

TÊTE A TÊTE

Entretien avec

Warja Lavater

Les livres de Warja Lavater sont des livres d'art que l'on commence par déplier avec curiosité pour y suivre le déploiement des formes et des couleurs.

Puis on remarque le codage d'entrée (en 3 langues, et les prochaines éditions y adjoindront le japonais) qui assigne un rôle précis à ce qui n'est pas seulement une tache de couleur, mais un symbole. Et on cherche à construire le rapport avec le titre annoncé.

Mais alors seulement commence la magie : à la relecture, quand le récit se fait « entendre » dans ses inflexions personnelles, car pour le « lire », il faut (se) le « dire », et l'implication de la voix et du geste complètent le savoir de l'œil.

C'est ainsi que le premier livre de Warja Lavater fut présenté à la découverte des enfants, qui non seulement le regardèrent, mais le jouèrent, en 1965, à l'Atelier des Enfants du Centre Georges Pompidou.

Bernadette Gromer a rencontré Warja Lavater à Zurich, où elle préparait une grande exposition sur ses travaux.

Bernadette Gromer : Warja Lavater, ce ne sont pas seulement les amateurs d'art, mais les bibliothèques qui achètent pour leurs jeunes lecteurs vos contes racontés dans un codage coloré. Vous considérez-vous comme un auteur pour enfants ? Et quelle est l'origine de cette idée ?

*Warja Lavater : Le seul livre « pour enfant » que j'aie fait est *La Rose et la Rainette*. J'avais la garde de mon petit-fils de 2 ans et demi qui commençait juste à marcher et n'avait aucune notion des dangers de la rue. Chaque fois qu'il se précipitait sur la route, j'avais une peur terrible. Alors je l'ai pris dans mes bras, lui ai montré les trois feux, et je lui ai fait une histoire avec ça. Le rouge, c'est-à-dire la rose, symbole de l'amour, supplie : « RESTE AVEC MOI ! ». Le jaune, la lumière, dit : « REGARDE ! » et le vert, la rainette, l'invite : « SAUTE ! » Et à ce moment-là, le petit bondissait*

joyeusement dans la rue ! Il était sauvé ! Il ne traversait plus n'importe comment, à cause de la rose. Les signaux étaient devenus des images qui lui parlaient.

La Rose et la Rainette était un livre de circonstances. Mais j'ai aussi inventé un conte à partir du chant du merle : *La mélodie de Tur di di*. C'est une petite parabole de ce qui peut arriver à n'importe quel artiste (il se fait connaître, puis est oublié, mais son œuvre lui survit !). La transcription rythmée du chant du merle en grands et petits points jaunes, la mélodie chantée inventée par Turdidi, est le principal élément dynamique de l'histoire.

L'idée d'utiliser des symboles colorés dans des récits sans texte a sûrement plusieurs origines !

Ainsi, j'ai un diplôme de graphiste obtenu après quatre ans d'étude à l'École des Arts et Métiers de Zurich, dont l'enseignement, très strict, était attaché aux principes du Bauhaus : on n'y parlait que de composition, on apprenait à dessiner les lettres de l'alphabet.

J'ai décroché le 1er prix pour l'affiche de l'exposition de l'École pendant cette période. Mon affiche était dans la rue ! En 1937, Gottfried Honegger (mon futur mari) et moi, nous sommes groupés à plusieurs pour fonder un atelier de graphique moderne appliquée¹.

Pendant la guerre de 39-45, tout en continuant nos travaux et mettant au monde deux filles, je me suis occupée également de la conception, rédaction et illustration d'un magazine pour la jeunesse (de 1944 à 1958), réalisé dans notre atelier et distribué dans les écoles de Suisse française et alémanique. Les enfants pouvaient y trouver toutes sortes d'informations de type culturel, chose qui me tenait à cœur.

J'ai aussi fait de l'illustration, dont un livre pour mes deux petites, mais auquel l'éditeur n'a pas donné suite. Raison invoquée : le livre était trop « moderne » et il se vendait mal !

Puis, en 1958, j'ai été chargée de décorer l'autoroute et l'accès à l'Exposition « SAFFA » à Zurich, sur la Femme Suisse à travers l'Histoire, du Xème au XXème siècle (où elle n'avait alors pas encore le droit de vote !). Sur dix grands murs disposés en diagonale, de 4 m de haut sur 10 de large, une ligne blanche courait d'un panneau à l'autre pour faire le lien entre ces femmes célèbres de tous les temps et rendre actuelle leur histoire. Elles étaient représentées de façon figurative et en couleurs, mais c'était la ligne blanche, abstraite, qui avait le rôle le plus important.



