

Etre ou ne pas être un art :

# L'ILLUSTRATION POUR ENFANTS

par Claude-Anne Parmegiani

*L'illustration pour enfants,  
surprenant miroir de l'art :  
Claude-Anne Parmegiani,  
auteur d'un ouvrage sur l'illustration  
dans le livre pour enfants français de 1860 à 1940  
«Les petits Français illustrés», à paraître prochainement  
aux éditions Promodis-Cercle de la Librairie,  
apporte à notre réflexion sur les livres d'art  
une dimension nouvelle.*

**L**e livre illustré, après avoir conquis ses lettres de noblesse vers le milieu du 18<sup>e</sup> siècle, atteint son apogée au 19<sup>e</sup>. A cette époque, en effet, l'illustration, grâce aux progrès accomplis par les techniques de reproduction, envahit la page et ravit bien souvent la vedette à l'écrit. Confrontée à un texte dont elle est chargée, primitivement, de donner une lecture figurée (décorative ou descriptive), l'image ne tarde pas à s'affirmer comme un langage autonome possédant ses règles propres. La mise en page vient à propos gérer les rapports de ce couple tumultueux auquel elle impose une cohabitation spatiale qui, dans le meilleur des cas, devient une idylle visuelle. Rivale, alliée ou comparse du texte, l'illustration participe d'une production industrielle. A ce titre, elle s'oppose à la création picturale et

certains lui contestent son statut artistique. Or, classer l'illustration parmi les arts appliqués ne répond pas à la question de savoir si elle est un art ou non. Car la définition de sa fonction ne saurait faire oublier la qualité d'invention de ses représentations.

Certes, il est arrivé à l'illustration de servir de banc d'essai à des expériences plastiques, tel Matisse (1869-1950) employant une technique de papiers découpés pour illustrer **Jazz** (1947) avant de l'appliquer à l'art monumental. D'autres artistes, conscients de la souplesse du support, de sa richesse morphologique, ont fait du livre un objet purement plastique. Mais cette situation demeure singulière. Michel Melot, dans son ouvrage : **L'illustration, histoire d'un art** (1), distingue clairement entre livres d'art et



*La croisière blanche*  
par Jack Roberts,  
Tolmer, 1920.



livres d'artistes. Si en tout état de cause l'illustration demeure souveraine, dans le premier cas l'image s'affirme comme une expression autonome à égalité avec le texte alors que dans le second elle participe d'un langage global qui «est de l'ordre du visible plus que de l'intelligible» où le texte n'est plus objet de lecture mais «donne à voir» selon l'expression de Malcolm de Chazal.

L'objectif didactique dont se réclame l'illustration pour enfants à son origine a semblé écarter les problèmes esthétiques. Mais la reconnaissance de la priorité de la fonction n'a pu suffire à masquer la question de la forme. Et le dédain culturel dans lequel on tient, encore de nos jours, l'illustration enfantine, résulte sans doute de cette double tutelle de la pédagogie et du fonctionnalisme. Vraie ou fausse, cette indifférence

aux problèmes esthétiques, doublée le plus souvent d'une nostalgie régressive (Ah! comme elles étaient belles, les images de notre enfance!) n'a pas toujours existé.

### Une esthétique dominante

Au commencement était l'imagerie enfantine qui partageait les mêmes modes de représentation figurée que l'imagerie adulte. Hetzel, lorsqu'il crée en 1843 *Le Nouveau Magasin des enfants*, choisit de faire appel à de grands illustrateurs romantiques : Bertall, Gigoux, Tony Johannot, Gavarni pour accompagner des textes écrits pour des lecteurs enfants par Charles Nodier, Paul Musset, George Sand, Alexandre Dumas et P.J. Stahl (pseudonyme sous lequel se cache l'éditeur). Ainsi pendant une grande partie du 19<sup>e</sup>, les illustrateurs français travaillant

pour le public enfantin se sentent obligés d'adopter l'esthétique dominante de l'époque qui valorise la peinture du Sujet ; le style pompier dont les modes de représentation photo-réalistes sont considérés, à juste titre, comme les plus intelligibles, triomphe alors. Il est fort à la mode auprès d'une classe bourgeoise qui, après les Trois Glorieuses, s'éveille au sentiment de l'Art et achète des livres pour enfants. L'allégorie sert à représenter de façon imagée et donc immédiatement compréhensible des idées morales, des abstractions, des symboles des entités : la Vérité, La Foi, La Liberté, La France. Sa volonté d'édification, son respect des règles académiques désignent l'art pompier comme le style alors le mieux approprié à l'idéologie véhiculée par l'illustration pour enfants.

