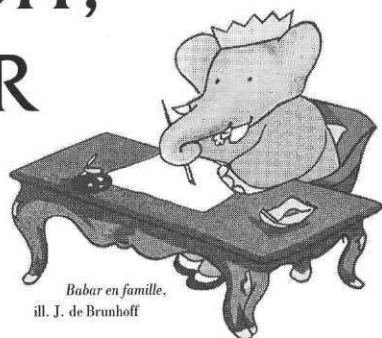


JEAN DE BRUNHOFF, INVENTER BABAR INVENTER L'ESPACE



par Isabelle Nières-Chevrel*

À partir d'une analyse attentive des albums de Jean de Brunhoff, Isabelle Nières-Chevrel met en évidence l'importance du créateur de Babar dans l'histoire de l'album pour enfants. Elle souligne l'avancée décisive que représente en ce domaine la découverte, qu'il a rendue si féconde, des ressources offertes par l'espace du livre comme espace de rencontre entre le texte et les images.

Jean de Brunhoff est né le 9 décembre 1899. À l'occasion du centenaire de sa naissance - à quelques mois près, au moment où cet article paraît - j'aimerais attirer l'attention sur ce que furent à mes yeux les avancées décisives de Jean de Brunhoff dans le domaine de l'album pour enfants. Les travaux sont trop rares sur cette œuvre essentielle. En dehors du chapitre que Claude-Anne Parme-

giani lui consacre dans *Les Petits Français illustrés*¹, où elle met en évidence son importance dans l'histoire de l'album, nous trouvons peu de références en France, guère plus à l'étranger². Je m'explique mal ce déficit critique - qui contraste avec la popularité et le succès commercial (propice d'ailleurs à toutes les dérives) du personnage de Babar - dans la mesure où Jean de Brunhoff me

* Isabelle Nières-Chevrel est professeur de littérature générale et comparée à l'Université de Rennes II. Le propos de cet article a fait l'objet d'une communication le 16 octobre 1999, lors d'un symposium sur l'album pour enfants organisé par l'Université de Stockholm.

1. Claude-Anne Parmegiani : *Les Petits Français illustrés, 1860-1940*, Éditions du Cercle de la Librairie, 1989 (pp. 209-239).

2. Voici quelques références : Edmund Leach : « Babar's civilization analysed » (1962), in *Only Connect*, Ed. by Sheila Egoff and al., OUP, 1969, pp. 176-182 ; Maurice Sendak : « Jean de Brunhoff » (1981), in *Caldecott & Co*, Reinhardt Books in association with Viking, London, 1989, pp. 95-105 (une traduction en a été donnée par Jacqueline Michaud, dans *La Revue des livres pour enfants*, 1981, n°81-82, pp. 22-25 ; cette traduction est accompagnée d'un article d'Annie Pissard : « Vive Babar ! », pp. 26-30) ; Ann M. Hildebrand : « Jean de Brunhoff's advice to youth : the Babar books as books of courtesy », in *Children's Literature*, 11 (1983), pp. 76-95 ; Nicholas Fox Weber, *L'Art de Babar*, Nathan Image, 1989, 190 p ; Herbert Kohl : *Should we burn Babar ?*, 1996, The New Press, 178 p.

semble occuper une place fondamentale dans l'histoire de l'album français et sans doute plus largement dans l'histoire de l'album au XX^e siècle. Lorsque Jean de Brunhoff publie en 1931 *l'Histoire de Babar, le petit éléphant*, son album est novateur à plusieurs égards. Jean de Brunhoff crée le premier héros animal anthropomorphe de la littérature enfantine française. Le format choisi (37 x 30) est exceptionnel pour un livre destiné à de jeunes enfants³. Cette ampleur graphique, que saluera Maurice Sendak, crée une homologie entre le support et le propos : un grand format pour un gros éléphant, tout comme Beatrix Potter avait imaginé un petit format pour un petit lapin. Enfin cet album est le premier - en France tout au moins - à manifester que son créateur est parvenu à une claire conscience de ce que pouvait être l'album : non pas simplement la rencontre du texte et de l'image dans la surface de la page, mais la rencontre du texte et de l'image dans l'espace du livre.

Cette conscience de l'espace du livre me semble définir l'album moderne. Pour apprécier l'apport de Jean de Brunhoff, je ne prendrai appui que sur quatre de ses albums. Jean de Brunhoff publie successivement *l'Histoire de Babar, le petit éléphant* (décembre 1931), *Le Voyage de Babar* (octobre 1932) et *Le Roi Babar* (décembre 1933). Après ce troisième album, il semble avoir épuisé son personnage. Il se détourne de l'aventure civilisatrice de Babar et publie en juillet 1934 le très charmant *ABC de Babar*, que je laisse de côté parce que le livre est fondé sur le principe de la liste et qu'il ne pose donc pas de problèmes de narration. Jean de Brunhoff revient deux ans plus tard à la fiction en faisant accéder un personnage secondaire au statut de héros. Il publie en décembre 1936 *Les Vacances de*

Zéphir, album dans lequel il me semble être parvenu au sommet de son art. La même année, une commande du *Daily Sketch* le fait revenir à Babar. Imprimé en noir et blanc, *Babar en famille* paraîtra en séquences dans ce quotidien, alors que *Babar et le Père Noël* restera à l'état de brouillon. En effet Jean de Brunhoff est malade et il meurt de tuberculose le 16 octobre 1937, à l'âge de 38 ans. Les deux derniers albums seront publiés de manière posthume en avril 1938 pour le premier, en décembre 1941 pour le second. Jean de Brunhoff n'a eu le temps ni de repenser la mise en pages de *Babar en famille* ni de retravailler le rapport texte-images et la mise en couleurs de l'un et l'autre livres. Il s'agit donc de deux albums qui ne sont pas aboutis, qui ne sont pas totalement de la main de l'artiste et qu'il serait imprudent de prendre en compte ici.

