contemporains — l'influence des décorateurs des Ballets Russes (Léon Baskt, Gontcharova, Golovine, etc.), et le lyrisme vigoureux de ses débuts se transforme en une arabesque élégante. En même temps il abandonne sa palette stridente pour des teintes pastel.

Tout en poursuivant une carrière officielle d'illustrateur-pour-adultes, il incite son ami Charles Vildrac à écrire pour les enfants. C'est pourquoi il illustre à partir de 1926-1927 : *L'Île Rose*, *La colonie*, et *Les lunettes du lion*. Son style décoratif (bonjour le modernisme !) fait un vrai tabac auprès des taties, mamies et autres dames « bien sous tous rapports » ; aussi, lorsqu'il publie les illustrations de *Petites voix* de Madeleine Ley, il devient le modèle de l'image bcbg pour enfants de l'époque.

À côté de l'ardeur d'un Edy-Legrand débutant, la vieille garde a encore bon pied bon œil. À la fin de la guerre, Job, à soixante ans, reprend du service dans l'active. Il publie encore deux ouvrages importants : *Napoléon*, en 1920, et *Kildine, histoire d'une méchante petite princesse* en 1921, où son style académique atteint son plus haut degré de perfection ; mais il est dépassé par la mécanisation des moyens de reproduction. Le vieux grognard disparaît en 1931 sans avoir su prendre le train en marche. Robida fait également figure de romantique attardé quand il meurt en 1926. Quant à Hansi, une fois bouté le « Boche » en dehors de sa province, une fois l'Alsace redevenue française, il poursuit une carrière de peintre ringard. Cependant il retrouve une authentique verve folklorique pour décrire sa région à travers une série de cartes postales colorées.

## Sociétés protectrices des animaux s'abstenir

Reste Benjamin Rabier qui, bien qu'ayant déjà derrière lui une œuvre importante, contribue de façon notoire à l'évolution de l'image pour enfants. Dessinateur satirique à la fin du XIX<sup>e</sup> : *Gil Blas illustré*, *Le Rire*, *L'assiette au beurre*, il travaille également pour la presse passant sans cesse d'un genre à l'autre. Sa

pratique diversifiée des médias — au sens où on l'entend aujourd'hui — lui fait prendre conscience de la spécificité de chacun des supports utilisés. Aussi s'adapte-t-il à la quadrichromie dont il saisit l'étendue des ressources médiatiques. A partir de 1915 et jusqu'en 1922, il réalise une série de petits films animés. Il applique alors à l'illustration le procédé d'animation image par image qui permet la décomposition du mouvement, et que les futuristes italiens avaient déjà employé en peinture. Ce système le conduit à élaborer de nouvelles techniques narratives — proche de la bande dessinée dont elles refusent néanmoins le découpage spatial en vignettes — qui donnent naissance à *Gédéon* à partir de 1925. La verve de Rabier, qui s'était exprimée jusqu'ici grâce à l'expressivité de l'anthropomorphisation animale, se manifeste à travers une mise en page sans cesse renouvelée qui le fait passer d'un comique de situation à la notion plus moderne de gag, rendue possible grâce à la suggestion du mouvement.

Mais c'est Félix Lorioux (1872-1964) qui franchit la dernière étape conduisant à Walt Disney. Bien que commençant à dessiner en 1910, il faut attendre 1926 pour le voir faire une entrée remarquée et remarquable en illustrant deux tomes des *Contes de Perrault*, suivis en 1927 de quelques *Fables de La Fontaine*.

Contrairement à son confrère Rabier, l'aspect narratif de l'image ne l'intéresse guère ; il s'attache plutôt à en souligner le caractère discursif. Pour cela il fait preuve, comme son illustre prédécesseur Gustave Doré, d'un sens très sûr de l'effet. Il est le premier à humaniser l'animal de pied en cap, et pour faire bonne mesure il y va aussi de son environnement et de son décor familial : si bien qu'à la longue on s'y trompe et, quand l'homme apparaît, il semble plus bête que nature. Grâce à cet anthropomorphisme systématique, Lorioux réussit à convaincre le lecteur que toute chose possède un petit côté magique qui justifie sa métamorphose. Inutile de cacher l'artifice, il est au contraire source d'enchantement — dans tous les sens du terme. C'est ainsi que ce coloriste inné — le seul peut-être de son époque avec Nathalie Parain — fait hurler ses couleurs dans un registre qui passe d'une savante discordance à ses débuts à une franche vulgarité dans ses derniers dessins.