Ainsi Bayard, illustrant la Comtesse de Ségur, emprunte à son maître Léon Cogniet (1794-1880), académicien fort connu pour sa peinture emphatique et conventionnelle, son goût pour l'effet, la grandiloquence des attitudes. Job, pour créditer ses visions historiques, s'inspire des procédés de la peinture anecdotique où l'inflation du détail pittoresque, assortie d'un souci de précision documentaire, est destinée à faire vrai. Geoffroy, alias Géo, peintre officiel de l'École et de l'enfance, par ailleurs illustrateur fécond mais irrégulier, satisfait son goût pour le mélodrame dans la peinture de genre. Celle-ci prend prétexte d'une morale laïque enseignant la générosité pour laisser libre cours à une expression sentimentale et larmoyante qui devrait fabriquer de bons citoyens.



Seule exception : une star qui est aussi une étoile filante, Gustave Doré, illustrant tour à tour les **Nouveaux Contes de Fées** de la Comtesse de Ségur (1856) et les **Contes** de Perrault (1862), auxquels la fulgurance de son talent post-romantique confère une di-

mension imaginaire et fantastique, assez rare dans l'illustration pour enfants.

Echappent également à la tyrannie du style photo-réaliste les deux illustrateurs attirés de la petite enfance dans le «Magasin d'Education et de Récréation» : Eugène Froment, que son goût naturel pour le néo-classicisme et son art de la mesure rapproche d'un Ingres, et le peintre et dessinateur danois Lorentz Froelich. Compagnon d'atelier d'Edgar Degas à l'amitié duquel il doit de fréquenter le milieu impressionniste, il renonce à peindre un enfant abstrait, vu à travers le concept d'une époque, pour se consacrer à l'observation directe d'un enfant réel auquel l'existence de liens affectifs prête une réalité saisissante. Son amour passionné et narcissique pour sa petite fille le conduit à prendre celle-ci pour modèle d'une série d'ouvrages destinés aux «bébés», sous les traits de Mademoiselle Lili.

Lui seul parmi les illustrateurs pour enfants de son époque comprend l'intérêt de la démarche impressionniste qui substitue à la prédominance du sujet la peinture sur le motif : «...ce qui me semble le plus important dans notre mouvement, c'est que nous avons libéré la peinture du sujet. Je peux peindre des fleurs et les appeler tout simplement des "fleurs", sans qu'elles aient une histoire», observe le père Renoir (2). Ainsi Froelich, n'étant plus prisonnier de la Vérité, peut observer à loisir l'enfant réel. L'objet de sa représentation, légitimé par l'amour paternel, permet à l'artiste de peindre sa fille dans le cadre charmant et insignifiant de la vie quotidienne, jouant, mimant les adultes, accomplissant les mille petites choses de son ordinaire, sans craindre de tomber dans la banalité ni être obligé de raconter une histoire.

## Arts Nouveaux : Pré-raphaélisme et Symbolisme

En Angleterre, les héritiers directs de Ruskin (1819-1900), dont les théories sociales et les parti pris esthétiques ont modifié la sensibilité de ses contemporains, trouvent dans le mouvement pré-raphaélite les signes plastiques qui leur permettent d'exprimer le sentiment victorien de l'enfance. Suivant un enseignement qui abolit les frontières entre l'art noble et l'art appliqué et prêche le retour au naturel, ils se livrent à une intense activité artisanale, pratiquée dans le cadre des guildes. En réaction contre la société industrielle, ils aspirent à une perfection esthétique et à une pureté formelle inspirées par une iconographie passiste, médiévale ou renaissante qui aboutit à un véritable culte de la beauté, nourri d'un mysticisme diffus. Leur attitude a pour conséquence d'idéaliser la représentation, en particulier celle de la femme et de l'enfant, présentant une similitude de grâce et de faiblesse. Le mouvement s'accompagne d'une sensibilité littéraire et d'un intérêt pour les arts appliqués dont un des secteurs privilégiés demeure les métiers graphiques. Conscients du lien profond existant entre le fond et la forme, les pré-raphaélites pensent que l'image doit exprimer des valeurs morales au moyen d'une perfection formelle et d'un raffinement décoratif. La transparence, la fraîcheur, la candeur du traitement de l'illustration, la remontée du support, l'apparition du blanc de la page sont donc l'expression visible de l'innocence et la pureté enfantine. Ainsi Kate Greenaway exprime l'idée d'enfance universelle à travers une représentation idyllique des jardins, espace élargi de la nursery figuré par une nature domestiquée, et la création d'une mode vestimentaire intemporelle laissant le corps bouger librement.