Quand Jean de Brunhoff entreprend d'écrire *l'Histoire de Babar, le petit éléphant*, à partir d'une histoire racontée par sa femme à ses deux fils, il est engagé dans une carrière de peintre. Quitter la peinture pour l'album, c'est changer de support et de matériaux graphiques. Jean de Brunhoff passe de la surface unique de la peinture sur chevalet aux surfaces multiples du livre, et de la peinture à l'huile à l'aquarelle. Mais élaborer un album, c'est aussi se trouver confronté à deux problèmes nouveaux : celui de l'image narrative, celui des interactions du texte et de l'image. Ce sont quelques-unes des réponses apportées par Jean de Brunhoff que je voudrais présenter.

Les réponses de Jean de Brunhoff sont directement liées à la brusque conscience qu'il va acquérir que le livre, cet espace nouveau pour lui, lui offre des ressources

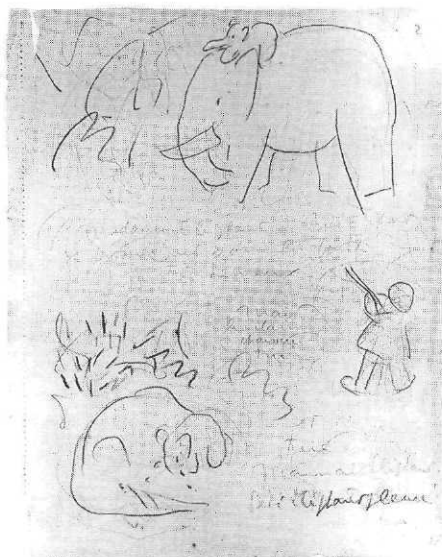
3. On trouve des formats similaires à la génération précédente avec les grands albums historiques de Job ou de Hansi. Mais il s'agit plutôt d'albums familiaux que de livres réellement destinés aux seuls enfants.

graphiques spécifiques. Je commence donc par quelques rappels concernant cet objet qui nous est si familier que nous en oublions sa complexité.

Le livre comme espace

Le livre est un objet qui a été conçu - et parfaitement conçu - pour porter du texte. Dans la culture romaine, le codex supplante progressivement le volumen parce que ces feuillets cousus ensemble constituent une solution astucieuse et économique. Ils permettent d'écrire sur les deux faces du parchemin, donc de recevoir deux fois plus de texte que le volumen. Ils sont faciles à consulter, à manier, à transporter, à ranger. C'est la forme du codex qui sera adoptée par les premiers imprimeurs. Avec l'imprimerie naîtra le livre, cet objet si bien adapté à sa fonction qu'il n'a guère changé dans son principe depuis cinq siècles.

C'est un objet simple et singulier. Il est fait d'une série de feuillets, généralement découpés en rectangles verticaux. Le texte se trouve ainsi segmenté et réparti sur une série de surfaces successives dont il n'occupe jamais tout l'espace. La tradition et les nécessités de la reliure ménagent des marges extérieures et intérieures, qui constituent comme un encadrement de l'espace typographique. Les feuillets sont imprimés sur un papier opaque afin que l'on ne puisse voir par transparence le texte imprimé au revers. De ce fait, la page de droite cache toujours les deux pages suivantes. Enfin dans la culture occidentale, les textes se lisent de gauche à droite. Cela induit du même coup un privilège de la page de droite sur la page de gauche. Un texte imprimé démarre toujours sur la page de droite. Les typographes appellent « la belle page » cette page de droite sur laquelle tombe le regard quand nous ouvrons un livre. Mais si le livre est un objet qui a été conçu pour porter du texte, l'image a su bien vite y ménager sa



Histoire de Babar, le petit éléphant (1931).
Étude pour la mort de la mère de Babar. Crayon, 33x26 cm
in *L'Art de Babar*, de Nicholas Fox Weber, Nathan

place. Il est aisé de détourner une partie des surfaces destinées au texte pour en faire des surfaces destinées aux images. Qu'il s'agisse de manuscrits ou de livres imprimés, les artistes ont de longue date introduit des images dans les marges, entre les feuillets imprimés, et bien sûr au cœur même de la page.

Les caractéristiques matérielles de l'objet-livre ont de multiples conséquences sur l'insertion d'images en son sein. Je n'en mentionne que deux, qui intéressent directement le travail de Jean de Brunhoff. L'abondance des surfaces disponibles est tout d'abord une invite à ne pas travailler sur l'unité, mais sur la multiplicité. Qu'il s'agisse d'illustrer un roman ou de construire un album, l'artiste va concevoir une série d'images. L'artiste peut élaborer des images toutes de même format et qui se répartiront de manière régulière au long du livre. Mais il peut aussi faire varier les formats et la disposition de ses images. D'autre part, tout livre ouvert donne à voir

deux pages à la fois. Lorsqu'il s'agit de lire, nous lisons d'abord la page de gauche, puis la page de droite. Mais lorsqu'il s'agit de voir, notre œil anticipe et se précipite vers la page de droite si une image y figure ; il a une vue globale et il regarde simultanément page de gauche et page de droite si deux images s'y trouvent disposées en regard. C'est cette découverte essentielle que va faire Jean de Brunhoff lors de l'élaboration de son premier album, *l'Histoire de Babar, le petit éléphant*.

