

# POURQUOI LES LIVRES D'IMAGES ONT CESSÉ D'ÊTRE SAGES



*par Claude-Anne Parmegiani*

*L'histoire du livre d'images en France au cours des cinquante dernières années est marquée par des choix éditoriaux décisifs que fondent les diverses conceptions du rôle et des ressources de l'image. Cette analyse permet de comprendre la richesse de l'illustration actuelle et d'y trouver des repères.*

## L'EXPÉRIENCE IMAGÉE

### Lisibilité et réalité

**A**u lendemain de la Seconde Guerre mondiale, à chaque coin de rue, apparaissent des bandes dessinées américaines pleines de bruit et de fureur racontant les exploits de Tarzan ou de Batman. Les éducateurs français, dénonçant à juste titre le dan-

ger d'une représentation stéréotypée qui fait l'apologie de la violence, du racisme, de la xénophobie, font voter la loi de censure du 16 juillet 1949. Or, l'interdiction à l'affichage est le début d'un long malentendu sur le rôle de l'image qui devient dès lors un instrument de

Il croit l'attraper...  
Hop! elle saute  
et se pose quelques pas plus loin.  
Hop! hop!... Et, tout en sautillant,  
elle chante :  
"Oucourou, oucourou".

Cela veut dire :  
"Courage, Poulerousse,  
sauve-toi!"



Vite, vite, Poulerousse prend ses ciseaux dans sa poche.  
Crac, crac, elle coupe la toile,  
et pflut! la voilà libre.

Puis elle pousse une grosse pierre  
dans le sac  
et le recoud  
en un clin d'œil,



remet dans sa poche  
son aiguille tout enfilée,  
son dé, ses ciseaux,  
et court, court, court vers sa maison.

*Poule Rousse*, ill. Étienne Morel, Flammarion, 1956 (Albums du Père Castor)

restauration des valeurs morales. Cette priorité accordée à la mission éducative sur la finalité esthétique explique, en partie, l'évolution du livre d'images français depuis 1945. Elle privilégie un style véhiculant une vision conformiste de la réalité, illustrée avec plus ou moins de bonheur par Romain Simon, Étienne Morel, Pierre Belvès, Albertine Delattaille, Gerda qui travaillent chez des éditeurs tels que Paul Faucher, Paul Hartmann ou La Farandole.

Les Albums du Père Castor sont, jusqu'à la fin des années soixante, l'exemple le plus abouti de cette volonté pédagogique. Paul Faucher, reprenant certaines de ses idées développées avant guerre, systématise l'emploi d'un petit format, accompagné d'une couverture souple, exploité tantôt à l'italienne tantôt en hauteur ; la maquette des Albums du Père Castor ordonne une mise en pages claire, aérée, qui encadre l'image par une justification alignée ; quelques réussites sont nées de cette soumission de l'espace visuel aux impératifs dictés par le texte : *Roule Galette* (illustration Pierre Belvès), ou *Poule Rousse* (ill. Étienne Morel). Souvent l'illustration adopte un réalisme plat, conventionnel, essentiellement régi par des objectifs de lisibilité. *Les Bons amis*, 1959 (P. François, ill. Gerda) appartient à cette

catégorie d'albums faits pour être lus à haute voix plutôt que regardés. Dans la plupart des cas, l'intention plastique est occultée par l'importance du message éducatif. Dérive qu'aggrave le passage en poche quand, dans les années quatre-vingts, Castor décide de rééditer les principaux succès des années soixante. La restriction spatiale compromet alors la cohérence de la mise en pages ; dissociés, n'obéissant plus au rythme des séquences narratives, texte et illustration se transforment en une succession de scènes plus ou moins décousue. Récemment (1994), Kersti Chaplet, qui appartient à la seconde génération des illustrateurs du Père Castor, a essayé d'éviter cet écueil en modifiant certains cadrages conçus pour le format initial de *Quand Coulicoco dort* (1964), sans toutefois retrouver la grâce de l'édition originale.

Créé en 1952, *L'Imagier du Père Castor* consacre l'emploi instrumental de l'image, considérée comme préapprentissage du langage écrit. Tantôt loué, bientôt critiqué, souvent copié, *L'Imagier*, constamment réédité, réactualisé, utilise l'illustration comme un outil de reconnaissance et d'identification. L'âge du public auquel *L'Imagier* s'adresse oblige à une stylisation graphique qui confond volontiers l'ingénuité du dessin avec la schématisation de la représentation. La

volonté de simplification, dont Domitille de Pressensé (*Émilie et Sidonie*) est un exemple, encourage dans les années soixante-dix la mode d'un style naïf et faussement enfantin dont la raideur est accusée par un petit format carré : *Au fil des jours s'en vont les jours* (Danièle Bour, Grasset Jeunesse, Trois pommes). Aujourd'hui, bien qu'un même impératif de lisibilité infléchisse leur dessin, beaucoup d'illustrateurs se montrent plus inventifs ; ainsi dans la série « Mimosa » (L'École des Loisirs), le dessin elliptique de Jennifer Dalrymple évite toute pauvreté graphique ; le décor dans lequel évoluent ses petits personnages expressifs, réduit à quelques signes élémentaires, possède une qualité plastique basée sur une palette de couleurs symbolique.

Dans les années cinquante, René Moreu, ami d'André François, assimile l'illustration pour enfants à un archaïsme graphique. Dans le contexte de l'époque, le dessin d'enfants, légitimé par le surréalisme, célébré par l'art brut, était considéré comme un signe de modernité. Cependant l'amalgame entre une vision enfantine du monde et une

représentation gauchie par l'effet de surface n'est pas comprise par les jeunes lecteurs. La même erreur sera commise, dans les années soixante-dix, quand Ruy-Vidal tentera de créer un courant stylistique inspiré de la peinture naïve dans sa collection *Trois Pommes*, destinée aux petits.