Warja Lavater

(1) Warja Lavater a reçu en 1939 le 1er prix pour le sigle de l'exposition nationale de 1939.

TÊTE A TÊTE

Wajja Lavater



Légendes du Petit Poucet

En fait, je m'intéressais depuis toujours à une chose précise : raconter par l'image et, plus exactement, par le signe.

La même année, mon mari a dû se rendre à New York. Je l'ai accompagné pour un séjour de trois mois, et pour finir, nous y avons vécu avec les enfants deux ans.

A ce moment-là, l'art à New York se situait entre le Tachisme et le Pop-Art et on pouvait assister à une révolution sans précédent : l'audace des artistes américains était sans aucune comparaison avec ce qui se passait alors en Europe. Je veux parler de Al Held, Marc Rothko, Sam Francis, des amis, et Barnette Newmann, Jasper Jones, Robert Rauschenberg.

Et il y avait surtout The Museum of Modern Art New York avec ses expositions extraordinaires. Alfred Barr (voici sa photo, là, au mur) en était le Directeur très actif.

Moi, du coup, je n'avais plus de commandes urgentes. Je ne suis ni sculpteur ni peintre ni écrivain, donc je regardais autour de moi avec des yeux de nouveau-né. On circulait sur des autoroutes énormes avec des panneaux de signalisation gigantesques comme on n'en avait encore jamais vu en Europe.

A cette époque, en Suisse, le feu rouge comptait seulement pour les voitures, les piétons passaient tranquillement... C'était la manière spectaculaire dont fonctionnaient les signaux de toutes sortes aux USA qui m'a vraiment fait réfléchir sur l'importance du CODE, quand il est connu et appliqué : si une meute de voitures s'arrête net ou vire de bord à un signal, sans autre injonction de son ni de paroles, cela démontre l'efficacité absolue de ce moyen.

Je me suis dit : « Pourquoi ne pas l'employer en Littérature à la place de la typographie ? »

Par ailleurs, j'avais découvert dans le quartier chinois de New York ce papier plié en accordéon de tous formats sur lequel on voyait les chinois peindre leurs calligraphies. J'ai trouvé que ce papier (qui était aussi très bon marché) me convenait parfaitement pour m'exprimer.

J'entrevois là des possibilités supplémentaires : le « leporello » est un livre qu'on peut transformer en sculpture, debout par terre, ou accrocher, déplié, au mur.

B.G. : Justement, comment faut-il regarder/lire vos livres ? Quel est le meilleur mode d'emploi ?

W. L. : On peut suivre les signaux en regardant une page après l'autre, bien sûr. Mais on peut aussi, si on en a envie, revenir en arrière, avec plus de continuité que dans un livre classique.

Le livre broché/cousu est tellement radical, au contraire : le récit y est découpé en tranches, il y a toujours deux pages, et puis deux pages, et puis deux pages et ainsi de suite. Et il faut tourner chaque page. Cela m'a bien servi d'ailleurs dans *La Rose et la Rainette*, où les feux devaient être totalement séparés l'un de l'autre.

L'accordéon donne la possibilité de jouer, de sauter là ou là, de rassembler plusieurs pages de façon à lire une suite, de construire son propre livre, plus petit ou plus grand. L'ensemble est mobile : cela tient du théâtre ou plutôt de la chorégraphie. J'y ai vu le médium idéal pour suivre une histoire comme on regarderait un film, à cause de ce déroulement fluide qui vous fait passer en douceur d'une image à l'autre.

Et si on veut que ça soit très dramatique - je joue beaucoup avec le côté dramatique et mouvementé du pliage -, on peut se servir du pli ou au contraire le laisser de côté.

Bien sûr, ces livres qui bougent tout le temps ne peuvent être vendus comme ça. Il faut leur donner un emboîtement. Monsieur Adrien Maeght a fait faire des étuis de plastique transparent qui permettent de lire les titres.