La découverte de l'espace-livre

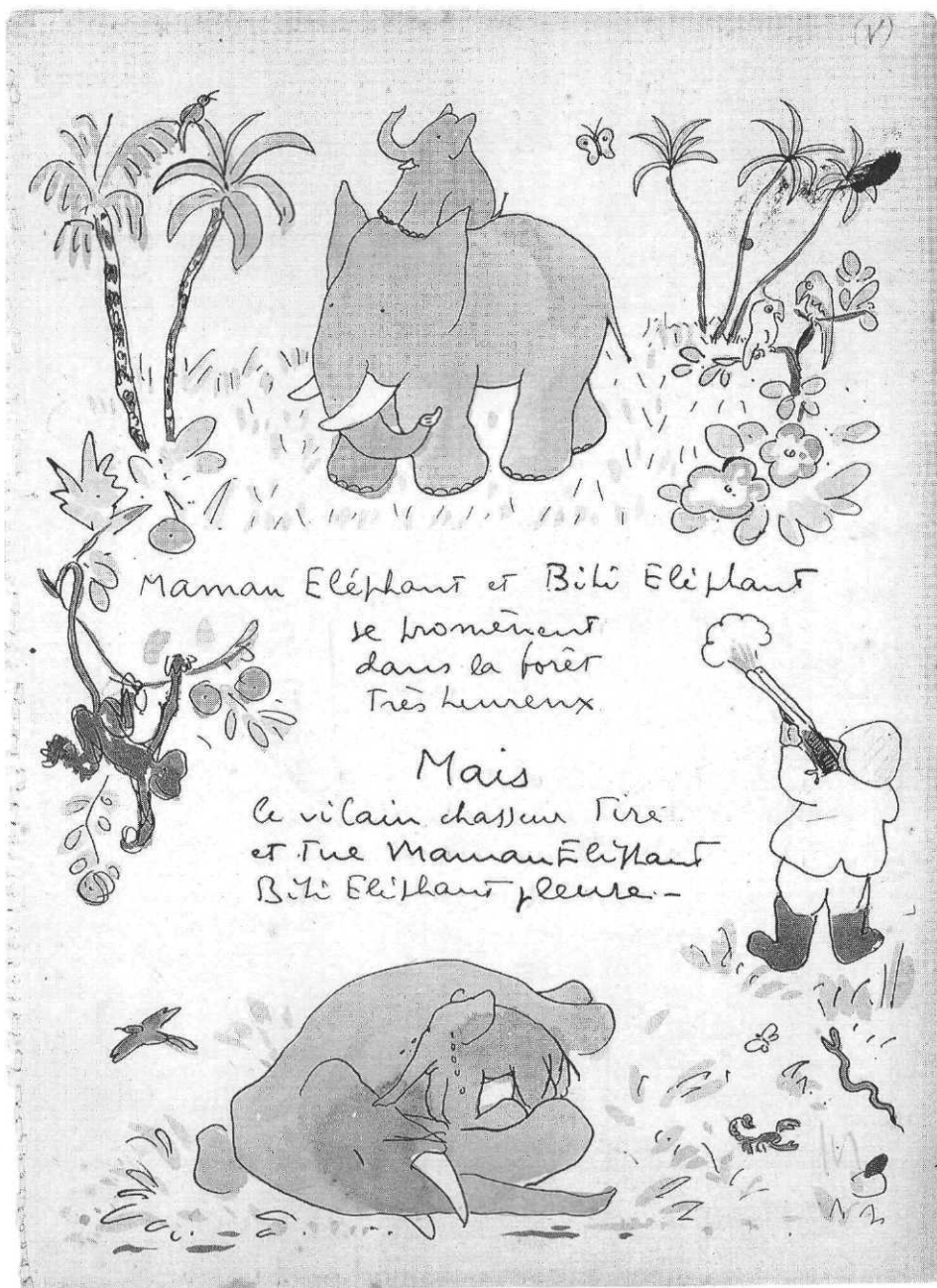
Deux dessins préparatoires reproduits par Nicolas Fox Weber dans *L'Art de Babar* nous permettent de cerner la découverte que Jean de Brunhoff fait des pouvoirs du livre. Une première esquisse pour la mort de la mère (p. 26) nous montre que l'épisode est initialement mis en place sur une seule page qu'il faut lire du haut vers le bas. Le chasseur occupe une position médiane et le texte coordonne l'acte et sa conséquence « Le vilain chasseur tire et tue maman Éléphant ». Une étude beaucoup plus élaborée (p. 25) reprend l'organisation générale de l'esquisse, mais reconstruit la scène selon un axe de symétrie central qui vaut pour le texte comme pour l'image. Ce désir de symétrie graphique conduit Jean de Brunhoff à créer un encadrement décoratif. On passe d'un à deux groupes de palmiers, un singe se balance et fait pendant au chasseur, un oiseau et un scorpion encadrent la mère morte. Mais l'on constate également que le décoratif s'augmente d'une dimension symbolique. L'oiseau qui s'envole, le scorpion et le serpent viennent signifier l'intrusion de la violence dans ce paradis de l'enfance.