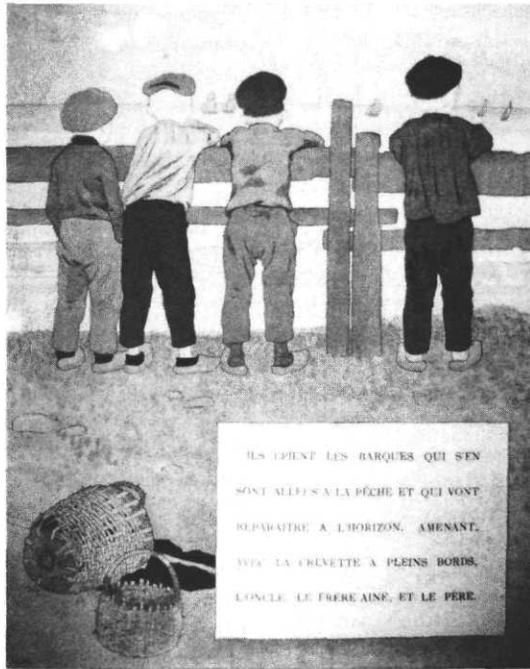
Cette conception esthétique se traduit le plus souvent chez Caldecott par la peinture

élégiaque de la campagne anglaise; chez Crane par l'emploi de grandes figures stylisées, dont l'élégante simplicité est soulignée par des aplats de couleurs. La délicatesse, la qualité plastique de leurs illustrations doivent beaucoup aux progrès effectués par la reproduction lithographique dont le procédé est perfectionné dans les années 1870 par l'éditeur-imprimeur Edmund Evans.

Les amis de William Morris (1834-1896), ainsi que les créateurs de Arts and Crafts dont Crane est un des principaux théoriciens, poursuivent un objectif social identique. L'existence de ces intentions pédagogiques explique la participation de nombreux artistes à la création de livres pour enfants. Leur volonté de remonter aux sources, leur amour du folklore, leur prédilection pour des contes de fées, (les **fairies**) se traduisent au moyen d'une expression simple et naïve. Et lorsque le trio composé de Crane, Caldecott et Greenaway crée des **toys-books**, qui connaissent un succès immédiat et international, ils participent d'une production industrielle à laquelle sa qualité plastique confère le statut de livres d'art.

En France, dès les années 1880, le mouvement Symboliste, également d'origine littéraire, libère l'illustration pour enfants des poncifs de la représentation pompier. Pour exprimer sa vision «d'un sentiment intérieur», la peinture symboliste où le thème prend le pas sur la notion anecdotique de sujet, utilise un répertoire de procédés plastiques et symboliques dotés d'une fonction signifiante. Elle véhicule donc des idées philosophiques ou littéraires au moyen d'images porteuses d'un message spiritualiste, humaniste et poétique qui s'avère conforme aux intentions pédagogiques du dernier quart du 19<sup>e</sup> siècle.

Le recours à un idéalisme formel, souligné par l'irréalité de couleurs adoucies ou sourdes, la simplification d'une composition jouant



*Nos enfants, Boutet de Monvel.*

sur l'équilibre des masses, sur l'arabesque des lignes, fournit à Boutet de Monvel les moyens d'une représentation paradigmatique de l'enfant. La vue des croquis préliminaires de ses divers ouvrages montre la simplification opérée par l'illustrateur. Pour parvenir à une représentation conceptuelle d'une réalité visible, il ne conserve que certains éléments iconiques pertinents, auxquels leur fonction ornementale confère un statut générique. Certes, le néo-classicisme de la peinture symboliste, son hiératisme particulièrement sensible dans l'œuvre d'un Puvis de Chavannes (1824-1898), rassure éducateurs et éditeurs. Il autorise l'introduction dans l'illustration pour enfants de procédés plastiques tout à fait nouveaux : ainsi l'effacement du modelé, l'écrasement de la perspective et la remontée frontale du support permettent à Boutet de créer des mises en page d'un caractère très novateur. L'emploi de métaphores et le développement