### L'art de plaire

À la fin des années soixante, Bayard Jeunes, groupe de presse confessionnel, crée des journaux auxquels l'intention morale confère un ton différent. Le discours, inspiré des pédagogies d'éveil attentives au développement de la personnalité de l'enfant, propose d'élargir la capacité de découverte des lecteurs grâce, certes, à une histoire racontée mais aussi à des images à regarder. L'objectif s'inscrit dans l'air du temps. La distance qu'il suppose par rapport à Castor souligne le changement des mentalités ; les enfants nés après 1968, revendiquent une familiarité avec l'image, banalisée, entre autres, par la fréquentation de la TV et de la publicité. Les différents titres du groupe servent de labora-



*Aux Quatre coins du pré*, ill. René Moreu, La Farandole, 1958

toire à de jeunes talents venus y faire leurs premières armes. Cependant, l'image chez Bayard (et au Centurion, son prolongement éditorial), bien qu'animée par une dynamique scénique volontiers spectaculaire, demeure un préambule à la lecture. La place, l'importance, le style de l'illustration sont déterminés par une finalité fonctionnelle ; cet impératif, malgré l'affichage d'une représentation volontiers colorée, impose à l'illustrateur des contraintes de mise en pages fixées par un « crayonné » normatif. Agnès Rosenthal cède à ce schéma réducteur quand elle dessine le personnage de Mimi Cracra.

Bayard propose donc une histoire à lire, à l'aide d'images et de texte dont la combinaison est effectuée selon l'âge du lecteur. L'illustration offre une lecture figurée du récit ; son rôle est essentiel quoique chronologiquement secondaire. Cependant, malgré son importance spatiale, son aspiration esthétique, elle est toujours mangée (consommée dirons-nous, compte tenu de son abondance) à la sauce pédagogique. Elle tire sa légitimité de son utilité mais son art de plaire est récupéré à des fins didactiques. Cette utilisation apparaît nettement dans la plupart des collections réservées aux petits où, quel que soit l'éditeur, l'objectif demeure le même. Ainsi dans *Vive Moi* d'Helen Oxenbury (Albin Michel) et dans *Petit Ours Brun* de Danièle Bour (Le Centurion) la composition est identique : même personnage central, même rondour schématique, même situation minimaliste bien que la technique diffère - le trait dans un cas, la gouache dans l'autre - et que le style soit distinct : bonhomie pleine d'humour et de nonchalance chez la première et raideur amidonnée et bienséante chez la seconde. Mila Boutan réussit cependant à concilier une aspiration esthétique inspirée par les dernières œuvres de Georges Braque avec une transparence élémentaire dans *Volent, pigeons volent* (Grasset Jeunesse, 1975).

Bayard, en faisant la part belle à l'image,

entérine l'idée que le plaisir est nécessaire à l'épanouissement de la personnalité de l'enfant. Conception à laquelle le Père Castor souscrit également depuis sa fusion avec la collection de livres d'images créée par Colline Poirée chez Flammarion. Mais, fidèle à sa vocation d'origine, Père Castor/Flammarion édite toujours des albums (français ou étrangers) en fonction de leur contenu et non de leur graphisme ; tant mieux si, par bonheur, les illustrateurs étrangers s'avèrent, tel Mitsumasa Anno, capables d'expliquer les mathématiques avec un prodigieux talent graphique : *Le Pot magique*. Si un supplément de beauté ne nuit pas, il n'est pas indispensable à la qualité du message.

En France, les travaux sur la lecture de l'image ont contribué tardivement à créditer la qualité de langage figuré de l'image. Beaucoup d'illustrateurs contemporains, Georges Lemoine, Frédéric Stehr, Michèle Daufresne, Claude Lapointe, attribuent encore un rôle instrumental à l'illustration et sont fiers de se considérer comme des « faiseurs d'image » quand ils visualisent un texte. Certains, travaillant dans la presse adulte, ont compris l'utilité de la fantaisie et de l'humour pour améliorer le pouvoir de communication de l'image : Gérard Franquin, Jean Claverie, Michel Gay, Claude Lapointe. Les mélanges des genres, en particulier le succès remporté par la bande dessinée dans les années soixante-dix ont enrichi la conception de la mise en pages. Yvan Pommaux, après avoir fait ses premières armes chez Bayard, réinvestit une technique de découpage séquentiel dans *Disputes et Chapeaux* (L'École des Loisirs, 1991) pour dynamiser un style menacé de schématisme. L'exploration de l'image considérée comme un jeu appartient désormais à la panoplie des pédagogies actives. L'école en a institutionnalisé l'apprentissage, mais dans un cadre soumis à la vérification des acquis.

## LES ANNÉES LUMIÈRE

### Re-naissance d'un petit genre

À partir des années cinquante, la légitimité du courant pédagogique a donc constitué l'indispensable riposte au succès commercial de séries comme « Martine ». Mais tandis que la loi de censure de 1949 enferme l'édition pour la jeunesse dans un ghetto créé par les contraintes morales et intellectuelles auxquelles la soumet l'âge du destinataire, un discours parallèle surgit ; quelques petits éditeurs marginaux imposent une autre conception de l'image dans le livre de jeunesse.

Après avoir exercé sa plume et son talent chez des éditeurs anglo-saxons, André François, graphiste, peintre, artiste polymorphe, de retour en France, trouve dans la création de livres pour enfants le moyen de cultiver une forme d'humour consistant à banaliser des événements remarquables au moyen d'une feinte naïveté. En 1947, il dessine *L'Odyssée d'Ulysse*, racontée par Jacques Le Marchand, (Guy Le Prat, 1947), livre illustré pour enfants ou livre d'images pour tout public ? Le problème du destinataire est posé. L'interrogation ne cessera plus d'être au cœur des choix esthétiques de ces cinquante dernières années ; considéré comme un petit genre, le livre d'images offre aux illustrateurs un espace de liberté où exprimer leur fantaisie inventive. Cette brèche ouverte dans un domaine éditorial où le secteur adulte des livres illustrés est en voie de disparition, aboutit dans les années quatre-vingt-dix à un décloisonnement des publics et à la création de livres d'images pour tous.

