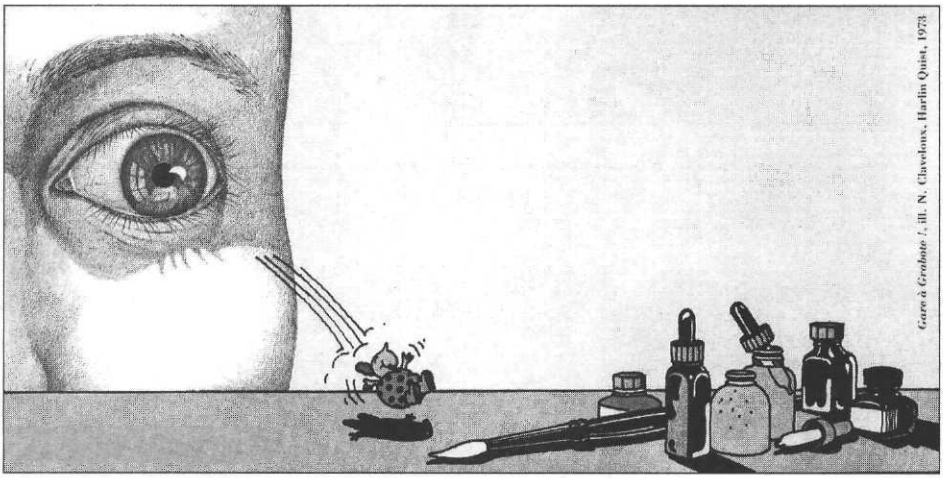


Gare à Grabote !, ill. N. Claveloux, Harlin Quist, 1973

NICOLE CLAVELOUX, GRAPHISTE

Le hors-champ de la représentation

*par Michelle Houillot**

Depuis vingt-cinq ans les albums illustrés par Nicole Claveloux ont marqué fortement l'édition du livre pour enfants. Graphiste prolifique et originale, elle a obstinément affirmé l'autonomie de ses images en tant qu'œuvre sans pour autant cesser de dialoguer avec les textes d'égale à égal..., au point même de s'en passer dans des aventures solitaires sans paroles. Chaque fois différentes et chaque fois cohérentes, ses productions renvoient avec virtuosité à tous les styles de l'expression graphique moderne dont elle a su se nourrir pour toucher la sensibilité toujours en éveil de la jeunesse et lui ouvrir les yeux sur son temps.

Enfermée dans une contrainte stylistique

* Professeur d'arts plastiques, Michelle Houillot a exercé son métier à différents niveaux d'enseignement, avec les adultes comme avec les enfants. Elle mène également une activité personnelle de peintre.

majeure - ne pas s'écarter du goût supposé des enfants et de l'image que s'en font les adultes -, l'illustration du livre pour enfants est presque nécessairement condamnée à refléter les inerties, les retards et les conventions du temps.

Autre coercition : sa soumission au discours écrit. Quelquefois qualifier une œuvre plastique d'« illustration », c'est déjà tout un programme... On ne peut mieux marquer la sujétion de l'image au texte, réputé porteur de sens privilégié dans notre tradition culturelle.

Dernière aliénation pour l'illustrateur, celle du « modèle technique » dont il hérite. Tout comme l'enseignement des arts plastiques en France, l'illustration pour enfants est restée prisonnière de la tradition académique du XIX^e siècle. Ainsi, jusqu'en 1968, on a enseigné le « dessin » à l'école comme si les bouleversements qui s'étaient produits dans la peinture et l'expression graphique depuis le début du siècle n'avaient pas existé.

Et pourtant, dès l'après-guerre, le champ de perception de toute une jeunesse s'était considérablement élargi. D'abord grâce aux cartoons de Disney, puis aux pochettes de disques des Beatles, aux créations graphiques du Push Pin Studio de Milton Glaser, etc. Mais surtout grâce à la déferlante de la bande dessinée inspiratrice du Pop'Art, qui a fait éclater les valeurs sagement traditionnelles, excellemment représentées par les albums d'*Astérix*, *Babar* et autres *Tintin*, lesquels avaient alors acquis en France, par leur fidélité au style narratif et leurs qualités plastiques « classiques », un réel statut culturel auprès des enseignants et des parents.