d'une rhétorique figurée corrélative d'une expression onirique ou visionnaire, viennent à propos animer l'illustration pour enfants, et lui donner un supplément d'âme; elle confère entre autres une dimension légendaire aux illustrations historiques d'un Job. Enfin, la notion de correspondances, lorsqu'elle insiste sur la place grandissante de la musique, suscite une production illustrée, destinée aux enfants, tout à fait intéressante. Outre les deux livres de chansons de Boutet de Monvel (1883-1884), célèbres à juste titre, elle donne lieu à des ouvrages de styles variés où la signature prestigieuse de Pierre Bonnard illustrant Claude Terrasse ou **Le Petit Solfège** (1893) voisine avec celle injustement oubliée de Georges Delaw, illustrant des chansons de Gabriel Pierné ou de Vincent d'Indy dans le style des Nabis. En effet les Nabis, bien qu'ils n'exercent pas une influence directe sur l'illustration pour enfants, confirment l'orientation sym-



boliste par leur prédilection pour une peinture de l'intimité domestique. En outre, ils consacrent la frontalité de la surface dont la reconnaissance est à l'origine de cette spécificité de l'espace visuel du livre, sans laquelle Babar n'existerait pas.

Toujours dans la marge de l'édition musicale, signalons deux des plus belles créations d'André Hellé : **La Boîte à Joujoux**, ballet pour enfants écrit par Claude Debussy (1913) et **Le Petit Elfe ferme l'œil** (1924), musique de Florent Schmitt, qui témoignent des deux sources d'inspiration de l'artiste qui puise à la fois chez les Viennois (La Sécession) et chez les cubistes un découpage des masses en volumes simplifiés qui le conduit à un schématisme figuré.

Le symbolisme après une période d'oubli est remis à la mode par les surréalistes qui se reconnaissent dans une sensibilité fondée sur le rêve et les pouvoirs de l'imaginaire. Aussi lorsque, dans les années 70, l'imagerie surréaliste phagocyte l'album pour enfants, assiste-t-on indirectement à une résurgence du climat moral et esthétique attaché au symbolisme. De même, aujourd'hui, un Sendak, très attaché à donner une vision onirique du monde de la petite enfance, a recours à une thématique marquée par l'esthétisme symboliste. Ainsi la récurrence de nus enfantins, leur accumulation, font étrangement penser à l'œuvre du peintre belge Léon Frédéric (1856-1940), alors que sa problématique visuelle de l'envol doit beaucoup aux grandes figures ailées qui hantent toute la peinture symboliste.

Le mouvement Art Nouveau, bien qu'il se rattache d'une certaine manière au Symbolisme, s'en distingue de bien des façons. Pour aussi bref qu'il ait été, il touche toutes les disciplines artistiques du début du siècle. Son objectif esthétique qui tente de renouveler le cadre de vie, l'environnement quotidien de l'homme, explique la place considérable qu'il occupe dans les arts

graphiques et dans l'illustration pour enfants, en particulier dans les pays anglo-saxons, les pays de langue allemande et en Russie. Son indépendance à l'égard de l'imitation fidèle de la nature, la fantaisie ornementale de l'arabesque qui laisse libre cours à une déformation anthropomorphe en font un des modes de représentation privilégiés de l'illustration du conte merveilleux.

Les revues jouent alors un rôle important dans la diffusion de l'Art Nouveau qui, selon les pays, les cultures, prend une forme hypertrophiée (l'emballage lyrique des lignes) ou simplifiée (l'aplât de couleur souligné d'un épais trait noir).

En Angleterre, l'École de Glasgow à laquelle appartiennent Jessie Marion King et Margaret MacDonald se sert de l'esthétique Art Nouveau pour illustrer des contes de fées, et Rackam pour accompagner la vision fantastique d'un **Peter Pan** (1906).

À Vienne, les artistes réunis autour de la revue «Ver Sacrum» fondée en 1897: Nora Exner, Carl Czeschka, Berthold Löffler, s'attachent plus particulièrement à exprimer une vision inspirée du folklore. Ainsi certains d'entre eux prennent le jouet de bois pour modèle.

