

RENCONTRE AVEC UN DIRECTEUR ARTISTIQUE, GÉRARD LO MONACO

Dans les coulisses de la création et de la fabrication des livres, le directeur artistique joue un rôle essentiel. Pour mieux comprendre ce métier, nous avons demandé à Gérard Lo Monaco son point de vue sur ses années d'expérience chez Syros, maison qu'il a tout récemment quittée pour d'autres aventures de création.



Depuis le début des années quatre-vingts, les acteurs du livre pour enfants semblent n'avoir plus de secrets pour les professionnels des bibliothèques. Un petit coup d'œil sur le catalogage « savant » de *La Bibliographie de la France* permet le repérage d'une foule d'auteurs dits secondaires : préfaciers, traducteurs, directeurs de collection aux côtés de l'illustrateur promu dans le meilleur des cas au rang d'auteur « principal »... Le vrai concepteur reste le plus souvent anonyme. Il a beau tirer les ficelles de ses personnages de papier, tour à tour décorateur, costumier et metteur en scène de son petit théâtre, son nom est à peine identifié derrière une maquette de couverture, coincé entre le copyright et l'achevé d'imprimer. Nous l'avons surpris aux éditions Syros, tout de noir vêtu, rapide, léger et fébrile, sollicité

tour à tour voire simultanément par l'éditeur, l'attachée de presse, la directrice éditoriale, les auteurs, les illustrateurs... indispensable à chacun, et parfois redouté malgré sa gentillesse et sa timidité. Il trame ses collections en esthète curieux et passionné, mais se défend de n'être qu'un styliste...

À vrai dire, si on cherche à identifier le « directeur artistique », il se dérobe. Il déteste cette appellation. Gérard Lo Monaco, le marionnettiste argentin, a tiré les fils d'Ariane des livres pour enfants par jeu, sans jamais en avoir conscience. Apprivoiser le « monstre éditorial » n'était pourtant pas une mince affaire. « Souris Noire » l'a mis sur orbite chez Syros avec la complicité de Joseph Périgot, et huit ans plus tard, c'est la consécration. À la Foire de Bologne et dans les Salons, ses créatures remportent des prix

et autres Totems qui n'ont pas pour autant entamé sa modestie.

À l'entendre, le livre pour enfants est un jeu, une cuisine gourmande où chaque ingrédient se mélange au gré du plaisir, de la curiosité, du goût et des saveurs, ou plutôt un bricolage, une construction qui répondrait à la fois aux désirs, aux rêves de l'acheteur et du lecteur, tout en reflétant son contenu, les textes et les images.

En nous livrant ses secrets, ses « tours de main », il met en perspective une petite histoire de l'édition enfantine de son point de vue un peu démiurge, passionné par toutes les facettes de son « objet » littéraire et visuel et totalement imprégné de l'air du temps.

On serait tenté d'ouvrir le débat en disant que Gérard Lo Monaco est peut-être l'un des survivants de la décennie prodigieuse des années soixante où quelques éditeurs d'art éclectiques comme Tisné, Delpire ou plus tard Ruy-Vidal remplissaient les pages de la revue *Graphis* avec un concept révolutionnaire de livres pour enfants où la lettre et l'image se rencontrent pour donner un sens nouveau « aux mots de la tribu »... En leur temps la caisse dans laquelle André François avait emballé ses *Larmes de Crocodile*, ou les aventures terribles de *Max et les Maximontres* dessinées par Sendak, avaient fait l'effet d'une bombe sur les plates-bandes sagement balisées de la littérature de jeunesse. Les deux artistes travaillaient aussi pour l'affiche, le théâtre, la presse et la publicité avec leur vision du monde très personnelle, investissant le meilleur d'eux-mêmes dans la création pour les enfants.

Comment cet héritage est-il aujourd'hui repris à leur compte par certaines maisons d'édition ? C'est ce que nous avons cherché à savoir en interrogeant Gérard Lo Monaco, directeur artistique chez Syros.

C.A.C.

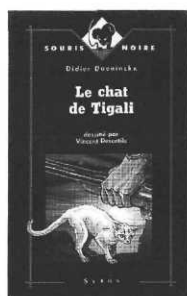
Christiane Abbadie Clerc : *Qu'en est-il aujourd'hui de la direction artistique dans l'édition des livres pour enfants ? Avez-vous le sentiment d'appartenir à une lignée, d'être parmi les héritiers d'un âge d'or ?*

Gérard Lo Monaco : En fait, je pense qu'il n'y a pas de « directeur artistique ». Le terme importe peu. Ce sont plutôt les éditeurs qui tiennent ce rôle.