Aux éditions du Cerf, le Père Cocagnac et Jacques Le Scanff sont attachés aux besoins et aux intérêts du public auquel ils s'adressent. Mais, bien que vigilants au contenu des livres d'images, ils ne sacrifient pas le traitement esthétique - qu'ils modernisent - au choix des

thèmes - qu'ils actualisent. En particulier, ils font appel à des illustrateurs de presse habitués aux impératifs de communication, comme Alain Le Foll qui travaille pour le journal *Elle*. Tisé, bibliophile, et ancien éditeur d'art, accorde une importance particulière à la mise en pages ; il renoue avec la conception globaliste instaurée par Jean de Brunhoff dans les premiers *Babar* où la lettre et l'image avaient partie liée. La finesse, la subtilité des illustrations de Colette Portal dans *La Vie d'une reine*, (1964), témoignent tout à la fois d'un souci de clarté et d'une grande exigence plastique. Désireux de renouveler et d'enrichir l'imagerie enfantine, l'éditeur fait appel à des jeunes talents tels que Sylvie Sélig, Pascale Claude-Lafontaine, Agnès Delhumeau dont le dessin très lisible s'avère proche de la « ligne claire » défendue par Hergé qui, dans les années cinquante et soixante, jouit alors d'une reconnaissance culturelle.



*L'Oiseau et le marin*, ill. J. Stein,  
Le Sénevé, 1970

Le Sénévé a une production rare et audacieuse où figurent les noms de peintres souvent qualifiés d'abstraites. Ce qui n'empêche pas Joël Stein de créer un titre dont la modernité va de pair avec la lisibilité. Dans *L'Oiseau et le Marin* (1970), la dynamique du trait est mise en valeur par la générosité du blanc, amplifiée par une économie chromatique dénuée d'ambition descriptive ; les quatre couleurs noir, rouge, ocre et bleu, appliquées à l'aide d'aplats autorisent l'audace des cadrages et soulignent l'expressivité des attitudes.

### Enfin Delpire vint...

André Delpire, directeur de galerie, éditeur d'art et publiciste, est le type même du novateur, « un créateur polytechnique » dira de lui Claude Roy. Si Delpire est bien à l'origine du livre d'images contemporain c'est parce qu'il n'accepte pas d'être seulement un éditeur pour enfants mais un éditeur dont les exigences de qualité, l'esprit de rigueur demeurent identiques quel que soit le destinataire : « ...j'ai toujours fait des livres sans du tout me préoccuper du public, parce que je n'avais aucune idée de la manière dont il pouvait réagir »<sup>1</sup>. Convaincu que les structures anthropologiques de l'imaginaire enfantin et adulte sont identiques, Delpire refuse une distinction qu'il considère à juste titre comme une entrave à la création ; il crée donc des livres où l'image occupe une place spatialement et sémantiquement primordiale. Le bou-

versement apporté par Delpire consiste à introduire un « sens plastique » dont la valeur expressive ne se limite pas à l'illustration mais s'applique aussi à la mise en pages et s'étend à l'objet-livre. Cette conception entraîne, entre autres, une révolution esthétique qui explique le goût actuel pour une image picturale.

Après *On vous l'a dit* (texte de Jean l'Anselme, dessin d'André François, mise en pages de Pierre Faucheux), André Delpire décide de créer la collection Dix sur dix. Pour cet homme exceptionnel, c'est l'occasion de réunir des personnalités très diverses avec pour seul critère l'exigence esthétique : Hans Fischer (*Le Chat Botté*, 1958), Reiner Zimmik (*Les Tambours*, 1958), Noëlle Lavaivre (*Un Soir sans lune*, 1963), Alain le Foll (*Demain la fête*, texte de Claude Roy, 1964). Le format, la typographie, la maquette de la collection ne sont pas normalisés ; ils répondent aux nécessités dictées par le style de l'illustrateur et par l'intelligence de la mise en pages. Malgré l'éclectisme du choix des illustrateurs, l'unité de la collection réside dans un souci d'invention graphique qui suscite un style dont la naïveté savante, le sens de l'humour sera un modèle pour les illustrateurs à venir. L'élégance et la délicatesse d'un Philippe Dumas dans *L'Histoire d'Édouard* (1976), son impertinence et son badinage graphique doivent autant à la liberté du coup de crayon de Hans Fischer qu'à Edward Ardizzone auquel on l'a souvent comparé.

Delpire s'entoure de dessinateurs dont la fan-

**Il faut bien sûr trouver la bonne taille**

**Pas trop long, pas trop court, sinon le crocodile va**

**ballotter dans la LONGUE CAISSE A CROCODILE;**

*Les Larmes de crocodile*, A. François, Delpire, 1956

taisie s'exprime souvent à l'aide du dessin ; cette pertinence du trait qui autorise « les transpositions même caricaturales en vue de l'expression »<sup>2</sup> renoue avec la grande tradition du XIX<sup>e</sup> siècle ; le comique d'une situation, la cocasserie d'un personnage, la bouffonnerie d'un portrait ne sont plus désormais l'apanage de l'humour adulte (et anglo-saxon). Le retour de la caricature, se fait de façon très progressive ; et il faudra attendre les années quatre-vingts pour trouver les noms de Guiré Vaka, de Boujon, de Pef, héritiers lointains d'un Castelli ou d'un Benjamin Rabier ; la veine demeure cependant minoritaire au sein de l'illustration française. Elle favorise néanmoins la reconnaissance tardive du talent caustique de Tomi Ungerer, contraint, dans les années 1950, de traverser l'Atlantique pour trouver un éditeur américain.