En Russie, A. N. Benois, qui deviendra un des premiers décorateurs des Ballets Russes fondés par Diaghilev à Paris en 1909, et surtout Ivan Bilibine, sont influencés par la magie colorée des icônes quand ils illustrent les contes populaires.

En Suède, Einar Nerman, Carl Larsson, en Suisse, Ernst Freidolf appartiennent à cette catégorie d'illustrateurs qui exercent leur talent avec un égal bonheur auprès d'un public adulte ou d'un public enfant. Les **Nouveaux contes de fleurs** (1923) de Kreidolf comptent parmi les illustrations enfantines les plus inventives qu'inspire l'Art Nouveau.

En France, où les excès du style «nouille» effraient les éditeurs pour enfants, la mode du Modern Style se fait cependant sentir à

travers l'utilisation de procédés stylistiques relevant de deux sources d'inspiration : l'art japonais et l'ornement folklorique. C'est ainsi que Felix Lorioux reprend presque littéralement une composition diagonale inspirée de Hokusai et de Utamaro.

### Les avatars du cubisme

L'Art Nouveau, bien qu'opposé à une industrialisation triomphante, procède de l'esthétique fonctionnaliste qui domine l'entre-deux guerres. Si certains plasticiens posent le problème de la représentation figurée en termes de communication dès le début du siècle, la création d'un langage de masse ne deviendra prioritaire qu'au lendemain de la Première Guerre mondiale. En effet, il faut attendre les années 20 pour que les illustrateurs songent à tirer les leçons de la rupture consommée par le cubisme et le futurisme. La fracture de l'objet écartelé par la démarche cubiste a fait apparaître la structure de la forme dont la présence autorise un schématisme procédant d'une double action d'effacement des éléments périphériques et d'accentuation des indices pertinents. Et la figuration spatiale du mouvement tant recherchée par les futuristes a conduit à une représentation synthétique qui, en réduisant le geste à sa trajectoire, oblige à une dynamique formelle laconique. La création de la silhouette de Babar ainsi que la double page de sa fuite (dans *Babar, histoire d'un petit éléphant*, 1931), comptent parmi les exemples les plus réussis de l'application de ces procédés à l'illustration pour enfants.

Dans le premier tiers du 20<sup>e</sup> siècle, l'influence des grandes tendances artistiques est accusée par l'apparition de la bande dessinée. En effet, l'histoire en images, en pleine mutation, devient un genre dont le caractère de nouveauté, si on excepte la production de séries médiocres, attire des artistes de talent. Ainsi, à côté de MacKay, dont le *Little Nemo* (1905) participe super-

bement de l'esthétique Art Nouveau, il faut noter la brève participation d'un autre Américain. Le créateur des *Kin-der Kinds* (1906), Lyonel Feininger, vit en Europe où il exerce une activité de peintre qui le conduit à travers les différentes avant-gardes de son époque à rallier le Cubisme, le Blaue Reiter, puis à se joindre aux côtés de Kandinsky (1866-1944) et de Klee (1879-1940) au groupe Blaue Vier et à devenir professeur au Bauhaus. Enfin, Alain Saint-Ogan montre clairement la nécessité, pour se faire comprendre du grand public, d'employer un langage figuré elliptique, inspiré par les tentatives de stylisation moderne. A cette influence des courants artistiques qui se manifeste par la bande, il faut ajouter l'importance du 7<sup>e</sup> art dont les techniques d'*animation image par image*, puis de caméra subjective, agissent également sur l'évolution des modes de représentation figurés destinés aux enfants.

Dans les années 20, des illustrateurs issus des avant-gardes russes, des mouvements modernistes et des Arts-Déco, s'intéressent à l'illustration pour enfants. Les premiers à se lancer dans l'aventure sont les Soviétiques. Les constructivistes, après avoir proclamé la mort de l'art, se consacrent à l'éducation du peuple russe, en majorité analphabète (les enfants sont ici encore assimilés aux illettrés). Dans ce but, ils créent des affiches, des illustrations, des décors et des costumes de théâtre et participent à l'Agit-Prop, au renouveau de l'environnement urbain et architectural. L'État soviétique ayant créé une édition pour enfants, les meilleurs plasticiens réinvestissent avec succès des idées majuscules dans des images minuscules. Leur engagement les conduit alors à expérimenter de nouveaux médias, à inventer de nouvelles mises en page qui passent par une remise en question de l'espace visuel du livre.