J'observe une chose par rapport à ce qu'on peut dire sur les grands de l'« âge d'or »... (je ne sais pas si ce terme convient d'ailleurs, parce que l'« âge d'or » se situe au XIX^e siècle pour les livres de jeunesse) : c'est que le renouveau du livre jeunesse dans les années 60-70 avec Ruy-Vidal et Delpire, c'était le fait plutôt des éditeurs que des directeurs artistiques. Ils étaient maîtres d'œuvre. Ils choisissaient leurs textes et en même temps ils les habillaient avec l'esprit graphique qui était le leur. D'abord parce qu'ils avaient de toutes petites structures. Je pense à Patrick Couratin qui éditait ses premiers livres. Il était non seulement éditeur, mais graphiste, illustrateur, directeur artistique et surtout gestionnaire.

Ces petites structures-là ont donné le ton de tout ce qui, dans ma jeunesse, m'a impressionné fortement. Je rôdais, avec dans ma tête, beaucoup de choses qui me paraissaient très belles, du côté de chez Delpire, à l'époque où il était installé près de l'église Saint-Germain des Prés, dans ce qui, plus tard, est devenu galerie.

Il y a aujourd'hui des directeurs artistiques, ou en tout cas des gens chargés de l'image mais qui se situent plutôt dans des structures lourdes des grandes maisons. En fait il y a une dilution des effets de leurs choix, parce qu'ils sont entourés de gens qui donnent leur avis à toutes les étapes : finalement ils sont là un peu comme des pourvoyeurs d'images, ils soumettent aux directeurs de collection et aux éditeurs leurs choix éditoriaux ou leurs choix graphiques. Chez Syros, c'est une petite struc-



Les différentes couvertures de la collection Souris noire

ture, les choses se passent dans la proximité, le choix de l'illustration se fait en même temps que celui du texte, d'une façon très rapprochée, très spontanée, et tout va très vite. On a des coups de cœur et on les met en pratique.

C.A.C. : Dans les années soixante-dix, il y avait une école minimaliste assumée par L'École des loisirs avec Arthur Hubschmid par exemple. On pourrait aussi parler de Colline Poirée et de Hans Troxler (Hachette-Gobelune) : avec eux le graphisme s'efface derrière le projet. Ils préconisent le blanc, une certaine discrétion de la marque graphique, par opposition à l'esprit de Ruy-Vidal, à des gens comme Patrick Couratin qui travaillait avec le noir dans le sens d'une certaine mode sans trop se poser la question du destinataire. Comment vous situez-vous ?

G.L.M. : Je crois qu'il y a un principe, louable commercialement sans doute, mais qui d'une certaine manière me touche assez peu, qui consiste à affirmer : « il faut que le livre soit indémodable ». À partir de là, on fait de la non-typographie. Cela, d'une certaine manière, me hérisse le poil : je considère effectivement qu'il faut essayer de faire des choses qui ne soient pas trop marquées dans l'immédiateté, qui durent. Un livre c'est un objet qu'on est appelé à garder, qui doit avoir une certaine pérennité. Mais de là à édulcorer les

choses d'une telle manière qu'on ne puisse pas y mettre de date, que rien ne soit ancré dans le temps, non. Si on faisait ça quand on fait du cinéma, de la littérature, qu'est-ce que ça donnerait ?

C.A.C. : Il faut effectivement participer des valeurs de son temps. Le discours des illustrateurs dès les années 70, n'était déjà plus décoratif : ils ont commencé à être contemporains, à dire des choses, parfois provocatrices, en tout cas nouvelles, dans le champ du livre d'enfants. Ils ont cassé le conformisme ambiant. Avec Tisé, Robert Delpire, François Ruy-Vidal et Harlin-Quist, on s'est dit : « L'illustration est un langage par elle-même, la narration passe par là ».

C'est important que le livre forme un tout et que les matériaux participent à la constitution du sens.