Mais la culture visuelle de nos chers petits continuait à se constituer ailleurs, au cinéma *(The Yellow Submarine)*, dans les rues qu'animaient les affiches publicitaires, dans les fanzines de rencontre qui gravitaient autour de *Pilote*, de Druillet, du *Charlie Mensuel* de Wolinski, de Cathy Millet, de Crépax... Un tel foisonnement de créativité « iconoclaste » - mais ce n'était que pour mieux établir et affirmer la liberté, la primauté et la domination « à venir » de l'image dans la communication contemporaine - devait nécessairement influencer un jour le monde de l'illustration du livre pour enfants. Encore fallait-il qu'y il eût rencontre entre de nouveaux créateurs et des éditeurs décidés à courir un risque commercial dans un marché plutôt conformiste.

Une de ces rencontres, certainement la plus excitante et la plus fructueuse au début des années soixante-dix, fut celle de Nicole Claveloux, une jeune graphiste, et de l'éditeur Harlin Quist.

Un remarquable exemple de cette collaboration est l'illustration du conte de fées *La Forêt des lilas* de la Comtesse de Ségur[1], que réalisa pour cet éditeur Nicole Claveloux en 1970.

Ce qui frappe rétrospectivement dans cette illustration, c'est le parti de refuser la tautologie en collant au texte, et du même coup de refuser le réalisme. La connivence avec le texte s'exprime ici par la création parallèle d'un univers onirique indépendant plutôt que par une traduction imagée de ce qui fait la force principale du conte : les aventures initiatiques d'une petite fille perdue dans une forêt profonde et labyrinthique. Très clairement, Nicole Claveloux, pour créer la profondeur, refuse de recourir à la technique illusionniste qui relèverait de la perspective ou de l'univers photographique. Si néanmoins sa forêt nous apparaît d'une profondeur sans fin, c'est par la combinaison d'un travail graphique de surface fait de grattages et de hachures « à plat » qui rappellent les frottages de Max Ernst, et d'un mode d'appropriation proprement plastique de l'espace blanc « réservé » à l'image qui

1. *La Forêt des lilas*, Conte de fées de la Comtesse de Ségur, illustré par Nicole Claveloux, Un Livre d'Harlin Quist, 1970.

La Forêt des Lilas, ill. N. Claveloux, Harlin Quist, 1970

devient, comme souvent dans la nouvelle figuration et dans la publicité moderne, partie intégrante de l'illustration. Ainsi la « découpe » du blanc (comme celle du texte noir, d'ailleurs) va contribuer, en tant que couleur et en tant que forme en soi, à accentuer les sensations d'étouffement, d'éloignement, de mouvement, de libération..., au même titre que les traits du dessin proprement dit.

Exemple : la planche qui représente Blondine condamnée à chevaucher en silence une tortue qui va traverser un vaste espace aride hors de la forêt. La solitude désertique du lieu, le morne ennui qui découle du mutisme obligé de l'héroïne comme aussi la longueur de ce fastidieux voyage, sont uniquement suggérés par l'immensité du blanc de la page. Ce blanc nu, stérile, interminable, occupe l'essentiel de la planche et il en devient le sujet principal. Il est tout à la fois le temps, l'espace, l'ennui et même la punition de Blondine. Le fait que l'étrange équipage de l'enfant et de la tortue soit figuré isolément

au bas de la page, et que la forêt lointaine apparaisse tout en haut comme un simple liseré de l'image globale, donne encore plus de densité de sens à ce qui n'est pas dessiné.