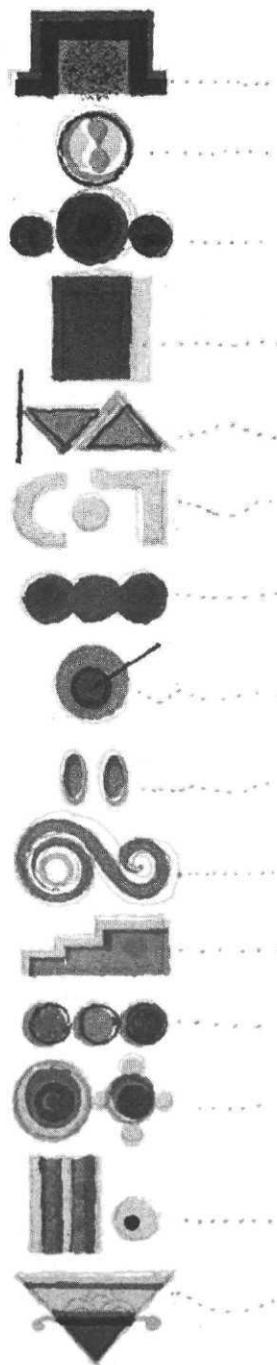
Pour en revenir à mes histoires elles-mêmes, j'avais déjà fait des essais d'aquarelle sur mes idées, mais aussi, fin 59 et début 60 à New York, sur un conte très connu : *le Petit Chaperon Rouge*, en un format minuscule. Le voici, c'est mon premier exemplaire que je transportais dans mon sac partout avec moi, tellement j'étais excitée d'avoir découvert là... quelque chose ?

Pourquoi le Chaperon Rouge ? A cause du ROUGE dans le titre !

Il me semblait que dans une histoire où il n'y aurait rien que des petits points, on reconnaîtrait le petit point rouge parmi tous les autres, et qu'il n'y aurait plus qu'à le suivre ! Après, j'ai agrandi le format avec l'idée de dessiner plusieurs contes en un seul volume. Puis je me suis rendu compte que c'était une erreur car il manquait la dimension temporelle : il me fallait le « temps », je voulais rendre sensible le passage du temps, non pas celui qui est exprimé par les mots, mais le temps vécu par celui qui regarde et écoute quelqu'un lui raconter une histoire. Donc, il y a cette traversée de la forêt par le Petit Chaperon Rouge, qui doit être longue...

Mais ce que je tentais là était surtout une expérience personnelle et je ne me souciais alors d'aucun écho en retour.

En continuant avec d'autres récits, je m'apercevais qu'il était inutile d'introduire ou de conclure, car on VOIT plus exactement, on VIT le début et la fin, dans le médium « livre ». Les signaux suffisaient à construire la trame de l'histoire, mais permettaient aussi



Cendrillon, 1976

TÊTE A TÊTE

Warja Lavater

une interprétation personnelle. Surtout, le lecteur n'est pas assujéti aux stéréotypes de l'illustration habituelle. Après avoir vu les grand-mères new yorkaises avec leurs perruques bleu ciel vissées sur la tête et leur maquillage, qui ressemblaient si peu aux grand-mères de nos montagnes, ridées et vêtues de noir, j'ai compris qu'il fallait continuer avec le mode de représentation tout simple : le point. Ainsi chaque enfant s'imaginera sa grand-mère à lui.

A New York, en 1960, Alfred Barr à qui j'avais montré quelques livres à l'aquarelle en a aussitôt choisi deux : *Le Petit Chaperon Rouge* et *Guillaume Tell*, autre histoire que tout le monde connaît, où toutes les nationalités se retrouvent (les deux éditions américaine et allemande de 1962 sont aujourd'hui épuisées).

B.G. : *Etant donné vos idées si précises sur la nature du support de vos histoires, n'avez-vous pas été tentée de poursuivre des réalisations dans le domaine du « livre-objet » ?*

W.L. : Bien sûr, déjà les petits « *Folded Stories* », Basilius Presse Basel (1962-1968) et les « *Imageries* », Adrien Maeght Editeur Paris (depuis 1963) étaient des « livres-objets ». J'ai donc continué des essais avec le « livre-modulé » par les transformations de la page, le « livre-debout » qui se pose en rond, et le « livre mural » qui, déplié, pend au mur. Mais ce qui m'importait le plus était de changer quelque chose dans le domaine de l'illustration. Et mon vœu est toujours que l'IMAGE devienne une ECRITURE et que l'ECRITURE devienne IMAGE...

En effet, le code en pictogrammes est lisible, quels que soient l'époque, la nationalité et l'âge !

En 1961, habitant toujours Zurich, nous avons décidé mon mari et moi de nous offrir deux ateliers à Paris, et c'est là qu'en 1963, j'ai osé rencontrer l'éditeur « d'avant garde », Monsieur Adrien Maeght Editeur, pour lui proposer une co-édition du *Petit Chaperon Rouge* avec The Museum of Modern Art New York. Et il a dit « oui ». Quelle joie pour moi ! Ce livre est donc paru en France et aux USA dans une édition de luxe, à peu d'exemplaires.