G.L.M. : Je suis beaucoup moins conscient que ça ! Je crois que quand on se surveille trop, quand on a trop dans la tête les destinataires, le marché, etc., on finit par intégrer trop d'ingrédients consensuels. C'est vrai que le livre génère des dépenses et qu'à un moment donné, quand on commence à y réfléchir trop, on a tendance à jouer la sécurité parce qu'on se dit qu'on perd beaucoup d'argent si ça ne marche pas. Je préfère partir sur une intuition, un coup de cœur. Bien

entendu, je pense que j'ai raison de prendre tel ou tel illustrateur, même si je n'arrive pas toujours à le justifier. Je me dis : « si je me suis trompé, on reviendra en arrière plus tard, mais j'ai vraiment envie d'essayer » plutôt que de me poser trop de questions sur l'à-propos de tel ou tel choix graphique. On n'avance pas si on ne prend pas de risques. C'est la particularité d'une maison de taille moyenne comme Syros : un bouquin ici se fait en quatre ou cinq mois entre la prise de décision et sa sortie. On n'intègre donc pas toutes les étapes de contrôle, de vérification. Si on le faisait systématiquement on aurait l'impression de se priver, de passer à côté d'une intuition.

C.A.C. : *On a l'impression que vous lancez un défi, parce qu'une petite maison comme Syros, avec son image multiculturelle, réussit à concilier un projet esthétique structuré avec une volonté forte, chez certains directeurs littéraires, de faire passer un message pour les enfants.*

G.L.M. : Oui, de jouer le particularisme...

C.A.C. : *Vous avez en face de vous des gens qui doivent être assez exigeants sur le plan du contenu, de la finalité de l'objet et vous ne pouvez pas ne faire que de l'habillage ?*

G.L.M. : En fait je crois qu'on prend un peu de bouteille dans ce métier-là quand on a fini de faire toutes ses expériences, et de se dire « Ça y est je me suis fait plaisir, j'ai fait des tas d'erreurs ». C'est quand on a fait beaucoup d'erreurs qu'on commence à se poser des questions, à se rendre compte que le livre doit être moins ostensiblement séduisant, pour faire lire davantage le texte, pour garder la quintessence de l'objet-livre.

Plus ça va, moins j'ai envie de typographier des bouquins, moins j'ai envie de les habiller de façon trop chargée, trop connotée, typographiquement parlant. Je crois qu'il ne faut pas avoir des choses à se prouver là-dessus. Il

faut laisser davantage l'illustrateur s'impliquer. La vedette c'est lui, avec l'auteur, c'est la valeur du texte qui est primordiale.

Avec l'expérience, on aime davantage le livre, on le travaille plus par rapport au format, aux matières, à la fabrication... et on abandonne un peu ce côté « je fais un travail graphique dessus ».

Françoise Ballanger : *Est-ce cela le rôle du directeur artistique ? Comment, finalement, voudriez-vous définir ce métier ?*

G.L.M. : Je vais vous amuser mais en fait je ne me sens pas un professionnel du livre. Franchement je ne me pose pas la question, je ne me dis pas « je suis directeur artistique », d'abord je déteste ce terme....

Le livre pour enfants représente une petite part de mon activité. Je fais du décor de théâtre, j'ai eu une compagnie de théâtre de marionnettes pendant très longtemps, j'ai fait de l'affiche, je continue à faire du décor de théâtre, des pochettes de disques. Je viens de travailler pour le dernier album de Renaud, en lui construisant une baraque foraine de sept mètres de long, une vraie baraque foraine avec des constructeurs, des décorateurs. Donc pour moi l'idée qu'on ne ferait qu'un seul et unique métier, c'est un peu réducteur. L'approche du livre de jeunesse est venue à travers le contact que j'avais avec les enfants dans ma compagnie de théâtre de marionnettes. À chaque fois que je faisais des spectacles, déjà, je faisais des livres pour moi, ça passait par la communication : une affiche, une petite plaquette, des choses comme ça. Donc j'ai toujours abordé le livre jeunesse à travers les autres expériences que j'ai eues dans le domaine des arts plastiques.

« Directeur artistique » c'est inscrit sur la carte et sur le papier, mais c'est simplement quelqu'un qui, à un moment donné, fait des livres, fait le choix d'un certain nombre d'illustrateurs, peut jouer sur l'objet-livre, ses dimensions, sa fabrication, son aspect visuel.