Car Lorioux ne porte aucun jugement de valeur sur ce qu'il montre : son œil amusé s'attarde sur tout ce qui est pittoresque. Il débusque le petit détail pertinent en travaillant une loupe à la main. Avec un culot renversant pour son époque, il malmène l'échelle des grandeurs, introduit des gros plans dans le lointain sans aucun souci de règles de perspective et utilise des cadrages à faire rougir un cinéaste expérimental. Il collabore alors avec les studios Disney pour lesquels il réalise les images qui ont fait la gloire des albums de Disney d'avant-guerre et qui souvent ne portent même pas sa signature. C'est gai, c'est divertissant. Les derniers ouvrages anticipent sur le style californien — bon goût français s'abstenir !

Dix ans plus tard entre Samivel, discrétion assurée, qui apporte sa contribution à l'album sous la forme d'une trilogie inspirée des fabliaux du Moyen Age dont il reprend les héros familiers : *Goupil* en 1936, *Les malheurs d'Ysengrin* et *Brun l'Ours* en 1939.

Auteur en même temps que le graphiste, il utilise le dessin comme relai du texte. Enfin conteur, il sait qu'« une image vaut mille mots », surtout quand elle est soulignée par un trait pointilleux et une plume griffue. Son anthropomorphisme mesuré s'inscrit dans le cadre fixé par la tradition populaire et englobe tout ce qui est malin. Il est tout entier contenu dans ce jeu enfantin qui réinvente le monde à l'aide d'une simple phrase : « On dirait que tu serais... ».

## Du visible au lisible

Mais son style percutant qui méprise le subterfuge participe de l'évolution graphique de son époque. Car, à partir de 1925, les peintres de plus en plus nombreux à créer des affiches, des décors ou des illustrations commencent à réfléchir aux contingences de la communication médiatique. Cassandre déclare : « L'affiche n'est qu'un moyen, un moyen de communication entre le commerçant et son public, quelque chose comme le télégraphe. L'affichiste joue le rôle du télégraphiste : il n'émet pas des messages, il les transmet. On ne lui demande pas son avis, on lui demande d'établir une communication claire, puissante, précise. »

L'image devenue moins descriptive comprend que son

pouvoir réside dans l'art de la suggestion. Aussitôt, elle s'empresse de simplifier, de schématiser, de styliser à qui mieux mieux. Et la *petit image*, l'image pour petits, qui commence à picorer dans l'assiette de la publicité, lui emboîte le pas...

André Hellé, qui n'est pas tout à fait un bleu dans la profession puisqu'il est né en 1871, saisit l'occasion de cette simplification pour prendre comme modèle les jouets dont il est également le créateur... L'idée n'est pas tout à fait nouvelle puisqu'en Angleterre la mode en avait été lancée au début du siècle, et que Florence Upton s'inspirait de *poupées* et de *pantins* pour illustrer ses « Golliwog ».

Mais Hellé va plus loin. Il met au point un style de similitude sur bois à l'aide d'un trait noir dont il entoure ses personnages de façon plus ou moins prononcée. Dans des albums destinés à des tout-petits, sa technique se restreint au point de ressembler aux motifs géométriques qui servent de rudiment à l'apprentissage du dessin : un rond pour la tête, un ovale pour le corps et des batons pour les bras et pour les jambes.

L'infantilisation graphique, qui procède d'une recherche de lisibilité, est mal comprise des illustrateurs de manuels scolaires qui aussitôt en généralisent l'emploi aux ouvrages de lecture. Or Hellé, décorateur subtil d'œuvres lyriques comme celle de Debussy, réservait son schématisme pur et dur à une catégorie de livres déterminée et à une tranche d'âge précise : il était destiné à *étudier le mouvement* et à *en vérifier l'application* dans de courtes histoires en images. Il publie dès 1923 des albums — intitulés *Films* — directement inspiré du cinéma d'animation où pour la première fois (avant même Rabier, mais avec moins de bonheur) il pose le problème du découpage séquentiel de la page sans l'aide du code de la bande dessinée.