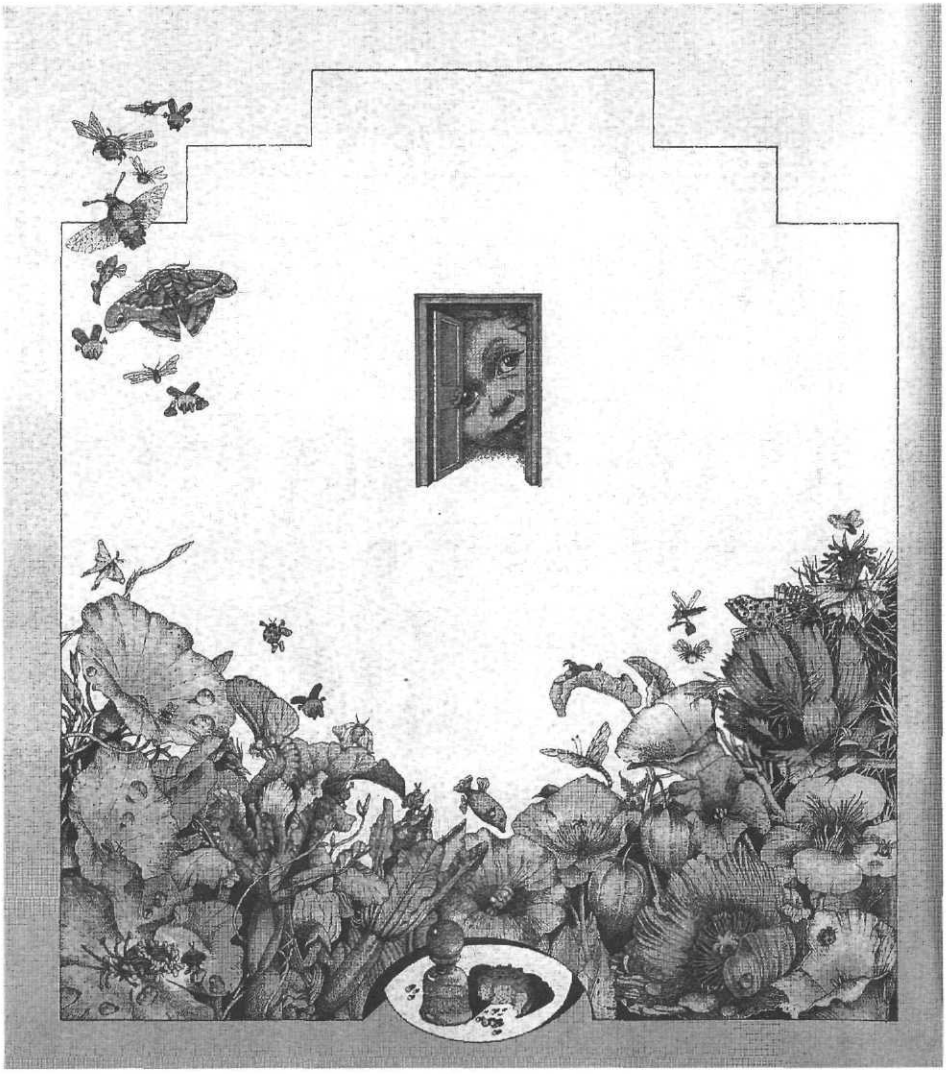
Les acheteurs habituels de livres pour enfants de l'époque (il y a maintenant vingt-cinq ans), habitués à une illustration d'un réalisme de convention, ont très probablement été déroutés par ces planches où le statut d'œuvre plastique indépendante est si fortement affirmé. Car la forêt suggérée par Nicole Claveloux - quoique figurative - s'écarte des stéréotypes réalistes ou soi-disant tels. Elle procède d'une création graphique fouillée et précise où le trait génère le sens : il explore, s'enracine, devient matière dense, il bourgeonne, il éclaire ou oppresse, ainsi que le font les mots dans le texte. On est passé de l'univers codifié de la représentation à celui de la « présentation » d'une œuvre d'auteur qui se place dans un rapport complexe de rivalité et de connivence avec le texte.