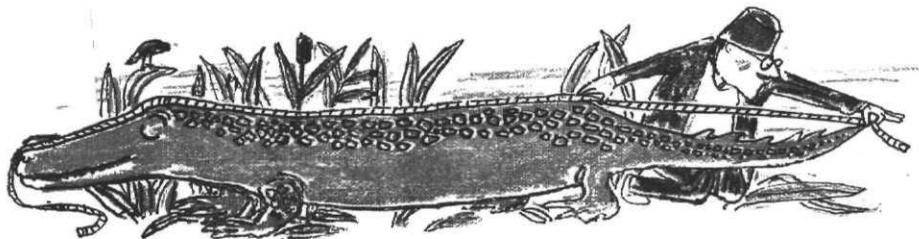
Or ce même Tomi Ungerer, qui déclarait récemment « mes livres s'adressent d'abord à tout le monde, et aussi aux enfants », exerce une influence considérable sur les illustrateurs français contemporains ; rôle souvent occulté par la publication de son œuvre originale chez un éditeur étranger. Son esprit de dérision et de contestation de l'ordre établi ont infléchi la vision de l'enfance ; et son prodigieux talent de dessinateur (sans doute le plus grand dessinateur européen actuel) a profondément marqué le style des années quatre-vingts ; la volontaire simplification des figures de Grégoire Solotareff dans *Monsieur*

*l'ogre* (1985) s'inspire à l'évidence du trait elliptique d'Ungerer ; de même Jacques Duquennoy dans *Le Dîner fantôme* (Albin Michel, 1994) applique à la lettre une économie graphique indispensable pour que « le dessin garde cette part de mystère destinée à questionner, à intriguer le lecteur ».

### L'album : un objet nouveau ?

Là ne s'arrête pas cependant l'action fondatrice de Robert Delpire. Son amitié avec André François aboutit à la création en 1956 des *Larmes de Crocodile*. Livre culte, objet bibliophilique, l'ouvrage demeure une des productions les plus étonnantes de ces quarante dernières années. Il marque à n'en pas douter un tournant dans la conception du livre d'images en France. Il ne s'agit plus d'un « beau livre », au sens où on l'entendait au XIX<sup>e</sup> siècle, non plus que d'un livre animé dont la mode semble de retour depuis le début des années 1990 (sous la forme des pop-up américains), mais d'un objet dont le caractère expressif procède de la mise en œuvre des ressources spécifiques du support. Ici, présentation et représentation ont partie liée : le sens de celle-ci dépendant du caractère opératoire de celle-là.

L'ouvrage est édité dans un format à l'italienne très étroit (27 x 9 cm). L'emboîtement, percé d'une petite fenêtre laisse voir la longue, très longue queue d'un reptile. Sur le carton sont collées deux étiquettes ; la première comporte



une mise en garde contre une manipulation intempesive : « ATTENTION CROCODILE FRAGILE », la seconde indique les précautions à prendre pour veiller à la conservation du contenu : « CROCODILE. À PRÉSERVER DU FROID ». Les signes matériels fournis par le support ont ici une double fonction. L'emboîtement du livre jouant avec l'idée d'emboîtement des niveaux de réalité proposés par l'objet, l'enfant lecteur croit avoir réellement affaire à un paquet postal et sort physiquement le crocodile de sa boîte. Mais ces signes matériels possèdent en outre une qualité symbolique qui confère sa raison d'être à la présentation de l'objet-livre. Dans ce conte moderne où l'idée de longueur spatiale et de lenteur temporelle sont constitutifs de l'histoire, le format oblong est non seulement adapté à la morphologie du crocodile mais il matérialise la structure du récit. Ainsi la cohérence narrative offerte par la disposition topographique prend aux yeux du lecteur valeur de métaphore visuelle. Dans *L'Histoire de Babar* (1931), le grand format en hauteur choisi en fonction de la taille du personnage et de l'ambition de la mise en pages, limitait son champ d'action à la page. Ici en revanche, c'est l'ensemble des composants du livre (ce qu'on appelle aujourd'hui sa matérialité) qui fait sens. Quarante ans après cette découverte, le livre d'images continue encore d'explorer cette faculté expressive. Le Sourire qui mord, s'inscrit dans cette démarche prospective quand il propose une nouvelle « manière de voir » grâce à des utilisations surprenantes des ressources qu'offrent la manipulation du livre et ses modes de lecture, *Nic, Nac, Noc* (Katy Couprie, Pascal Dolémieux, Claude Lapointe, 1994).

L'expérience bibliophilique de Delpire n'est guère suivie. Cependant les éditions Adrien Maeght, publieront à peu près à la même époque une des plus belles réussites plastiques dans le domaine du livre pour enfants contemporain : *Tête à queue*, deux « fantaisies de

Paul Kor » et il faut attendre 1970 pour voir paraître le magnifique *Alphabet* de Sonia Delaunay en Italie chez Emme (repris dans une édition courante en 1972 à L'École des Loisirs et malheureusement épuisé). De nos jours, Grandir prend le risque de publier des collections bibliophiliques, à tirage limité, tirées sur une presse à bras, destinées aux enfants ainsi qu'aux amateurs adultes.

### Petite révolution, grandes images

Cette explosion de l'image n'aurait sans doute pas été possible sans la brève existence des collections Actibom et Multibom (neuf titres en tout !). Leur publication étalée entre 1967 et 1969 témoigne d'un regain d'intérêt manifesté durant cette période par la pensée utopiste pour tout ce qui touche à l'enfance. La taille exceptionnelle des livres, 30 x 45 cm, consacre la puissance imageante de l'espace papier : une illustration pleine page se présente à droite qui parfois déborde à gauche ou même s'agrandit jusqu'à la double page. De nos jours, Gallimard utilise un effet d'amplification visuelle identique dans une collection intitulée Les Bottes de sept lieues où sont publiés sans objectif esthétique, certains titres de livres d'images à succès.