Ce mode de composition avec deux scènes successives regroupées dans une même page, où le texte est central et l'illustration « enveloppante », n'est pas rare dans les albums de l'époque. Je ne sais ni quand ni comment

Jean de Brunhoff a compris qu'il lui fallait faire autre chose, dédoubler la scène et utiliser la structure duelle que lui offrait l'espace du livre ouvert. L'acte et sa conséquence (tirer/tuer) ne sont plus noués par une coordination. Les deux temps sont juxtaposés et le regard du lecteur est pris dans une confrontation dramatique : à gauche le temps du paradis fusionnel avec la mère ; à droite, le désarroi, la douleur et la mort. Le paysage n'a pas bougé et le temps qui sépare les deux images n'est que l'instant d'un coup de feu. La courte marge intérieure qui assure la pliure du livre est cet éclair du temps, cette déchirure dans le tissu de la vie qui sépare à jamais le bonheur et le malheur. De figures décoratives, le singe et les oiseaux deviennent des protagonistes qui participent à la dramatisation de la scène. Il n'est jusqu'aux collines qui ne prennent le deuil en passant du rose au gris.

C'est la mise en scène d'une situation dramatique - ici poussée à son paroxysme - qui a fait découvrir à Jean de Brunhoff ce que la structure du livre ouvert lui offrait : un mode d'enchaînement des images qui allie successivité et confrontation, une unité séquentielle du récit (chaque double page est titrable), une narration iconographique d'une grande lisibilité - et qui suscite, de surcroît, une démarche active de la part du lecteur.

Cette utilisation de l'espace-livre va fonder le système narratif de Jean de Brunhoff. On retrouve dans tous ses albums des images qui vont par couple, disposées en regard sur la page de gauche et la page de droite. On peut donner l'exemple du pique-nique ou de la baleine étourdie dans *Le Voyage de Babar*. Dans *Les Vacances de Zéphir*, Jean de Brunhoff utilise des enchaînements avec champ et contre-champ : dans un mouvement horizontal pour la scène nocturne, avec une diagonale ascendante pour Zéphir conteur d'histoires drôles. On passe parfois de deux à quatre images comme dans la scène d'humai-



Histoire de Babar, le petit éléphant (1931). Étude pour la mort de la mère. Encre et aquarelle 37 x 27 cm
in L'Art de Babar de Nicholas Fox Weber, Nathan

nisation d'Arthur et Céleste. On retrouve ici encore un enchaînement champ et contre-champ sur la page de droite. Dans toutes ces images, on reste dans le même espace et le laps temporel qui les sépare est très court. Chez Jean de Brunhoff - et chez d'autres sans doute - les images en regard sont le lieu des ellipses temporelles courtes.

Jean de Brunhoff va en revanche utiliser le tournage des pages - le passage d'une image de droite à la page de gauche suivante - pour les ellipses narratives longues, celles qui s'accompagnent d'un changement de lieu. Le meilleur exemple que l'on puisse donner est l'ouverture de l'*Histoire de Babar*. Sur la première page, Babar est un bébé dans son hamac. Il suffit de tourner la page pour que trois ans s'écoulent : le voici au jardin d'enfants ! On remarque que ces ellipses temporelles fortes sont toujours soulignées par le texte. Jean de Brunhoff précise ici « Babar a grandi ». Le temps est une des données du second album, *Le Voyage de Babar*. C'est pourquoi on trouve dans cet album deux ellipses temporelles successives. Babar et Céleste ont été oubliés par la baleine « "Qu'allons-nous devenir ?" dit Céleste en pleurant ». On tourne la page. L'image montre qu'un bateau est en vue, mais le texte prend tout son temps et, sur une page entière, il dramatise l'attente. Les voici enfin repérés, puis recueillis. L'enfant tourne à nouveau la page. Le temps est cette fois mesurable et mesuré « Une semaine plus tard, le gros bateau entre lentement dans un grand port ». En revanche, dans *Les Vacances de Zéphir*, le temps est celui du conte et les enchaînements glissent, rapides, du désir à l'actualisation. Zéphir s'interroge sur le paquet qui vient d'arriver pour lui. On tourne la page « Le lendemain matin Zéphir court à la gare. Quelle bonne surprise ! C'est un vrai bateau que le roi Babar lui a envoyé ».

Je n'ai trouvé qu'un seul « contre-exemple » à cette utilisation du tournage des pages