Ce rapport de rivalité/connivence est encore plus flagrant quelques années plus tard (1974), lorsque Nicole Claveloux va illustrer pour Grasset Jeunesse, le célèbre conte de Lewis Carroll, *Alice au Pays des Merveilles*[2], dans la traduction d'Henri Parisot. L'autonomie et la cohérence de l'imagerie sont telles que les illustrations peuvent être « lues » seules, et en même temps offrir, à côté du texte, le spectacle d'un fantasme jumeau. Avec *Alice*, Nicole Claveloux passe à une utilisation beaucoup plus variée des moyens d'expression proprement plastiques et joue de toutes les ressources de la rhétorique de l'image. Elle va mêler « présentation » et représentation. Si elle recourt souvent à la perspective centrale qu'elle manipule en virtuose pour creuser et échelonner le relief, elle joue aussi dans la même image avec des aplats qui affirment le plan de la page en tant que surface, pour créer des espaces multiples qu'elle ne cesse de proposer à l'œil. Rien de gratuit dans cette emboîtement de plans puisque, en terme de problématique plastique, le conte de Lewis Carroll peut s'analyser comme une variation sur le thème de « l'échelle » et des transformations de la perception de l'espace.

Deux exemples : celui d'Alice découvrant le jardin dans lequel sa taille l'empêche de pénétrer et celui de sa poursuite du lapin dans un interminable corridor. Chacun va suggérer au spectateur qu'il est un double d'Alice et qu'il partage les mêmes expériences troublantes de métamorphose de l'environnement.

Dans le premier, Alice, monstrueusement agrandie, contemple le jardin par une porte si petite qu'elle ne peut même y glisser sa tête. L'œil est au centre de la page et nous regarde ; mais il est aussi derrière la page, derrière la porte. Notre pratique du code de la perspective linéaire nous aide à lire aisément une telle représentation. Mais sur quoi s'ouvre cette porte ? Sur un vaste espace non figuré, non représenté, mais « présenté » en aplat à peine teinté, au bas duquel, loin des yeux et du corps caché d'Alice, s'épanouit le jardin tant désiré. La force de ce plan « vide » devant et autour de la porte, renforce la sensation d'une double impossibilité : celle du passage d'Alice vers le jardin comme celle du spectateur vers Alice. Mais pouvons-nous au moins pénétrer dans ce jardin ? Non, pas plus qu'Alice, car le jardin nous est interdit. Le fait qu'il soit représenté sur un plan sans perspective semble le protéger de tout accès par l'extérieur, comme s'il était derrière une vitrine. De plus, à l'intérieur même de la page, il est comme clôturé par un cadre strict qui nous en sépare d'autant plus. Mais ce cadre est comme posé sur un fond coloré qui a aussi une fonction créatrice d'espace par le