Côté forme dessinée à l'aide d'un simple contour au trait, Oscar Péroud rafraîchit la bonne vieille Bibliothèque rose chez Hachette. Hélas, sa collaboration à la « semaine de Suzette » — tenue de soirée exigée — confère à son graphisme un charme rétro qui a l'aspect fade d'un catalogue de mode.

De jeunes loups, encouragés par cette effervescence, débarquent dans le monde clos des livres pour enfants.

Apparition fugitive qui parfois ne dure que l'espace d'un livre à petit tirage. Mais les albums se multiplient comme des petits pains sans qu'on sache s'ils sont destinés aux enfants ou aux adultes. Grand bien leur fasse !

Jodel, iconoclaste, se fichait sans doute comme d'une guigne de la tradition : et tambour battant il dépucèle l'Imagerie d'Epinal avec un *Napoléon au poivre* qui aurait Edy-Légrand, jeune, comme père illégitime. Aussi sec, l'éditeur Tolmer, qui n'avait pas froid aux yeux, remet ça et demande à Jack Roberts de lui concocter un album animé : *La Croisière blanche ou l'expédition Mako-Moka* sur l'air de « J'ai deux amours », en souvenir des Ballets Nègres. Car « jazz, jazz, mon cœur est jazz », et l'image se balance à son rythme syncopé ; plus pour longtemps d'ailleurs, car les beaux livres sont déjà en perte de vitesse.

Cependant vers 1930 paraissent deux ouvrages — soi-disant pour enfants — qui sont sans aucun doute parmi les plus belles réussites de l'album en France ou à l'étranger, dans le présent, dans le passé et même dans le futur.

Nathalie Parain publie *Mon Chat* chez Gallimard en 1930, et Fédor Rojankovsky : *Daniel Boone* chez Domino Press (Paris-Londres-New-York) en 1931 ; année où paraît également au « Jardin des Modes » *Babar, histoire d'un petit éléphant* de Jean de Brunhoff. A eux trois, ils enflamment tout ce qui de près ou de loin ressemble à une page blanche, où ils mettent en lumière — bien qu'avec des finalités différentes — le lien existant entre le contenu du livre et sa matérialité. En effet, ils considèrent l'espace-papier comme un tout organique où image et texte forment un ensemble indissociable. La page devient alors, par un jeu à la fois sémantique et graphique, le lieu d'une lecture unifiée que suscite la relation entre les différents éléments qui la composent.

Cette révolution graphique aboutit à l'idée de « mise en page » au sens où l'on parle de « mise en scène ». Les dessinateurs de l'époque sont les véritables maîtres d'œuvre de l'espace-livre : ils en sont aussi les auteurs au point de surveiller leur rejeton jusque chez l'imprimeur. Nathalie Parain, pour déterminer son rôle, emploie l'expression de « compositions », d'autres lui

préfèrent le terme d'aquarelles, de dessins ou d'images... Adieu l'illustration. Bonjour l'album.

Le mot *album* est celui que choisit Paul Faucher pour définir l'édition de livres pour enfants qu'il lance fin 31-début 32 chez Flammarion. Libraire et militant du mouvement « Education nouvelle » animé par Cousinet, il rencontre en 1927 le pédagogue tchèque Frantisek Bakulé. Influencé d'autre part par les découvertes de la psychologie concernant les étapes de développement de l'intelligence et les travaux sur la sensorimotricité, il décide de faire du livre d'image à la fois un outil pédagogique et un objet affectif. A leurs débuts les Albums du Père Castor comportent deux collections : l'une consacrée aux activités manuelles et l'autre d'inspiration documentaire. A cela, il faut ajouter la publication de quelques contes traditionnels.

Par leurs thèmes, leur présentation matérielle (couverture souple, format maniable, nombre restreint de pages) et, leurs prix aussi, les Albums du Père Castor présentent des traits communs avec les livres d'enfants soviétiques, qui étaient connus alors en France grâce à l'exposition que Blaise Cendrars avait organisée en 1929. Ces livres étaient l'œuvre des plus grands artistes et écrivains d'URSS : Rodchenko, Lebedev, Maïakovsky, Mandelstam, Gorki, et même le cinéaste Eisenstein... entre autres.