Boîtier CD et livret du dernier album de Renaud
Création de Gérard Lo Monaco pour
Ceci-Cela/Virgin France. © Photo Thierry Rajic

C.A.C. : *N'y-a-t-il pas une tentation, de vouloir orienter l'illustrateur ? J'ai été assez étonnée de voir jusqu'où allait la préparation au niveau même de la maquette, qui va jusqu'à l'esquisse colorée, qui n'est pas sans rappeler les « roughs » (crayonnés) en usage dans la publicité.*

G.L.M. : Ce n'est pas forcément une très bonne chose et je me reproche parfois d'être très directif ! Quand je dis que je cherche à ne pas me sentir trop professionnel, cela voudrait dire que j'essaie de ne pas avoir de tics, de ne pas avoir de concepts, et de formule de travail. Ce qui me guide c'est très souvent l'intuition de l'illustrateur ou le texte. Je crois qu'il est important d'être à chaque fois neuf et d'être complètement étonné de ce qu'on fait, à chaque étape de la naissance d'un livre. Tout est possible à tout moment. Quand un jeune illustrateur apporte son dossier, qu'il y a quelques dessins qui nous intéressent, on ne sait pas si sur la durée d'un livre il va pouvoir tenir la route, donc par moment, il y en a certains que j'essaie de mettre en condition de sécurité. J'espère être proche d'eux, pour les mener là où eux pourraient aller s'ils avaient un

petit peu d'expérience. Mais certains sont très autonomes. Alors par moment, c'est vrai, j'imagine le livre, le format, je me dis qu'on peut le mener comme ça, je l'explique à l'illustrateur, j'ai tendance effectivement à prendre le crayon à lui montrer les ouvertures, plus que de le contraindre... Je crois que c'est ça, surtout, lui donner envie...

F.B. : *Est-ce qu'il n'y a pas une certaine part de contrainte pourtant, ne serait-ce que par l'appartenance d'un livre à une collection, ce qui implique un certain nombre de règles ? Quant à la faisabilité technique, on imagine qu'il y a des gens qui ont des idées extraordinaires mais infaisables ; ou au contraire travaillez-vous avec les auteurs et les illustrateurs pour montrer ce qu'il est possible d'envisager.*

G.L.M. : Dans le cas des albums hors collection, tout est possible parce qu'on n'est pas lié à un concept de collection.

Par exemple, *La Grande peur sous les étoiles* ou *Le Monsieur de la rue d'à côté* ce sont des livres qu'on a inventés à trois, avec Johanna Kang ou bien Alice Dumas, Charlotte Ruffault et moi. Une fois qu'on a le texte entre les mains, il faut essayer d'imaginer sous quelle forme graphique il doit exister. L'idée, avec Alice Dumas, c'était de faire soit un tout petit bouquin, soit un très grand bouquin... et c'est devenu un très grand bouquin. Mais bien sûr, on reste dans une faisabilité, dans un possible. On a toujours quand même, derrière la tête, l'idée que la fabrication d'un bouquin a un certain coût, donc on reste dans du raisonnable. Mais parfois on dépasse ce qui est raisonnable, on se dit « Ah ! pour celui-là... On y croit vraiment, on ferait bien de prendre un papier avec du grain. D'accord ça coûte deux fois plus cher, mais ce serait tellement mieux » et on n'imagine pas de le faire autrement... Donc c'est vrai qu'on a nous aussi notre côté irrationnel. On essaye de servir le livre.

F.B. : *À la limite il faut déjà envisager le livre avant que quoi que ce soit existe....*

G.L.M. : Souvent je m'imagine, fermant les yeux : « si j'étais en librairie, qu'est-ce que je ferais devant un bouquin de ce format-là, devant une collection qui aurait cet aspect-là, qui aurait ce prix, qui aurait cette matière, qui aurait cette épaisseur ? ». J'ai tout le temps envie de sortir des murs de Syros et d'être dans la librairie. Je m'imagine même le livre sur une table, « qu'est-ce que ça donnera, avec tous les autres qui sont autour ? ». C'est plutôt la présence du livre qui me motive pour le faire de tel ou tel format, comme si à chaque fois on renouvelait l'exercice de style, le genre du livre. C'est vrai qu'on a très envie de « sortir » du livre, on a envie de le faire en céramique, on s'imagine qu'il pourrait être avec des néons, ou une antenne. Et à chaque fois évidemment il y a la rationalité des choses qui vous fait dire qu'on est toujours dans le domaine du papier. Il y a des impératifs techniques qui vous font toujours atterrir. Moi je décolle d'abord très très haut, bien délirant, et à chaque fois je dois revenir vers quelque chose de plus sage. Mais je crois que j'ai une vraie envie toujours de faire toutes les expériences et même une sorte de provocation. Je fabrique toujours des maquettes en volume, en carton. Par exemple pour les petits dictionnaires - « des émotions », « des sentiments », « des rêves », « des caractères » - il y avait un manuscrit qui représentait un certain volume de texte. Normalement ils auraient dû donner, dans un format normal, une certaine épaisseur. Pour moi, l'idée tout de suite a été de les visualiser comme une toute petite brique, un petit pavé, quelque chose de très épais, de rassurant... Et l'idée était tout simplement de densifier tout le texte pour donner une très grosse épaisseur. Sur cette petite collection, il fallait travailler comme un sculpteur, sur le volume.