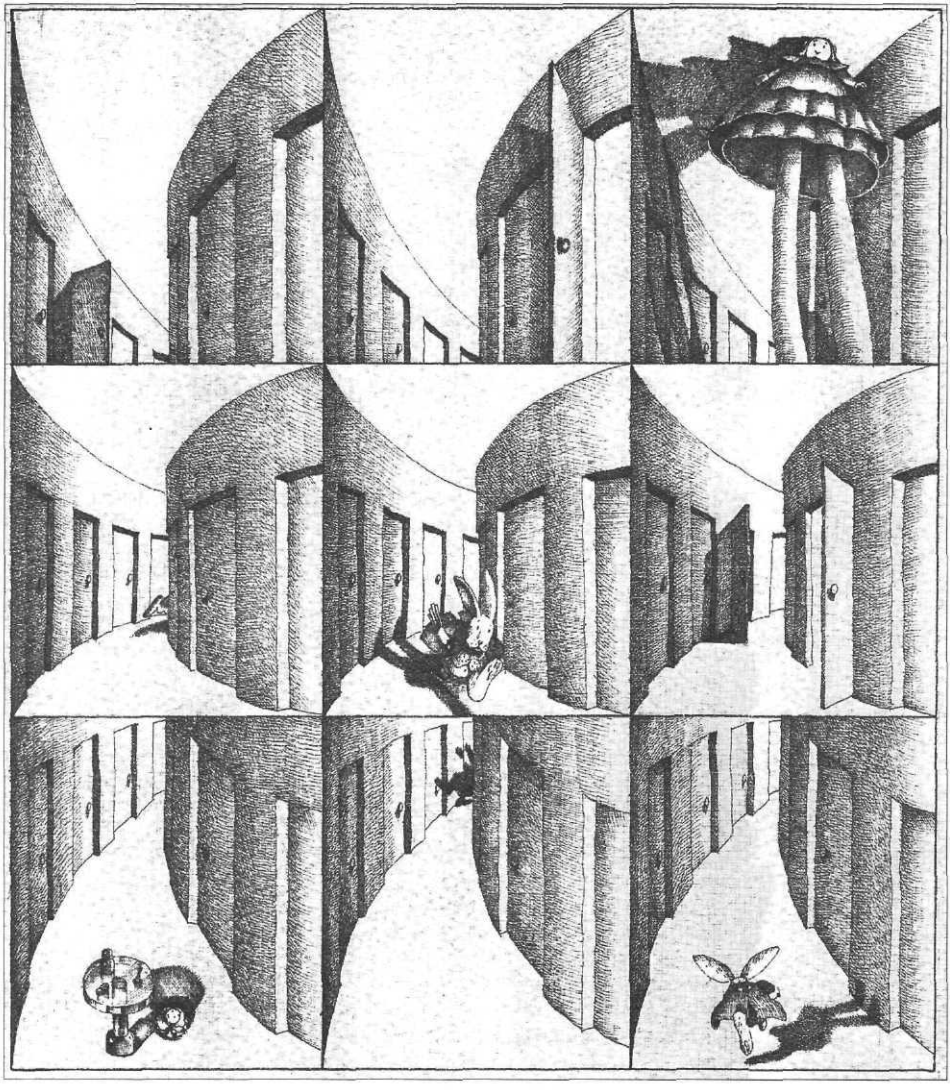
2. Lewis Carroll : *Les Aventures d'Alice au Pays des Merveilles*, illustrées par Nicole Claveloux, traduites par Henri Parisot, Grasset-Jeunesse, 1974.



Les Aventures d'Alice au Pays des merveilles, ill. N. Claveloux, Grasset jeunesse, 1974

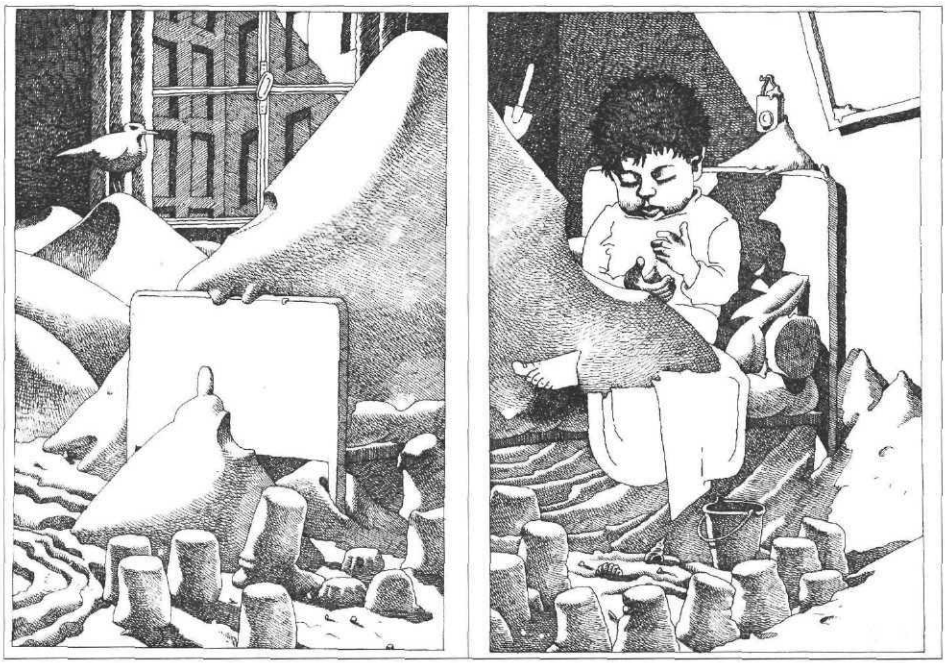
passage gradué du vert au jaune. Au bas de la page, il est d'un vert soutenu, couleur symbolique du jardin interdit (alors que les fleurs et les plantes sont représentées sous des couleurs « fantaisistes », rien moins que naturelles). Et ce vert, en s'élevant, va tendre vers le jaune, couleur du printemps et du soleil, vers lequel une nuée d'insectes volants venant du jardin va se diriger en franchissant le cadre du jardin comme pour nous conduire vers un autre espace hors du livre.