Le casting de Paul Faucher, pour être moins prestigieux, n'est pas mal non plus. Au générique : le célèbre peintre futuriste Natan Altman, le glorieux Bilibine, la fameuse Alexandra Exter, grande prêtresse des avant-gardes et propagandiste des idées du Bauhaus en France, Hélène Guertik, Chem, Georges, Teherkessof, Serge Wischensky, Rojankovsky et Nathalie Parain déjà cités. De quoi faire mourir d'envie un éditeur actuel, français de surcroît.

## Le rêve d'espace du papier

Paul Faucher, convaincu que l'image est l'instrument de mieux adapté à un pré-apprentissage de la lecture, fait la part belle à l'image en la détournant. Et afin de lui permettre d'être à la hauteur de la mission éducative dont il l'investit, il la dote d'un large format 24 X 28 cm. La taille des albums, leur couverture colorée, la qualité de leur typographie (choisie avec un

soin maniaque), le renouvellement des sujets proposés séduisent immédiatement les éducateurs et parents auxquels ils s'adressent en tant que médiateurs. Mais les albums du Père Castor n'auraient certes pas connu cette réussite éclatante sans un travail d'équipe qui, grâce à ses échanges et ses exigences positives, a permis une étonnante diversité de styles et une invention graphique jamais démentie jusqu'en 1940.

Ainsi Rojan (pseudonyme de Rojankovsky, 1892-1970), dessinateur attitré de la collection Roman des Bêtes, travaille comme ses « collègues » d'après nature. En observateur scrupuleux du monde animal, il élève coq, canard, lapin et écureuil dans son atelier de Robinson pour pouvoir les « croquer » à loisirs. L'histoire ne dit pas si Plouf le phoque fit aussi un séjour dans la baignoire de sa salle de bains... Mais dans toute son œuvre, il met au service de la représentation de la vie — qui lui semble être la fonction essentielle de l'image — l'expressivité de son trait vigoureux et l'émotion suscitée par les contrastes d'une couleur audacieuse.

Dessinateur prolix, on peut suivre l'évolution de Rojan à travers trois albums créés à des dates différentes qui ont l'ours pour héros. *Bourru*, (Roman des Bêtes), qui date de 1936, respecte la vérité anatomique de l'animal grâce à une précision documentaire que valorise une éblouissante mise en page croisée, en diagonale, en hauteur, en large, en carré et que sais-je encore...

*Michka*, conte publié en 1941, est une sorte de Teddy Bear. La transformation de l'animal vivant en jouet animé y est très sensible : la nature apparaît domestiquée — sauf sur une double page centrale ; la mise en page s'est assagie. Enfin dans *Les trois ours*, conte folklorique publié dans les années soixante aux USA où Rojankovsky avait émigré en 1941, l'animal apparaît anthropomorphe. Les concessions au goût de son époque — auquel il sait d'autant mieux s'adapter qu'il en est le principal artisan — se manifestent à travers un chromatisme volontiers vulgaire et un décor pionnier pour l'exportation qui n'est pas triste du tout ! Mais son tempérament indomptable éclate dans certains cadrages et dans les manifestations de sauvageries de ces bêtes déguisées... Mieux vaut ne pas rencontrer Mère Ourse au coin d'un bois car, malgré son

air de bonne ménagère à qui on ne la refait pas, elle dissimule mal sous son fichu à fleurs et son tablier brodé ses griffes pointues et ses crocs redoutables.