L'emploi par Delpire d'une iconographie géante intervient après la parution chez ce même éditeur d'une traduction en français de *Max et les Maximonstres* (1965, Maurice Sendak). Or cette première tentative délibérée de figurer l'inconscient enfantin, « dé-livre » l'image d'un tabou. Le changement de statut de l'illustration résulte de l'apparition (dans les deux sens du terme) de cette représentation de l'imaginaire associée à la stratégie de l'excès des Actibom qui a abouti à une spectacularisation du sujet. Après Delpire, les images pour enfants commencent à réfléchir, non plus seulement comme des miroirs mais comme des formes dotées de sens ; elles deviennent le support de nouvelles manières



*L'Habit d'Arlequin*, ill. A. Letort,  
éd. de L'Amitié, 1982

de lire ; comme le constate Christian Bruel, créateur en 1975-1976 du Sourire qui mord, « lire c'est lire l'image comme partie prenante de la narration, lire entre les images, lire les couleurs, au-delà d'une joliesse et d'un esthétisme naïf de coloriage, lire le noir et le blanc, lire les ruptures de pages, lire la maquette, lire le rythme, l'articulation du texte et de l'image, leur disposition relative dans la double page, unité de base du livre »<sup>3</sup>. Cet éditeur dont la production est consacrée au seul livre d'images publié à partir des années quatre-vingts, des collections dont le silence, pour être d'or, oblige les illustrations à s'émanciper du texte qu'elles boutent dehors. Mais privées de paroles, ces images qui ne s'en laissent plus conter par le texte, ne deviennent pas pour autant muettes ; au contraire, au cours des années quatre-vingts, elles revendiquent leur droit à faire sens et leur légitimité est sanctionnée par des travaux universitaires qui reconnaissent et leur pouvoir discursif et leur capacité rhétorique<sup>4</sup>.

L'autre particularité de la collection réside dans l'ambiguïté de sa définition. Actibom et Multibom étant des livres d'activité on s'atten-

drait à y trouver des images « documentaires », dites aujourd'hui de « non fiction ». Or il n'en est rien, car, hormis les *Multimasques* de Noëlle Lavaivre, les autres ouvrages sont abondamment illustrés d'images narratives dont l'exemple le plus marqué est le *Tarzan* de Hoggarth. Les Actibom se présentent sous la forme d'une suite de très grandes images volantes que le lecteur peut éventuellement colorier si le cœur lui en dit ; imprimées sur des feuilles détachables, elles sont accompagnées d'un texte qui invite à rêver (huit titres sur neuf sont dus à la plume de Bernard Noël, alors directeur littéraire chez Delpire). En fait les déclarations d'intention de la collection laissent la porte ouverte à une utilisation plurimorphe. Les Actibom préfigurent ce genre récent qu'est le « documage » grâce à l'intuition qu'a Delpire des pouvoirs de l'illustration fondés sur la capacité polysémique de la figuration. En effet, le triomphe de l'image aboutit, aujourd'hui, à une transversalité des fonctions dont l'illustration est à la fois la responsable et le véhicule ; cette mise en jeu est présente dans la collection Archimède à L'École des loisirs, où désormais Dominique Maes peut dessiner une image de « non-fiction » avec une finalité esthétique identique à celle recherchée dans la fiction. De même, François Place se plaît à confondre les genres dans *Les Derniers géants* (1993, Casterman).

### Images libérées sur parole

François Ruy-Vidal a joué un rôle décisif dans l'évolution du livre d'images français. Aujourd'hui nul ne songe à lui contester ce titre de passeur. Son association avec l'Américain Harlin Quist en 1967 a été l'occasion d'une autre révolution esthétique, introduite par les graphistes new-yorkais du Push Pin Studio.

En 1970, on pense encore en termes d'album, concept qui remonte aux années trente ; c'est Ruy-Vidal qui transformera cette terminologie grâce à son combat pour

imposer « une littérature en couleurs ». Cependant il faudra attendre les années quatre-vingts pour que le livre d'images parvienne à une légitimité culturelle.

Si les Américains ont une telle influence sur l'imagerie française aux débuts des années soixante-dix, c'est que leur style graphique correspond à une conception de l'image qu'Harlin Quist partage avec son compère. Mais pour Ruy-Vidal la qualité esthétique n'est pas une fin en soi ; c'est un moyen de transmettre un message dont le contenu n'est pas exempt d'une arrière-pensée pédagogique. À cet égard, l'introduction de *Sur la Fenêtre un géranium vient de mourir mais toi... oui, toi... toi qui vois tout, toi qui peux tout, tu n'en as rien su*, qui fit scandale lors de sa parution en 1972, a valeur de manifeste : « Bien qu'il dénonce des points de vue d'Enfants sur l'Éducation qu'on leur inflige, ce livre n'a pas été écrit par des enfants mais par un professeur, plus soucieux que la plupart de beaucoup d'entre eux - et aussi que beaucoup d'adultes qui ont charge d'enfants - des œillères avec lesquelles il aurait eu tendance à administrer le Savoir » (Albert Cullum, adaptation de François Ruy-Vidal, Un livre d'Harlin Quist). L'illustration a pour mission d'interpeller l'imaginaire enfantin par tous les moyens. Elle doit surprendre le lecteur à l'aide de stimulations, de provocations visuelles qui s'adressent à l'inconscient. « La littérature et le texte vont à la partie acquise de l'individu, donc nécessitent forcément une certaine formation, tandis que l'image, l'illustration s'adressent en général à la nature première de l'individu, comme la musique, la peinture et la sculpture. Partant de là, lorsqu'on fait un livre pour enfants qui est une espèce de chevauchement texte-image, on doit utiliser le texte avec ses valeurs propres et ses stimulations d'intelligence. Et de l'autre côté, par l'illustration, on doit arriver à aller plus loin dans des zones qui ne sont pas des zones logiques de l'individu »... L'illustration n'a

plus pour but de transmettre des modèles éducatifs mais de libérer la force obscure qui hante l'imaginaire enfantin.