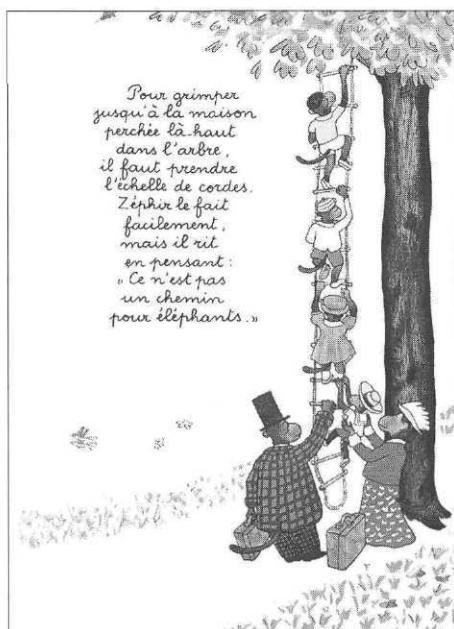
pour marquer les ellipses temporelles longues. Il s'agit de deux pages en regard dans l'*Histoire de Babar*. Sur la page de gauche, Babar est saisi par la nostalgie : il est tourné vers la gauche et la fenêtre est comme une ouverture vers le passé. À cette image statique s'oppose un mouvement dynamique sur la page de droite. Babar a retrouvé son costume vert et le texte nous dit « Deux années ont passé ». C'est bien sûr cette nostalgie de « la grande forêt » sur la page de gauche qui sert à légitimer l'arrivée d'Arthur et Céleste sur la page de droite, Mais l'agencement de l'espace-livre met ici le texte et l'image en quasi-contradiction : la courte marge intérieure ne peut traduire visuellement ces deux années de mélancolie. Je pense qu'il s'agit ici d'une « erreur de jeunesse ». Nous ne retrouverons plus en effet dans aucun des albums suivants d'ellipses longues entre deux pages en regard. On peut conclure que dès la réalisation de l'*Histoire de Babar*, Jean de Brunhoff a compris l'essentiel du parti qu'il pouvait tirer de l'objet-livre.

L'architecture des albums

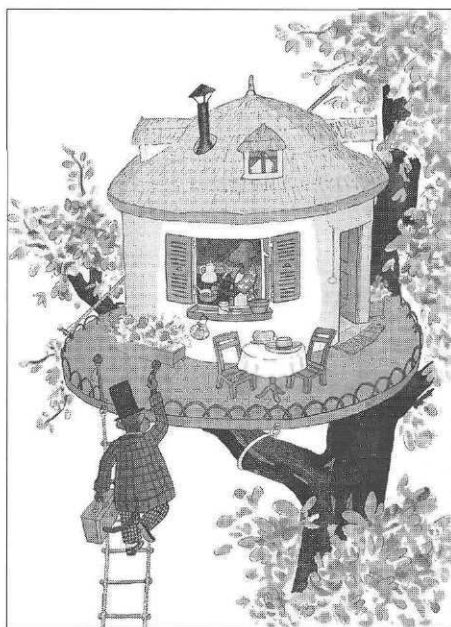
Le livre offre donc à Jean de Brunhoff les ressources de sa structure duelle et la multiplicité de ses surfaces. Mais tous les problèmes que pose l'élaboration d'un album ne sont pas résolus pour autant. Si le livre invite à travailler sur une pluralité d'images, encore faut-il résoudre ensuite les enchaînements sémantiques et graphiques de manière intelligente et savoir pourquoi on choisit de varier ou de ne pas varier le format des images.

Les enchaînements graphiques entre deux images en regard sont généralement limpides chez Jean de Brunhoff. Ils se font par la conservation du cadre spatial et la reprise des protagonistes. Je n'ajoute que deux exemples à ceux que j'ai évoqués précédem-

ment. Je les emprunte au *Roi Babar*. Sur la page de gauche, les enfants s'appêtent à entrer dans la salle de classe ; sur la page de droite, les voici installés à leurs petites tables. L'enchaînement causal de l'extérieur vers l'intérieur est parfaitement lisible pour un jeune lecteur. L'enchaînement est parfois non pas réaliste, mais analogique. Sur la page de gauche, la vieille dame console Cornélius comme on console un enfant, en lui offrant un tour de manège : au premier plan, un enfant traîne un petit cheval sur roulettes. Sur la page de droite, comme un jouet qui aurait grandi ou comme un cheval de bois qui se serait échappé du manège, se déploie dans toute sa splendeur le cheval d'apparat du roi Babar ! La royauté du roi Babar rappelle par des échos malicieux celle du roi Louis XIV (cf. la soirée au théâtre). Mais ici point de solennité ; nous sommes dans un royaume enfantin et joueur.



Les Vacances de Zéphir, ill. Jean de Brunhoff,
L'École des loisirs (p.9)



Les Vacances de Zéphir, ill. Jean de Brunhoff,
L'École des loisirs (p.10)

Lorsqu'il n'y a pas d'ellipse temporelle forte avec changement de lieu, les enchaînements d'une page de droite sur la suivante peuvent se faire eux aussi par conservation du lieu et reprise des protagonistes. Tel est le cas dans *Le Voyage de Babar*, lorsque Babar laisse éclater sa colère d'être traité comme un animal (!) avant que le commandant n'arrive avec le dompteur du cirque. Cet enchaînement horizontal est si simple qu'il n'y a pas lieu de s'y attarder. Mais je me dois d'attirer l'attention sur la merveilleuse invention dans *Les Vacances de Zéphir* d'un enchaînement vertical. Zéphir grimpe à l'échelle de corde pour se hisser jusqu'à la maison familiale ; nous parvenons à la maison en prolongeant ce mouvement ascendant. Ce mouvement est souligné par la place que Jean de Brunhoff donne au père dans l'une puis dans l'autre image. Le changement de lieu n'est souvent signifié que par le seul texte. Mais dans *Les Vacances de Zéphir*, Jean de Brunhoff s'attache à figurer les multiples déplacements

de son héros. Comme Zéphir, le lecteur aperçoit l'île de Crustadèle posée sur l'horizon. Il tourne la page et se retrouve lui aussi à l'intérieur de la caverne. Sur les deux pages suivantes, il remarque un amoncellement de pierres au sommet de la colline, d'abord lointain, puis plus proche. Il tourne la page et se retrouve au-delà du mur cyclopéen : entre les pierres, il aperçoit la petite tête de Zéphir.