Je suis en fait terriblement archaïque, je tra-

vaille encore avec des pinces, du papier, de la colle. C'est vrai que c'est un vrai plaisir pour moi de passer par une expérience tactile et manuelle. Tous les bouquins, même quand je sais qu'ils peuvent être demandés à un imprimeur sous forme de maquette en blanc, je les fais avec du carton, de la colle, du papier : je bricole déjà un premier livre pour moi, qui après évidemment va circuler, être soumis : cela permet une réponse immédiate. J'essaye de m'approcher de l'industrialisation du livre avec des moyens archaïques, ce qui fait que le bouquin est presque comme un livre d'artiste, avec ce petit côté granuleux, pas droit, bricolé. J'aime beaucoup travailler comme ça. Ailleurs, les directeurs artistiques ont souvent une vision très proche du « Mac ». Faire les choses sur écran donne peut-être un projet un peu plus froid.

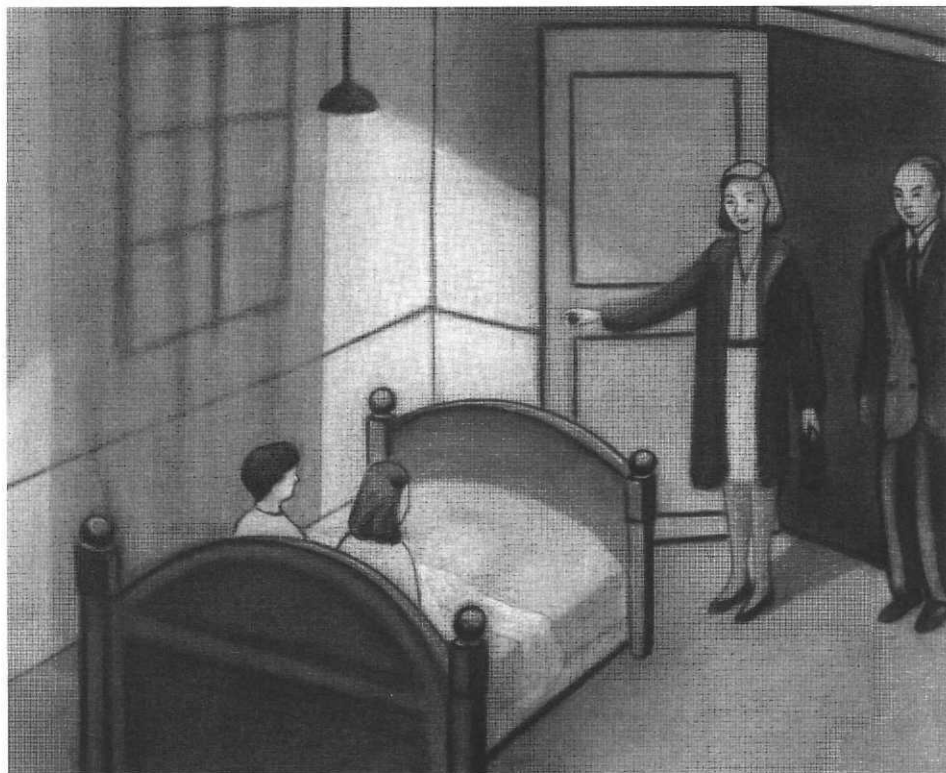
C.A.C. : *La matière, ce sont aussi les papiers, les cartons, que vous découvrez et que vous exploitez. Pour la collection d'albums Multicultures, le papier avait une tout autre destination au départ.*

G.L.M. : C'est vrai, ce sont des cartons qui ont une destination industrielle, qui ne sont pas connus dans le monde de l'édition, si j'en juge par les refus de tous les imprimeurs de travailler dessus. Mais j'avais l'idée d'un carton très chaleureux, très brut, très matié.