Ainsi les constructivistes sont-ils amenés en même temps que les plasticiens du Bau-



haus, que certains d'entre eux ont rejoints pour des raisons politiques, à introduire l'art de la photographie dans l'illustration pour enfants. Si bien que les signatures prestigieuses de Maïakovski, de Rodchenko et de Lebedev, voisinent avec celles des cinéastes Vertov et Eisenstein. Ils créent des petits livrets d'un format modeste, agrafés ou brochés, équipés d'une couverture souple, imprimés sur un papier grossier, qui conservent un aspect populaire malgré une exigence de qualité plastique rarement égalée de nos jours.

En revanche, l'édition en Allemagne de **Petite histoire suprématiste de deux carrés dans six constructions** (1922) du soviétique El Lissitsky, et celle d'albums de Friedrich Boer où est utilisée une technique de collages alliant photographie et graphisme surimprimé, appartiennent plutôt par leur invention plastique et l'exigence de leurs recherches formelles à la catégorie des livres d'art pour enfants.

Néanmoins, le bouleversement introduit par ces précurseurs obéit à une intention idéologique plutôt qu'esthétique. Si bien qu'éditeurs et illustrateurs de livres pour enfants en France, poursuivant des objectifs comparables, sont amenés à leur tour à utiliser des procédés graphiques identiques à ceux des artistes étrangers. Tolmer, le premier, expérimente dans les années 20 la capacité de l'image à transmettre un message clair et rapide auprès d'un public de jeunes enfants. Il s'entoure alors d'artistes-dessinateurs issus du mouvement Arts-Déco auxquels la pratique de la publicité ou du décor de scène confère une expérience de laconisation formelle. André Hellé, Edy-Légrand, Jack Roberts réalisent sous sa direction des livres dont la qualité rivalise avec l'édition pour adultes. Le succès rencontré par ces ouvrages est si grand qu'à leur tour d'autres éditeurs suivent la voie tracée par Tolmer. Ils font appel à des illustrateurs dont le style est marqué, à des

degrés divers, par le schématisme Arts-Déco. On remarque parmi eux les noms de Magy Salcedo, Manon Iessel, Marie-Madeleine Franc-Nohain, Pécoud, Jordi, etc.

En 1927 Paul Faucher, conquis par les thèses du groupe Education Nouvelle, envisage la création d'une collection inspirée par une conception différente de la lecture des enfants. Pour mener à bien son projet qui portera le nom d'Albums du Père Castor, il s'entoure dans les années 30 d'une équipe composée en majorité d'artistes d'origine russe que la formation dans des écoles créées par des constructivistes a préparés à la création d'images adaptées à une fonction instrumentale. Alexandra Exter, grâce à sa connaissance des travaux du Bauhaus, assure la diffusion des théories de la Gestalt-Theorie. Nathalie Parain, qui travaille également chez Gallimard, débute par un coup d'éclat. Dans **Mon chat** (1930), elle laisse apparaître un goût pour le cubisme convexe de Fernand Léger (1881-1955). Ses livres de découpage sont inspirés des mises en page et du graphisme de El Lissitsky. Natan Altman, avant d'illustrer les premiers **Contes du Chat perché** de Marcel Aymé, est un créateur de décors de scène connu. Le panthéisme de Rojankovsky porte la double empreinte de l'allemand Franz Marc (1880-1916) et de l'esthétisme des Ambulants russes.

### L'illustration pour enfants aujourd'hui : chercheuse d'art

Mais la guerre vient interrompre ce grand mouvement de pendule entre les courants artistiques et l'illustration pour enfants. Les conditions économiques des années 50 font apparaître un hiatus qui se résorbera lentement, bien qu'aujourd'hui encore le pouvoir des médias ait catégorisé dans des genres et cantonné les artistes dans des territoires trop souvent limités.

C'est contre ce cloisonnement que des éditeurs comme Laurent Tisné et Robert Del-

pire vont tenter de lutter dans les années 60. Pour faire sauter ces barrières ils invitent les peintres, les plasticiens, les publicistes qui participent aux courants artistiques de l'époque à réinjecter un sang neuf dans l'illustration pour enfants. Ainsi verra-t-on un Joël Stein, membre du Groupe de Recherches Visuelles qui comptait dans ses rangs les peintres Le Parc, Soto, etc., dessiner des albums reposant sur des jeux formels de couleur. Robert Delpire, qui menait de front une activité de publiciste et d'éditeur, joue sur l'aspect matériel du livre; il fait alors appel à des plasticiens qu'il convie à utiliser les ressources d'un support spécifique. **Les larmes de crocodile** (1962) d'André François et **Héloïse** sont, entre autres, des exemples de cette inventivité.