Ultime illusion : devant nous, au premier plan, dans un encart blanc s'offre à nous la vision non seulement figurative mais réaliste d'un gâteau entamé. Par les dents d'Alice ou par les nôtres ?



Les Aventures d'Alice au Pays des merveilles, ill. N. Claveloux, Grasset jeunesse, 1974

Dans le second exemple, la page est occupée par neuf vignettes de format égal accolées l'une à l'autre comme dans une BD. Mais il ne s'agit pas d'une suite narrative chronologique. Nicole Claveloux s'amuse à nous perdre comme Lewis Carroll perd Alice. Elle joue avec la ligne d'horizon de sorte que nous devenons un géant ou un nain, mais toujours à l'inverse d'Alice : tantôt nous sommes si près du sol que nous voyons ses jambes s'élever comme des colonnes et sa tête toucher le plafond, tantôt nos yeux sont situés si haut que nous voyons tout juste le visage d'Alice au niveau du sol, levé vers le guéridon. Le va-et-vient de notre regard nous révèle très vite qu'il n'y a ni avant ni après, mais un mouve-



Crapougneries, ill. N. Claveloux, éd. Le Sourire qui mord, 1980

ment perpétuel animé par le lapin qui fuit, vient ou revient vers nous, et par les portes qui s'ouvrent et se ferment sans logique.

On trouverait bien d'autres exemples de cette habileté à forcer notre univers mental à entrer dans son image, notamment dans les albums sans paroles qu'elle a produits depuis les années quatre-vingts, comme *Crapougneries*[3] et *Pour de rire*[4]. Son dessin très détaillé, explicatif, mais toujours distancé par l'utilisation des blancs, nous ouvre la porte des fantasmes et des plaisirs secrets de l'enfance, dans lesquels nous avons la troublante surprise de retrouver les nôtres.

La richesse et la variété de sa production amènent nécessairement à réfléchir sur son style, son héritage plastique et ses sources d'inspiration créatrice.

À l'évidence, sa production est clairement marquée par l'influence surréaliste au sens large, de Bosch à Dali. On y baigne dans l'inconscient, l'onirisme, l'incongru, le bizarre. Mais dans la réalisation plastique, elle sait parfaitement exploiter toutes les ressources révélées par les peintres abstraits, le pop'art, la nouvelle figuration, la bande dessinée. Si bien que chacune de ses productions est une aventure stylistique indépendante et cohérente qui l'éloigne d'une référence trop lisible au surréalisme, à qui elle ne doit d'ailleurs que l'inspiration figurative, hors de toute influence spéculative développée par Duchamp. Cette branche-là du surréalisme qui conduit à la mort de la peinture pour accéder à l'acte plastique pur, n'est à l'évidence pas la sienne. Ce que montre bien sa peinture

3. Charlotte Ruffault, Christian Bruel, Nicole Claveloux : *Crapougneries*, Le Sourire qui mord, collection Plaisirs, 1980.

4. Christian Bruel, Nicole Claveloux : *Pour de rire*, Le Sourire qui mord, collection Plaisirs, 1981.

(Nicole Claveloux a exposé plusieurs fois ses toiles), dans laquelle cette question de la remise en cause de l'acte et des moyens picturaux n'est pas posée.
Est-ce une limite, un acte de foi délibéré dans la survivance du support traditionnel qu'est la toile - ou le livre ? Une expérimentation sur ces questions serait-elle intransmissible dans l'acte « pédagogique » que représente toujours l'illustration d'un livre pour enfants ? Nicole Claveloux seule pourrait répondre à ces questions par ses productions futures dont on peut être sûr qu'elles nous réservent encore des surprises. ■

Nicole Claveloux : « Les Douze Moi », huile sur toile, 81 x 65 cm, 1992