C.A.C. : *Comment l'avez-vous trouvé ?*

G.L.M. : J'aime bien ramasser les emballages, regarder un peu ce qui se fait dans les autres domaines que le livre.

Mon idée était d'apporter une certaine chaleur au livre et de sortir un peu de la norme. Il fallait aussi « marquer » cette collection qui, de par son concept iconographique, signifiait la différence, développait le thème interculturel. Physiquement déjà, dans l'approche de la couverture, l'abord immédiat, je voulais marquer une vraie différence qui s'exprime par la matière de cette couverture.



La Grande peur sous les étoiles, ill. J. Kang, Syros

F.B. : Dans la collection « Paroles de conteurs », c'est un choix tout à fait différent.

G.L.M. : Je trouve cette collection assez normative...il n'y a qu'un jeu sur la typographie. Pour cette collection, l'idée typographique était en relation avec le contenu : on ne pouvait pas mettre de disque ou de cassette, la voix des conteurs devait passer à travers la grosseur de la typographie. Plus la typographie est grosse, plus on est censé parler à voix haute. Ce n'est pas une innovation extraordinaire ! Dans *La Cantatrice chauve* de Ionesco, déjà il y avait tout ce jeu de typo. C'est un procédé simple et qui nous paraissait en même temps coller au concept de la collection. L'image n'est pas dominante, elle est réduite à quelques culs-de-lampe, cabochons, la typographie vient un petit peu comme une substitution à l'image.

F.B. : Est-ce que vous trouvez plus intéressant de travailler sur une collection ou sur les albums ?

G.L.M. : Ce que j'aime c'est travailler sur une collection, parce que c'est formidable de faire naître un concept. D'abord il y a l'étonnement de la nouveauté. C'est pour ça qu'il faut la faire forte au départ pour ne pas s'en lasser. Puis quand on y travaille au quotidien, pour la pourvoir d'illustrateurs, il faut garder de l'enthousiasme.

C.A.C. : Ce qui est emblématique de votre style, c'est *Souris noire*, avec le graphisme « noir » qui donne le ton du « polar » pour enfants, un genre nouveau à l'époque.

G.L.M. : L'idée appartient d'abord à Joseph Périgot, le créateur de cette collection, qui

avait effectivement, lui, l'idée du noir. Moi je suis arrivé chez Syros à ce moment-là et avec Joseph Périgot nous entretenions effectivement une relation de complicité : c'est ce qui a permis à cette collection de naître.

C.A.C. : *Elle a provoqué une révolution dans l'écriture. Lorsque vous avez demandé aux écrivains scénaristes de créer pour les enfants, on a l'impression qu'il y a eu un effet d'entraînement de la collection. Tout d'un coup est apparu un style différent, parlé, un style direct dans la littérature enfantine, et on a le sentiment qu'un coup d'envoi a été donné au niveau du roman pour les 7-10 ans. Finalement il y a eu beaucoup de commandes faites aux écrivains à partir de cette idée.*

G.L.M. : C'est vrai que Périgot était un novateur. Son talent a été de créer un genre littéraire qui était jusque là peu connu, mais surtout de l'associer avec des illustrations... Et mon travail a consisté à donner une correspondance à cette écriture très incisive, très déliée, assez iconoclaste. Moi ce dont j'avais très envie c'était de la traiter comme une collection où les illustrateurs s'exposeraient. C'est-à-dire sans concept de style illustratif, sans idée reçue, sans identité d'illustrateur particulière, mais plutôt comme une grande galerie dans laquelle on pourrait circuler, où chaque style pouvait s'exprimer avec comme seule contrainte que le style illustratif entretienne des rapports avec le texte. Ce qui n'a pas toujours été bien mené. C'est en cela d'ailleurs que cette collection est fondamentale pour Syros et pour moi en particulier. Elle entretient un lien permanent avec tous les illustrateurs. Ça m'oblige à être très en éveil sur tout ce qui se fait en illustration, parce que, à cause du rythme de parution assez soutenu, et à cause aussi de la forme courte - c'est un peu un clip ou un court-métrage - on peut y faire entrer beaucoup d'illustrateurs très différents, des

gens qui sont en devenir, pas forcément confirmés. On peut faire aussi cohabiter les illustrateurs connus avec ceux qui le sont moins et ceux qui ne le sont pas du tout. Et cette espèce de télescopage dans toutes les cultures de l'image me paraît intéressant, il crée comme un appel d'air. Ce qui est étonnant, c'est que bien souvent, d'autres directeurs artistiques, d'autres maisons d'éditions en voyant ces illustrateurs-là, se disent, « on ne va jamais pouvoir rien faire avec eux, on ne peut pas faire d'album, ce n'est pas le moment, ou c'est trop risqué ». En revanche, ils me l'envoient, en disant : « Allez voir la Souris noire », c'est une espèce de vivier d'illustrateurs !