Jean de Brunhoff utilise avec modération la dramatisation contrastive que permet le tournage des pages. Je me contente de rappeler l'ouverture de *Le Voyage de Babar*. À la contemplation paisible d'une mer étale succède la double figuration d'une mer déchaînée : opposition des couleurs, de la pleine page et de la segmentation, du calme et du mouvement, d'un bord de mer accueillant et d'un rivage hostile.

Ce dernier exemple m'amène à évoquer l'usage des pleines pages que Jean de Brunhoff, à l'évidence, affectionne. On a souvent évoqué ces grandes scènes qui envahissent l'espace du livre ouvert mais sans s'interroger sur l'usage que l'artiste en fait. Il y a deux choses importantes à dire. La première page des *Vacances de Zéphir* raconte le départ de Zéphir et figure les marques de la séparation. On tourne la page et le lecteur se retrouve dans l'abondance séduisante et pleine de détails du pays des singes. Comment comprendre que Jean de Brunhoff prenne ainsi le risque que le jeune lecteur ne « décroche » du récit alors que l'histoire n'en est qu'à ses prémices ? Or nous rencontrons le même procédé d'ouverture dans les quatre albums. Il me semble que l'explication pourrait être la suivante. Jean de Brunhoff invite effectivement l'enfant « à décrocher » - mais du réel et non pas de la fiction. La grande image initiale pleine de détails est un « sas » pour convier le lecteur à quitter le monde du quotidien et à entrer dans celui du livre et du rêve. Si l'on considère maintenant non pas cette seule grande image initiale, mais l'ensemble des

pleines pages qui ponctuent l'album, on s'aperçoit que celles-ci rythment le livre et lui donnent son architecture. Voici le relevé que l'on peut faire à partir de l'*Histoire de Babar* : page de titre intérieur, puis image initiale nécessairement unique sur la page de droite. Vient ensuite la grande pleine page dont je viens de parler. Quatre doubles pages font suite avec images en regard ; puis à nouveau une pleine page - celle où Babar s'habille ; deux doubles pages, et à nouveau une pleine page - celle de la promenade en voiture. À partir de là, le rythme de l'album repose jusqu'à la fin sur une alternance de trois doubles page et d'une pleine page.

1	page de titre intérieur
2	naissance
3	enfance
4	mort de la mère
5	la fuite hors de la jungle
6	la rencontre des humains
7	le grand magasin
8	Babar s'habille
9	chez le photographe
10	chez la vieille dame
11	la promenade en voiture
12	l'éducation de Babar
13	les liens du passé
14	Arthur et Céleste
15	les appels dans la jungle
16	les mères
17	les adieux
18	la mort du roi
19	le retour
20	Babar est choisi comme roi
21	les préparatifs
22	mariage et couronnement
23	le bal
24	la nuit
25	à suivre

Si l'on entreprend d'examiner les trois albums suivants, on constate qu'il sont fondés sur une alternance cette fois régulière de trois doubles pages et d'une page pleine. Tout se passe comme si Jean de Brunhoff avait constaté la présence partielle de ce rythme dans son premier album et l'avait repris de manière consciente dans les livres suivants : *Le Voyage de Babar*, *Le Roi Babar* et - à deux exceptions près - dans *Les Vacances de Zéphir*. (Voir tableau ci-dessous). On pourrait a contrario voir une confirmation du caractère non abouti de *Babar en famille* dans l'absence justement de ce rythme à quatre temps.

Des livres lents

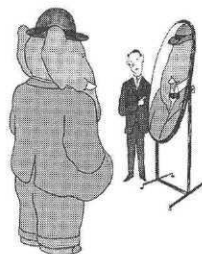
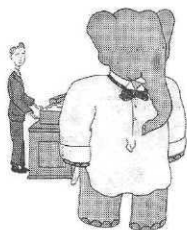
Raconter en quarante-huit pages la vie d'un personnage de sa naissance à son mariage comme le fait l'*Histoire de Babar*, quelle gageure ! Et pourtant on peut dire que les albums de Jean de Brunhoff sont des livres lents et des livres qu'il faut regarder lentement. Ce sont des deux aspects que j'aimerais évoquer pour finir.

La figuration de l'espace n'est pas un problème dans les livres pour enfants parce que l'image se déploie sur de la surface. Elle est elle-même espace et nous savons que les albums pour enfants abondent en déploiements d'images où l'œil peut se perdre,

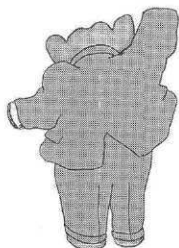
Le Voyage de Babar		Le Roi Babar		Les Vacances de Zéphir	
1	page de titre intérieur	1	page de titre intérieur	1	page de titre intérieur
2	départ	2	la vieille dame	2	départ
3	la mer	3	la rive	3	la ville
4	la tempête	4	les matériaux	4	la voiture
5	le pique-nique	5	bâtir Célesteville	5	à la maison
6	les sauvages	6	les animaux inquiets	6	visite nocturne
7	la bataille	7	Célesteville	7	le bateau
8	la baleine	8	humanisation	8	la pêche à la sirène
9	perdus	9	l'hymne national	9	libérer la sirène
10	sauvés	10	dans la cuisine	10	Isabelle a été enlevée
11	le port	11	la fête	11	la quête des soldats
12	humains/animaux	12	à l'école	12	la quête de Zéphir
13	le dompteur	13	les métiers	13	Crustadèle
14	la bêtise d'Arthur	14	les loisirs	14	la colline aux pierres
15	le cirque	15	au théâtre	15	les Gogottes
16	la fuite	16	Arthur et Zéphir	16	raconter des histoires
17	la vieille dame	17	la fête des prix	17	faire le clown
18	le départ	18	le manège	18	s'enfuir
19	les sports d'hiver	19	le défilé	19	le retour
20	le retour au pays	20	le serpent	20	fin publique & privée
21	les blessés	21	l'incendie	21	fin mythique
22	préparatifs de guerre	22	Babar s'endort		
23	la bataille	23	le cauchemar		
24	la victoire	24	guérison		
25	à suivre	25	le bonheur		