Une autre artiste contribue largement à mettre en œuvre les idées de Paul Faucher à travers une série d'albums-jeux remarquables : c'est Nathalie Parain qui, de 1931 à 1935, crée : *Les ribambelles*, *Les masques*, *Ronds et carrés*, *Crayons et ciseaux*, *Faites votre marché*, etc. Hormis une préface qui fait office de mode d'emploi, surtout destiné aux adultes, ces livres ne comportent ni texte ni histoire. Ils se contentent de proposer des activités manuelles associées à une démarche de conceptualisation, à partir d'une manipulation du papier, support ou objet. Anticipant sur la technique employée par Matisse par la suite, Nathalie Parain découpe directement ses motifs dans des trames de couleurs (= technique des papiers découpés), ou bien elle utilise des aplats colorés qu'elle plaque sur le blanc de la feuille. En l'absence d'une représentation, l'action directe des ciseaux suscite l'apparition d'archétypes graphiques. Le procédé, en favorisant l'émergence de la figure sur le fond, renforce leur caractère de lisibilité. Il donne lieu à une véritable grammaire de l'image dont le modernisme n'a été égalé que par les premiers livres de Iela et Enzo Mari : *La petite bulle rouge*, *La pomme et le papillon* (Ecole des Loisirs), où l'effet de stylisation fait jouer au maximum, comme chez Nathalie Parain, la dynamique de l'imagination plastique.

Puis elle réinvestit cet acquis dans l'illustration de contes. Dans *Baba Yaga* qui date de 1932, la laconisation de l'image semble destinée à dégager les éléments permanents du récit que le pré-structuraliste Wladimir Propp nomme des « invariants » dans ses travaux sur les contes russes parus en 1983 (*Les racines historiques du conte merveilleux*). Lors de son passage chez Gallimard, elle se confronte aux grands auteurs : Tchekov, Tolstoï, Marcel Aymé : elle en propose une lecture qui n'en constitue jamais un commentaire mais un contrepoint. A partir de 1937 les dessins qu'elle fait pour les *Contes du Chat perché*, à la suite du retour en URSS de leur premier illustrateur Natan Altman, refusent comme un effet facile et contre-nature l'anthropomorphisme pourtant inhérent à l'histoire. Elle s'attache à donner à l'image un statut de signe équivalent à celui

de l'écrit. Elle s'y emploie en cherchant à retrouver l'origine de la mémoire et à pénétrer jusqu'au cœur des choses à force de pureté et de rigueur.

Mais c'est à Jean de Brunhoff qu'on doit le triomphe de la spécificité de l'espace-livre lorsqu'il publie le premier *Babar* en 1931. Grâce à une double casquette de peintre et d'écrivain, il se trouve dans une situation — peu fréquente à l'époque — d'auteur complet. Il invente donc une formule où texte et image sont mêlés. L'ensemble qu'ils forment envahit alors la totalité du support-papier, enfin reconnu comme une surface à imprimer. En même temps qu'il s'accapare toute la page, qu'il élargit par l'emploi fréquent de la double page, il la convertit en surface narrative avec pour seule limite le massicotage. C'est tout l'espace qui raconte. L'album est par conséquent un objet où interfèrent désormais les notions de format, de typographie, de couleur, de grain du papier, de succession des pages, qui se trouvent réunies pour former, avec le texte et l'image, un discours spécifique.

Babar est plus qu'un héros de papier, il est un personnage à qui son auteur a prêté vie grâce à un jeu de formes et à une histoire... Dans le cœur des enfants, Babar existe pour de vrai. Plus qu'un personnage, il est une personne, ce que crédite le jeu de la photographie intelligemment utilisé par Brunhoff, lui-même.

En outre, le « je » de l'auteur se révèle ici dans l'emploi de l'écriture cursive dont l'aspect familier, en gardant l'empreinte de la main, réduit la distance entre le texte imprimé et le lecteur et par conséquent facilite encore son identification au héros. Dans le cas de l'édition du « Jardin des Modes », le poids et le format des volumes impose une situation de lecture plongeante où le livre se trouve à l'horizontale. L'œil saisi de vertige se laisse glisser au creux des pages où, après s'être enfoncé, il décolle : l'espace libéré devient espace rêvé.

En 1937, Jean de Brunhoff meurt. Il laisse une place vide qu'il est difficile de combler. La fête est finie. Vient la guerre. Les éditeurs essaient de pallier la pénurie du papier en inventant des petits-petits-tout petits formats. Mais le cœur n'y est plus. Les illustrateurs s'en vont. Les enfants aussi.

Commence le temps des « Jeux interdits ».

C.-A.P.