Je crois que la Souris noire est devenue un lieu d'expérimentation sur le plan de l'image. Tous les éditeurs devraient avoir des petites collections dans lesquelles ils puissent « injecter » beaucoup d'illustrateurs...

C.A.C. : *On a le sentiment que le noir et blanc les sollicite de manière un peu inhabituelle. Il oblige à être très pointu sur le dessin, sur le trait...*

G.L.M. : Oui, il empêche de se retrancher derrière la couleur, ou le côté décoratif. Le noir et blanc est un genre difficile, parce qu'il met à nu l'illustrateur. On n'a pas la couleur pour se cacher derrière des artifices. On ne peut pas tricher.

C.A.C. : *Pour ce qui est des contraintes quant au style, à la manière de l'illustration, vous ne semblez pas donner beaucoup d'indication d'âges, alors que ce sont des gamins de 7, 8, 10 ans qui la reçoivent. Vous ne cherchez pas trop la lisibilité de l'image ?*

G.L.M. : C'est vrai, bien que j'essaie quand même aussi de calmer le jeu. Il y a eu des excès, et je crois qu'il faut rester lisible. Mais ce qui caractérise la collection c'est que l'illustration n'est pas forcément « pour » l'âge du lecteur. À chaque fois on met la

barre un peu plus haut et on essaye de montrer d'autres univers graphiques, d'autres propositions et de compter sur la disponibilité du lecteur pour accepter des images différentes.

F.B. : *Quelles relations entretenez-vous avec le milieu des illustrateurs ? Est-ce que vous allez les voir dans les écoles, est-ce que ce sont eux qui viennent vous voir, est-ce que ce sont des gens que vous remarquez ailleurs, dans la presse par exemple, dans des expositions ? Quelle est votre démarche ?*

G.L.M. : C'est complètement empirique. Beaucoup d'illustrateurs sont remarqués dans les écoles effectivement. Il y a beaucoup de parrainages dans la profession et puis une solidarité entre les directeurs artistiques.

F.B. : *Est-ce que, de par cette situation, vous pensez avoir une connaissance assez large des styles d'illustration actuels ?*

G.L.M. : Je trouve que les jeunes illustrateurs sont très abîmés par ce qu'ils voient en librairie, par la demande, par la norme. Souvent ils arrivent avec des idées préconçues. J'observe en ce moment que les illustrateurs sont terriblement angoissés par ce qu'ils vont devenir dans la vie professionnelle : ils n'en sont même pas à faire leur sixième mois d'école qu'ils viennent déjà démarcher les éditeurs ! C'est terrifiant, on a l'impression qu'ils sont à l'école, mais tout en étant anxieux sur ce qu'ils vont devenir, ils ont peur de louper le coche, de ne pas être là au bon moment, ou en tout cas que leurs études vont les mener à un point où il n'y aura plus de boulot pour eux quand ils sortiront de l'école. C'est terrible parce qu'on se rend bien compte qu'ils ne sont pas encore prêts, mais on voit que pour eux c'est un questionnement perpétuel.

C.A.C. : *Vous débusquez une forme de modernité compatible avec une discrétion*

des effets plastiques. L'exemple de La Grande peur sous les étoiles, est significatif. C'est assez étonnant de voir cette image à la fois très lisible, très étrange en même temps avec des éclairages sourds qui ont partie liée avec le souvenir et l'angoisse.

G.L.M. : Encore une fois, je pense que la démarche c'est d'être suffisamment libre et d'être simplement disponible pour voir les images. Ce qui me plaît surtout c'est l'authenticité, l'émotion. C'est vrai que mes goûts me portent vers l'illustration qui a une certaine pudeur. Je ne saurais pas l'expliquer d'une façon formelle et consciente. Et je sais que ce n'est pas toujours très raisonnable. On ne demande pas aujourd'hui d'être vraiment pudique et de chuchoter les choses, on demande plutôt d'être le plus tonitruant possible, de faire du bruit, d'être très « couleur pétard », comme on dit, flash...