Alors il s'achète :

une
chemise
avec col
et cravate,

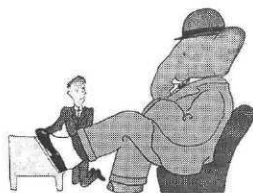


puis
un
beau
chapeau
mélon,



un
costume
d'une
agréable
couleur
verte,

enfin
des
souliers
avec
des
guêtres.



Histoire de Babar, le petit éléphant, ill. Jean de Brunhoff, L'École des loisirs

depuis les petits formats de Beatrix Potter (cf. la file des radeaux sur le lac dans *Noisy-Noisette*) jusqu'aux grands formats de Claude Ponti (*Ma vallée*). Mais le goût de Jean de Brunhoff pour les grandes images déployées est tel qu'il pourrait venir mettre en péril la dynamique de sa narration. Deux de ses caractéristiques graphiques vont d'ailleurs dans ce sens.

Jean de Brunhoff n'est pas à l'aise dans la figuration du mouvement. Il trouve une heureuse solution dans un jeu entre échelonnement des plans et croissance de l'éléphant lorsque Babar fuit la jungle pour venir à la ville. S'il représente volontiers des foules statiques, on ne peut que constater sa maladresse à représenter les invités qui dansent au mariage de Babar. Quant à ses deux tentatives du côté de la bande dessinée (dans *Le Roi Babar*), il faut reconnaître qu'elles sont peu convaincantes. Jean de Brunhoff paraît gêné par le cloisonnement des

vignettes : ses images ont besoin de respirer dans la surface de la page. On ne peut qu'en admirer davantage l'arabesque de Zéphir dans son costume de clown. Jean de Brunhoff a d'autre part un goût immodéré pour la symétrie. Ce goût est perceptible dans la disposition de ses textes et dans les nombreuses images en doublets. Il est ostensible dans les illustrations en pleine page - que ce soit celle de Babar s'achetant des vêtements, celle des deux éléphants exhibés sur la piste d'un cirque ou celle de la ville des singes. Cette organisation de l'espace est dominante dans *Le Roi Babar*, dans cet album où la description menace constamment une trop frêle narration. Elle est présente dans le déploiement de Célesteville sur la rive du fleuve, lors de la fête dans les jardins du palais, dans la soirée au théâtre et jusque dans le petit concert familial. Il y a là un goût de l'ordre qui s'oppose à la tension nécessaire à toute narration. Il faut recréer

du déséquilibre (il faut que Zéphir mette son bateau à la mer) pour que l'histoire se remette en mouvement. Il y a peut-être quelque malicieuse ironie de Jean de Brunhoff à son propre égard lorsqu'il fait dire à Zéphir « En route ! Grande vitesse ! » et qu'il place un escargot devant les roues de la voiture.

Un temps pour lire, un temps pour regarder

L'album crée un nouveau type de narration, fondé conjointement sur le texte et sur l'image. Il crée donc du même coup un nouveau type de lecture. Comment Jean de Brunhoff a-t-il résolu un des problèmes auxquels se trouvent confrontés tous les créateurs d'albums pour enfants : concilier le temps pour lire le texte (un temps souvent très court) et le temps pour regarder les images (un temps beaucoup plus long) ?

L'ordre du texte semble parfois induire l'ordre de lecture de l'image. Dans la première page de l'*Histoire de Babar*, le texte invite à parcourir l'image d'un mouvement enveloppant pour guider l'œil ensuite vers le point central, Babar dans son hamac. Toutes les informations suivantes convergent vers lui. Bel exemple iconotextuel du désir égocentrique de l'enfant ! Lorsque Zéphir fuit les Gogottes avec Isabelle, les trois plans de l'image correspondent aux trois temps du récit comme si la ligne d'horizon était ce pli qui permettrait de superposer le texte et l'image.

Enfin, fatigués, ils se couchent en tas,
et se mettent à ronfler paisiblement.

Zéphir se change et se prépare à fuir.

« C'est le moment ! »

souffle-t-il à Isabelle,

et, de toutes leurs forces,
ils courent vers la mer.

De loin Éléonore leur fait signe.

La lecture se fait aussi par un relais entre la verbalisation du texte et la contemplation de l'image. Lorsque Babar arrive à la ville, la mise en pages laisse à l'enfant tout le temps de regarder comme le fait le petit éléphant, après que l'adulte lui a lu le texte et avant qu'il ne tourne la page. Un peu plus loin, le texte nous dit que Babar va chez le photographe. Mais l'image nous le montre déjà installé et prenant la pose. La page de droite nous laisse tout à loisir admirer la photo qui a été prise. Il y a un véritable entrelacs de lecture entre le texte et l'image, entre le temps verbalisé et le temps silencieux.