Reste le travail du texte qui devient l'indispensable partenaire de l'image avec laquelle il entretient une relation de surdétermination. L'éditeur fait appel à de grands auteurs comme Marguerite Duras ou Ionesco auquel il demande d'écrire les quatre *Contes pour enfants de moins de trois ans*. Ruy-Vidal met lui-même la main à la pâte en faisant des adaptations prolongées par l'image dont le rôle de « révélateur » est destiné à amplifier le détournement : *Le Chat Botté* (Charles Perrault, ill. Claude Lapointe, Grasset Jeunesse, 1974). L'éditeur confie à de jeunes illustrateurs le soin d'interpréter ou de donner une lecture sulfureuse de textes gelés par la tradition : Nicole Claveloux *Alice au pays des merveilles* de Lewis Carroll (Grasset Jeunesse, 1972), ou d'écrits populaires, *Carabi Toto Carabo, rondes et chansons* illustrées par Alain Letort (Ruy-Vidal, Éd. de l'Amitié, 1979).

À l'encontre de Delpire ayant toujours refusé de s'enfermer dans une problématique stylistique, Ruy-Vidal montre une prédilection pour une représentation inspirée d'un surréalisme narratif (en particulier par les peintres belges). Le surréalisme, on le sait, a suscité une abondante imagerie connotée par une expression de l'inconscient dont l'accès a été facilité par la reproduction d'affiches et l'utilisation réitérée dans la publicité. Ruy-Vidal trouve là des images provocantes dans la mesure où elles sont le fruit de fantasmes et, comme telles, réservées à des adultes, auxquelles il confie le soin de libérer le lecteur. Il réunit une équipe constituée de jeunes graphistes publicitaires, de dessinateurs de presse et de BD, tels que Patrick Couratin, *Chut !* (Encore un livre d'Harlin Quist, 1974), Étienne Delessert, Alain Gauthier, etc. auxquels il impose ses idées originales sur les rapports entre le texte et l'image. Ces illustrateurs travaillent également pour *Enfantimages*, col-



*Chut !*, ill. P. Couratin, Harlin Quist/Ruy-Vidal, 1974

lection lancée par Gallimard en 1972 où l'on trouve les noms de poètes populaires tels que Victor Hugo, *Choses du soir* (ill. Couratin) ; Jacques Prévert, *La Pêche à la baleine* (ill. Galeron) et ceux d'écrivains réputés difficiles comme James Joyce, *Le Chat et le diable* (ill. Blachon) ou Franz Kafka, *Le Pont* (ill. Galeron). Dans cette collection, l'image devient un « pré-texte » qui rend transparent un récit opaque en l'accompagnant de correspondances visibles. L'illustration est omniprésente ; depuis la couverture jusqu'aux pages de garde, elle envahit tout l'espace disponible, au point de reléguer l'écrit sur une surface colorée où il arrive qu'il perde son identité générique et sa qualité littéraire.

Influencés par l'expérience publicitaire du Push Pin Studio, la plupart des illustrateurs de cette époque utilisent l'aérographe afin d'obtenir un rendu dont la propriété concu-

rence la photographie par sa capacité à engendrer une illusion de réel. C'est la raison pour laquelle cette technique est actuellement sur-employée dans les collections documentaires, en particulier chez Gallimard. Cette précision a bien entendu des implications stylistiques. Contrairement au crayon ou au pinceau dont le tracé demeure vivant et laisse place à des accidents que les artistes ont toujours su exploiter plastiquement, l'aérographe donne une image dont la netteté s'accompagne d'une grande froideur. Mais si l'objectif de Magritte est de déjouer les pièges de la représentation à l'aide d'une peinture illusionniste, il n'en va pas de même pour une illustration chargée de libérer l'inconscient du lecteur enfantin. Aussi les limites d'un style figé par un procédé technique apparaissent dès la fin des années soixante-dix où l'imagerie surréaliste sombre progressivement au fond des pages.

## NOUVELLES MANIÈRES DE VOIR

### L'œil en jeu

La vision de ces images subversives était destinée à solliciter l'imaginaire ; et bien que leurs sujets aient fait l'objet de fréquents scandales (rappelons pour mémoire le débat qui opposa, en 1971, la célèbre psychanalyste Françoise Dolto à François Ruy-Vidal) ils n'ont aucune prétention à exprimer l'inconscient enfantin. Il faudra attendre le milieu des années quatre-vingts pour qu'une telle envie vienne à l'illustration française, sans doute sous l'effet de la banalisation du discours psychanalytique, en particulier dans les médias. En effet, le changement des mentalités, intervenu pendant ce qu'on a appelé « les années Mitterrand », a opéré des transformations profondes dans la demande du public. Légitimée par l'enseignement officiel (des classes ont été créées à Strasbourg, à Lyon, à Paris), exploitée par l'école, adulée par la famille, consacrée par un étonnant succès économique, l'illustration des livres pour enfants (fiction et non-fiction confondues) sûre de son importance, revendique sa place au soleil.

C'est seulement à partir du milieu des années quatre-vingts que ces reconquêtes trouvent leur aboutissement visuel dans un mouvement qui, s'il ne poursuit pas des objectifs contradictoires, met cependant en œuvre des moyens distincts. Ainsi, en 1986, on voit apparaître pour la première fois le nom de deux illustrateurs français, symboles de cette évolution. Il s'agit, d'une part, de Claude Ponti dont *L'Album d'Adèle* parvient à faire l'unanimité entre les pédagogues et les plasticiens, la famille et l'école ; et, d'autre part, de Grégoire Solotareff dont *Monsieur l'Ogre* est le premier titre d'une œuvre dont on peut dire qu'elle est à l'origine d'un style caractéristique de l'École française.

Pour se libérer de la tutelle du texte, l'image a

commencé, au cours des années soixante-dix, à emprunter des techniques narratives à la BD et au cinéma. Elle redécouvre alors l'art de raconter, en se dotant d'une dimension temporelle. Quelques transfuges du film d'animation ont favorisé ce cousinage : Topor, Grimaud, Laguionie font une brève mais fructueuse apparition dans l'illustration. La voie est ouverte à des auteurs-illustrateurs qui, pour pallier l'absence de paroles, cherchent des techniques dont la capacité expressive leur permet de raconter en images. Car, si le texte disparaît, l'histoire demeure.