Enfin, dans les années 70, Harlin Quist et François Ruy-Vidal contribuent à décloisonner l'image pour enfants; ils y introduisent tantôt un climat inspiré par un surréalisme figuratif, tantôt une esthétique plus moderne due à l'influence conjuguée du Pop Art et du Push Pin Studio dont Nicole Claveloux réussit à faire un amalgame très personnel. L'Hyperréalisme connaît son heure de gloire dans l'illustration pour enfants, remplacé aux Etats-Unis et en Grande-Bretagne par le Photoréalisme qui trouve ses sources historiques dans l'œuvre d'un Edward Hopper (1882-1967), dont le style a profondément marqué l'œuvre de Chris Van Allsburg.

De nos jours, le livre pour enfants illustré comporte à la fois des livres d'art et des livres d'artistes (selon la distinction faite par Michel Melot). Le superbe **Alphabet** (1970-1972) de Sonia Delaunay basé sur une dynamique de la couleur, qu'une édition courante à l'École des Loisirs a mis à la portée de tous, appartient à la première catégorie. Alors que Warja Lavater, pour raconter visuellement le récit connu mais non imprimé de certains contes de Grimm,

édités par la Galerie Maeght, invente un langage global. Dans ces ouvrages, les illustrations abstraites (souvent géométriques) composent un code coloré dont l'aventure se déroule sur un support papier plié en accordéon. Les instances légitimes de l'art ont tellement eu conscience d'être en présence d'un ouvrage original que le premier titre de Warja Lavater, **Guillaume Tell**, a bénéficié du soutien du Musée d'Art Moderne de New York.

Enfin il ne faudrait pas oublier l'œuvre du plasticien-designer italien Bruno Munari qui, bien que peu diffusée en France, demeure un exemple de la participation de l'art à la création d'une production destinée aux enfants. L'artiste, depuis presque cinquante ans, explore cette dialectique, somme toute très enfantine, qui renvoie le lecteur-regardeur et manipulateur de l'objet-livre au livre-objet. Il n'a cessé de puiser dans les modes de représentation les plus modernes: futurisme, cubisme, abstraction, afin de répondre aux besoins réels d'un public composé de petits enfants, en conjuguant l'emploi de nouveaux supports avec de nouvelles techniques.

Il existe également un art de référence qui rit, qui musarde, qui flâne dans des illustrations où il promène sa célébrité à l'abri d'une ignorance qu'il rêve d'appivoiser. Pastiches ou clins d'œil: Job citant le pompeux Meissonnier ou le médiocre Delacroix, Hansi le scrupuleux Detaille, Lorioux Hokusai, Rojankovski accrochant une toile de Franz Marc sur les murs de la maison d'une puérile histoire de Boucles d'or dessinée aux USA, Anthony Browne parsemant ses illustrations d'une iconographie chipée à Magritte, Van Allsburg préférant la logique graphique d'Eischer, Anno ponctuant le voyage de son cavalier venu de la mer de pantomimes inspirées par les chefs-d'œuvre de la peinture européenne... La liste est longue et forcément incomplète qui conduit, comme les cailloux du Petit Pou-



cet, des images enfantines à l'art adulte. L'illustration pour enfants tend ainsi un miroir tantôt amusé, tantôt nostalgique, tantôt ému, au grand art qui répond par une pirouette quand on l'interroge: «Miroir, mon beau miroir, suis-je le plus beau, le meilleur, le seul, l'unique?», cessant alors

d'être un art réservé aux grands. Dernier pied de nez de cette enfance après laquelle les adultes courent toujours sans jamais la rattraper : la fascination qu'ont exercée, sur l'art moderne les dessins produits par les enfants eux-mêmes. Juste revanche du nain sur le géant! ■



Chris Van Allsburg : *Jumanji*, 1981.  
(Ecole des loisirs, 1983)

---

1) *L'illustration, histoire d'un art*, texte de Michel Melot, Skira, 1984.  
2) In *Pierre-Auguste Renoir, mon père*, Jean Renoir, Hachette, 1962.