Je crois pourtant que dans ce métier, on est obligé de s'exposer, d'afficher ses goûts, sinon on est perdu, il n'y a plus de direction possible. L'important aussi c'est d'avoir des goûts extrêmement éclectiques. En musique par exemple je ne vois pas pourquoi on aimerait davantage Mozart que les Rolling Stones ou la musique populaire de l'Afghanistan, ou la musique cajun. Je crois qu'on peut faire un parallèle.

Je trouve que dans l'édition on est terriblement bourgeois, conventionnels et attendus. Il y a heureusement beaucoup d'exceptions mais dans l'ensemble je trouve que l'art de l'image, le livre jeunesse sont loin d'être en prise directe avec les autres arts qui nous accompagnent dans la vie quotidienne. Le cinéma d'aujourd'hui, le cinéma d'auteur par exemple, est beaucoup plus audacieux, il a une force de proposition, d'imaginaire, d'implication.

C'est pareil pour la musique qu'écoutent les enfants ou les adolescents, les mêmes qui lisent des livres : ils sont beaucoup plus audacieux, plus éclectiques.

L'image jeunesse est très normative par rapport au reste. On a l'impression qu'il y a une sorte de chape de silence, de non-dits, un côté commercialement frileux des éditeurs qui ne veulent pas se mouiller.

C.A.C. : *Mais le non-dit est précisément au cœur de l'illustration, la partie floue de l'image, la plus musicale. Ce que ne peut pas dire le texte passe par l'image. C'est important de cultiver ce registre-là, parce qu'il est porteur de liberté. C'est aussi ce qu'avaient compris les « pionniers », Delpire et Ruy-Vidal.*

G.L.M. : Ils ont été très décriés dans leur temps ! Eux s'inspiraient des Américains, des peintres comme Andy Warhol... et en fait quand ce mouvement est arrivé en France, en Europe, on était encore dans l'image du XIX^e siècle.

Je pense qu'aujourd'hui encore la culture de l'image est loin de ce qu'elle pourrait être. C'est un problème de culture.

À mon avis il faut que l'éditeur ait de vraies convictions, qu'il ait quelque chose à mettre en avant, un discours, une idée derrière la tête, parce qu'il a son propre vécu, sa façon d'appréhender la vie. Si on n'a pas cette philosophie-là, c'est vrai qu'on est conduit à faire des livres qui sont plutôt des produits que des livres.

F.B. : *Y a-t-il un espoir de renouvellement du côté des techniques ? Des progrès, des perspectives qui permettent d'imaginer des concepts nouveaux pour les livres ?*

G.L.M. : Je pense qu'il va y avoir une explosion des nouvelles techniques audiovisuelles, des livres interactifs... mais rien pour le livre papier, je pense.

F.B. : *Le livre papier vous paraît-il au bout de son évolution ?*

G.L.M. : Oui, dans la chaîne graphique actuelle, j'ai l'impression que oui. On a exploré tout ce qu'on pouvait faire de plus dingue : aujourd'hui les éditeurs font le plus grand livre du monde, le livre le plus compliqué du monde avec un million de découpes, des pop-up extraordinaires et magnifiques, qui semblent aller à la recherche de l'exceptionnel. Il y a une course folle en avant pour se distinguer. Techniquement pour le livre papier on est arrivé à quelque chose de parfait, maintenant on peut faire des livres superbes. Je crois que c'est le problème du contenu qui est posé. Il vaut mieux travailler sur le contenu et la recherche de l'image que sur les formes.

Nous avons bien conscience qu'on ne peut pas faire n'importe quoi et uniquement par plaisir, mais qu'il faut se demander ce qu'on apporte de nouveau. Pour ne pas faire un livre uniquement pour rajouter à la pile des livres existants... En même temps il y a nécessité d'en faire beaucoup, parce que si on s'arrête, les autres ne seront pas lus et nous risquons de disparaître. À l'intérieur de cette nécessité, si on veut exister, c'est qu'on a un discours et un message à faire passer, qu'on ne veut pas qu'il s'arrête tout de suite. ■

Propos recueillis par Christiane Abbadie-Clerc et Françoise Ballanger