*L'Album d'Adèle* (Gallimard) par son format exceptionnel, son emploi d'un métissage iconographique, inaugure le triomphe de l'album sans texte. L'organisation topographique, chronologique et associative des signifiants plastiques confère ici un sens à des images sans paroles dont la volontaire hétérogénéité générique est étalée sur un immense format à l'italienne, extensible comme un écran panoramique. La représentation relève désormais d'une double fonction opératoire visuelle et mentale, l'image enfin libérée de la tutelle de l'écrit fait la preuve de sa faculté discursive en explorant des procédures narratives qui varient selon la sensibilité des artistes. Des techniques aussi diverses qu'efficaces montrent qu'une forme peut en cacher une autre et que l'emploi d'une technique peut faire sens. Les papiers découpés chez Sara renvoient à une image parlante. *À travers la ville* (Épignes, La Langue au chat) ; le croisement des codes visuels et scripturaux multiplie les indices de lecture, Jean-Claude Luton, *Mister Mystério* (Nathan, L'Allumeur de réverbères), permet l'effeuillage visuel d'un lieu familier, Fabienne Burckel, *Nécessaire de toilette* (Gallimard / Le Sourire qui mord, 1990), autorise la métamorphose, Anne Brouillard, *Petites histoires* (Syros, 1994).

Et pour faire bon poids, beaucoup de ces illustrateurs s'appuient sur des procédés de cadrage empruntés avec intelligence au cinéma : zoom, panoramique, plongée, contre-plongée soulignent le point de vue. Car l'image, après avoir pris la parole à la place du texte, s'est mis en tête d'exprimer une vision particulière. Or, poser le problème du point de vue, se substituer le cas échéant au narrateur, c'est repenser la nature même des modes de représentation.



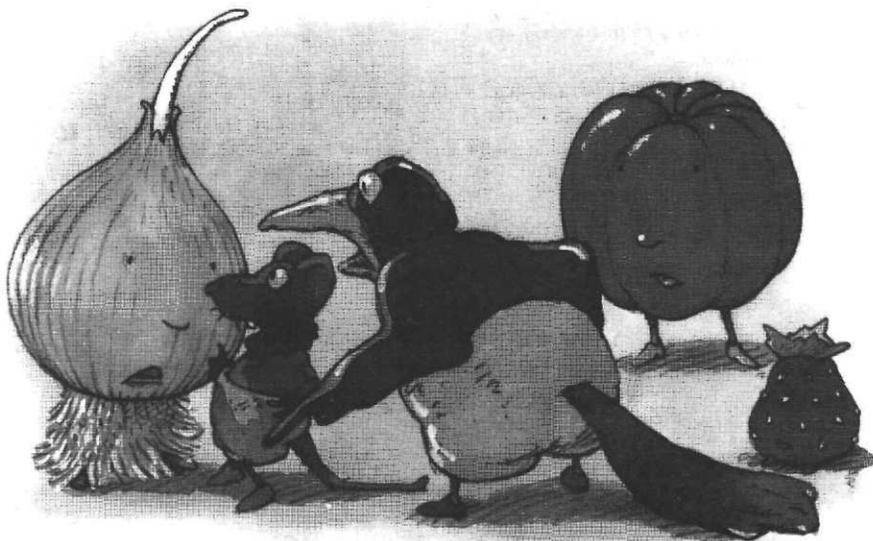
*Cocottes perchées*, ill. K. Couprie,  
Le Sourire qui mord, 1992

### Images... je vous aime !

En effet, de nouveaux thèmes découlant de cette nouvelle vision d'enfance, d'autres images prétendent être le lieu privilégié de la représentation des non-dits. L'album devient ainsi le petit théâtre d'une intimité dévoilée :  *Dedans les gens* (Nicole Claveloux, *Le Sourire qui mord*, 1993) où sont exposés les cauchemars ordinaires : *La Tempête* (Claude Ponti, *L'École des Loisirs*, 1993), les tensions relationnelles, les situations conflictuelles, *Malvina* (Olga Lecaye, *L'École des Loisirs*, 1994), le refus des modèles éducatifs considérés comme répressifs, *Le Père Noël et son jumeau* (Hatier 1991). Le livre d'images s'est également chargé d'une actualité dramatique, apparue sous la forme d'une douloureuse réalité : accident,

*T'aurais tombé* (Béatrice Poncelet, Syros-Alternatives, 1989) maladie imprévisible et disparition d'une personne aimée, *Cet été-là* (Gabrielle Vincent, Casterman, 1994), exclusion sociale, *Les Petits bonshommes sur le carreau* (Olivier Douzou, éditions du Rouergue, 1994), spectacle de la déchéance et de la mort, *Le Dimanche noyé de grand-père* (Pef, Ouest-France, 1992). Mais, pour parvenir à faire passer le message avec toute la distance souhaitable, l'image a dû modifier son style, en quelque sorte changer de « look ». Car, une fois reconnu l'objet, autorisé le contenu, restait à trouver la forme, la manière ; une manière qui ne sera plus désormais une manière de dire mais de voir.