Il arrive que les temps respectifs de lecture s'inversent et que celui du texte l'emporte sur celui de l'image. Dans l'*Histoire de Babar*, la solennité de la déclaration de Cornélius justifie qu'une page entière soit dévolue au texte, alors que l'image se contente de figurer la scène : quelle volupté pour l'enfant d'entendre dire le triomphe de son héros. C'est par contre l'intensité dramatique de l'information donnée par Crustadèle qui explique que Jean de Brunhoff reprenne cette composition dans *Les Vacances de Zéphir*. Cette fois encore, l'attention de l'enfant est toute entière concentrée sur ce que dit le texte. Par contre l'image des métiers dans *Le Roi Babar* est d'une tout autre nature. L'image est construite selon une organisation tabulaire : l'enfant lit le texte et repère au fur et à mesure les personnages et leurs échanges sur la planche illustrée.

À l'opposé de toutes ces pages qui combinent diversement texte et images, nous trouvons une unique et admirable absence de texte. Elle se trouve dans *Les Vacances de Zéphir*, lorsque Zéphir pêche la sirène. Le temps d'arrêt n'est pas seulement un temps pour regarder et rêver sur les images, il est aussi un temps pour lire l'absence de texte. L'image nous fait ici entendre le silence.

Les albums de Jean de Brunhoff se regardent lentement parce qu'ils sont pleins de détails

et qu'il y a beaucoup à regarder. Mais il faut ajouter que les images multiplient les invites à prendre le temps de regarder. C'est Babar et ses jumelles, puis l'artiste qui fait des croquis au cirque dans *Le Voyage de Babar*, c'est la spectatrice avec son face-à-main dans *Le Roi Babar* et le singe qui regarde la ville en fumant sa pipe dans *Les Vacances de Zéphir*. Jean de Brunhoff nous conduit également à voir selon les yeux de ses héros. Babar, Céleste et la vieille dame sont figés dans la désolation devant le spectacle du pays des éléphants dévasté. Ils nous tournent le dos. Nous regardons avec eux et nous partageons leur détresse. Mais tourner le dos, ce peut être aussi ne plus rien regarder. Lorsque Zéphir a relâché la petite sirène, il laisse flotter ses rames. Il reste là immobile. Il nous tourne le dos parce qu'« il n'est là pour personne » ; il est tout à lui-même.

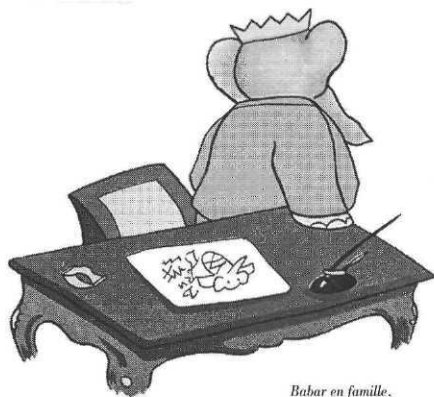
Ce dernier exemple nous montre comment peuvent affleurer des images subjectives, des images qui traduisent les émotions des personnages. L'intensité des émotions de Zéphir efface les détails du monde extérieur - comme dans cet admirable doublet de la « colline des pierres ». Plus de fleurs ni de papillons pour distraire l'attention du lecteur. Du réel n'existe plus que l'essentiel : une sirène, une colline, des pierres inquiétantes. On comprend à partir de ces deux images pourquoi il y a chez Jean de Brunhoff, à côté des images pleines de détails, d'autres images totalement dépouillées.

Jean de Brunhoff est l'artiste qui a introduit dans l'album français - mais la leçon a peut-être valu au-delà des frontières - l'espace-

livre comme un espace de sens. D'autres artistes après lui exploreront plus avant les possibilités qu'offre cet espace complexe et ils proposeront des inventions parfois d'une grande ingéniosité. Si Jean de Brunhoff est un artiste parfois malicieux, il n'est jamais « malin ». Nulle sophistication intellectuelle chez lui, mais quelque chose qui est de l'ordre de la candeur et de la confiance. Je laisse une autre voix conclure pour moi :

« [...] Jean de Brunhoff's picture books have a freedom and charm, a freshness of vision, that captivates and takes the breath away. Like a virtuoso poetic form, the interplay between few words and many pictures commonly called the picture book makes aesthetic demands that few have mastered. [...] Jean de Brunhoff was a master of this form. Between 1931 and 1937 he completed a body of work that forever changed the face of the illustrated book. »⁴

Vous avez reconnu cette voix, c'est celle de Maurice Sendak.



Babar en famille,
ill. J. de Brunhoff

4. Maurice Sendak : « Jean de Brunhoff », in *Caldecott & Co, Reinhardt Books in association with Viking*, London, 1988, pp. 95-96. « [...] les albums de Jean de Brunhoff ont une liberté et un charme, une fraîcheur de vision qui captive et coupe le souffle. Tel un poème étonnant, le jeu de quelques phrases et de nombreuses illustrations, que l'on appelle couramment livre d'images [implique des exigences esthétiques que peu ont maîtrisées]. [...] »

Jean de Brunhoff était passé maître dans cette forme d'art. Entre 1931 et 1937 il a produit une œuvre qui a définitivement changé la face du livre illustré » (traduction de Jacqueline Michaud).