En effet, après la démonstration faite par Maurice Sendak de la capacité de l'image à véhiculer des images dérobées à l'inconscient, le problème de leur traduction visuelle se posait aux illustrateurs français. Entouré de la nébuleuse familiale (Olga Lecaye et surtout Nadja), Solotareff adapte tout naturellement sa technique au sujet des histoires qu'il raconte. Il est ainsi à l'origine, depuis quelques années, d'une esthétique picturaliste dont la mode a dépassé les limites de l'hexagone. Ce style consiste à exprimer les sentiments, les sensations à l'aide d'une technique qui exploite de façon plus ou moins appuyée les ressources expressives de la gouache (voire de l'huile). L'épaisseur sensuelle de la pâte, l'empreinte vivante du pinceau, le trait appuyé deviennent la représentation métaphorique de l'affect. La couleur suivant l'exemple expressionniste, renonce à sa fonction descriptive pour traduire une émotion. La référence réaliste n'existant plus, chaque illustrateur devient maître de sa palette et de son codage symbolique : *Chien Bleu* (Nadja, *L'École des Loisirs*, 1989). Les nouveaux venus et leurs suivants, Grégoire Solotareff, Nadja, Antoon Krings, Le Saux, Katy Couprie, Mireille Vautier, Zaü, André Dahan, Bénédicte Guettier utilisent les rendus du



*Zigomar n'aime pas les légumes*, ill. P. Corentin, L'École des loisirs, 1994

modélé, les effets de lumière pour dramatiser ou au contraire dynamiser le récit et en accuser le caractère narratif, Antoon Krings, *Olaf et Marjorie* (L'École des Loisirs, 1991). Conscient des dangers d'enflure stylistique inhérents aux caractères expressifs du procédé, Christian Bruel a photographié en noir et blanc les images enflammées de Katy Couprie illustrant le texte parodique des *Cocottes perchées* (Le Sourire qui mord, 1992).

Le choix de cette esthétique s'accompagne de changements importants dans la fonction symbolique du support de représentation. Car, tout au long de son histoire, l'image s'est posé le problème de la ressemblance. Or, dans le cas de l'identification entre l'homme et l'animal, la question du référent présente une dimension philosophique. En France, où l'anthropomorphisme animal est traditionnellement utilisé dans le livre d'images en tant que relais du corps réel de l'enfant (*Babar*), cette question revêt une importance particulière. L'image quand elle incline du côté de

l'humain, c'est-à-dire du spirituel, du perfectible, conforte le message pédagogique inhérent à la tradition éducative. Mais depuis une dizaine d'années, la tendance s'est inversée sous l'influence d'un courant écologique dont le goût pour le « naturel » remonte à Jean-Jacques Rousseau. Décrochée de sa fonction didactique, la représentation animale prend de la distance par rapport au modèle humain ; elle peut alors s'offrir le luxe de la fantaisie (très utilisée par les illustrateurs anglais). Cette liberté s'étend à d'autres éléments : Couratin libéré d'une obligation de respect à l'égard de son modèle peut anthropophagiser avec un plaisir non dissimulé les légumes, *Zigomar n'aime pas les légumes* (L'École des loisirs, 1994). Le caractère ludique de l'anthropomorphisme légitime l'emploi du jouet, de la marionnette très peu utilisés dans l'illustration française : *Polichinelle et moi* (Elzbieta, L'École des Loisirs-Pastel, 1991). La représentation zoomorphe sert aussi à révéler la nature primitive de l'homme ; elle

devient alors l'expression de l'inconscient. C'est cette nouvelle fonction symbolique, révélée par *Max et les Maximonstres*, qu'exploitent à leur tour beaucoup d'illustrateurs français. Grégoire Solotareff dans *Mon Frère le Chien* (L'École des Loisirs, 1991) utilise la représentation symbolique à trois niveaux : identificatoire - la souris désigne le corps réel de l'enfant, projectif - le chien figure l'ego du narrateur, et analytique - des bêtes imaginaires, les Zaduls (comparables aux monstres de Max), magnifiés par l'emploi d'une technique spectaculaire, traduisent visuellement les fantasmes de l'enfant.

Aujourd'hui, lassée de tant d'excès, l'image n'a cependant pas perdu son goût pour la peinture. Mais un réinvestissement plastique, intelligemment compris succède à une systématisation esthétique. L'amour de l'art, bien tempéré, anime également Paul Cox qui explore les ressources de la trame inhérente au procédé de reproduction, Mireille Vautier dont les formes libres rappellent l'abstraction

lyrique, ou encore Olivier Douzou. La tentative de renouvellement semble néanmoins devoir passer par l'emploi de techniques directement ou indirectement associées à la photographie qui brille par son absence, sauf dans de rares cas, Nathalie Rizzoni, *Vert de terre* (Grandir, 1994). Cependant la reproduction photographique est mise en jeu par l'utilisation de la pâte à modeler, Pierre Pitrou, *Mappe et Monde* (Gallimard, 1994), de l'illustration en volume, Les Chats Pelés, *Jouons avec les chiffres* (Le Seuil Jeunesse, 1993) ou encore d'une technique mixte de papiers déchirés et matériaux divers, Charlotte Mollet, *Une Souris verte* (Didier Pirouette, 1993).

Cette échappée belle des techniques a pour conséquence d'attirer l'attention d'un public très divers sur un petit genre qui cessant d'être sage, autorise le « braconnage »<sup>5</sup>. La qualité plastique de certains albums, leur intelligence s'adressent à tous, sans distinction d'âge ; il suffit de se laisser aller au plaisir partagé des images. ■



*Mon amour*, ill. Paul Cox, Gallimard / *Le Sourire qui mord*, 1992

\* Légende de l'illustration de la page 51 : *Victor Hugo s'est égaré*, ill. P. Dumas, L'École des loisirs, 1989

1. *Images à la page, une histoire de l'image dans le livre pour enfants*, Gallimard, 1984.
2. Claire Frêches-Thory, Antoine Terrasse : « Bonnard » in *Les Nabis*, Flammarion, 1991.
3. Christian Bruel : « L'Enfant lecteur », in *Autrement*, n° 97, mars 1988.
4. Isabelle Nières : « Des illustrations exemplaires : Max et les Maximonstres », in *Le Français Aujourd'hui*, n° 50, juin 1980.
5. Michel de Certeau : « La Lecture, un braconnage », in *L'Invention du quotidien*. 1. Arts de faire. Nouv. éd. rev. et augm., Gallimard, 1994 (Folio Essais).