Mais, quelques années après, on me disait de plus en plus souvent : « Vous savez ? Ce sont mes gosses qui aiment ça ! Mes enfants comprennent ! » Ça a été la surprise de ma vie ! Quand, ensuite Monsieur Maeght m'a proposé de dessiner un second conte, je lui ai demandé si ça ne serait pas un « devoir » vis-à-vis de Perrault, auteur français que j'adore, que d'en faire une série de six, tous dans mon langage imagé. Non seulement il a accepté, mais il m'a de

plus encouragée à les réaliser en lithographie pour offset. Dans l'offset, chaque couleur est séparée et peinte en noir, et c'est la machine, « mon pinceau », qui leur donne de l'éclat.

B.G. : *Avec le même moyen, vous racontez des choses très différentes : je pense à vos fables philosophiques : Passion et raison, Ergo...*

W.L. : Je suis surtout auteur, et ce que je fais n'est pas de l'illustration, mais une façon de formuler des idées, des pensées. Certes, j'ai inventé des termes pour présenter ce que je fais, mais l'exposition consacrée à mes livres (« mural », « debout », « modulé », « petit ou grand ») qui aura lieu de novembre 1990 à janvier 1991 au Musée Helmhaus de Zurich portera pour titre : « la perception ». J'essaie d'y expliquer ma façon d'écrire des livres en m'appuyant aussi sur les recherches de Rudolf Arnheim, professeur à Harvard, qui a rédigé l'introduction de mon livre, *perzeptionen*, en 1973 (éd. Adolf Hürliemann Zurich). R. Arnheim parle de la « pensée visuelle » en montrant qu'en fait c'est le visible qui induit la pensée. Et la pensée fait son histoire avec ce que l'œil lui a signalé.

Dans ce livre donc, ce sont les lettres de l'alphabet elles-mêmes qui sont remplacées par des symboles et leur utilisation donne lieu à une série de textes différents en noir et blanc, disposés sur la page comme de la poésie « spatialiste ».

Et puis, dans *Le miracle des Roses* (histoire de la vie de Sainte Roseline, qui a vécu au XIII^{ème} siècle), j'ai commencé à utiliser encore un autre procédé, les « transparences » dans l'image, afin d'évoquer cette troisième dimension de l'histoire : le spirituel.

B.G. : *Si on ne connaît pas vos livres, on ne peut pas se douter à quel point vos symboles peuvent produire des effets variés et pleins de nuances. Pour n'en citer qu'un exemple, l'emploi - humoristique ? - du signe « pain » dans Le Petit Poucet qui sert aussi bien à représenter les miettes semées dans la forêt que le repas plantureux servi dans la maison de l'ogre ; l'échelle, la composition seuls changent, le signe est le même. Mais ce n'est pas répétitif, au contraire, c'est drôle ! Le conte ne dit pas ce que Poucet et ses frères ont mangé dans la maison de l'ogre, mais pourquoi pas du pain ? C'est logique ! On peut VOIR là votre interprétation personnelle des données du conte et on comprend aussi que ce moyen, le symbole, vous permet de formuler, c'est-à-dire de RENDRE VISIBLES, des choses qui ne l'étaient pas.*

**Mon vœu est
toujours que
l'image devienne
une écriture et
que l'écriture
devienne l'image**

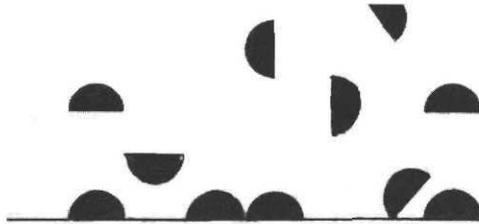
W. L. : Cela continue dans *le miracle des Roses* : à partir du code « pain »², mais qui est un signe un peu différent de celui du *Petit Poucet*, il y a le pain du château disposé avec cérémonie :

CÉRÉMONIE



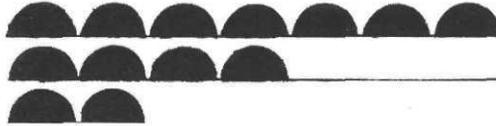
le pain « volé » pour être distribué aux pauvres :

DISTRIBUTION



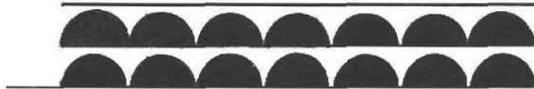
et qui diminue sur les étagères avant d'être apporté ici ou là :

DISPARITION



le « pain miracle » qui se transforme en roses quand Roseline doit ouvrir son tablier, et qui tombe du ciel sur la table, et enfin le pain du couvent fondé par Roseline, bien rangé et mis en réserve pour les pauvres :

PAIN EN
RÉSERVE



Je cherche un MOT qui, visualisé dans des situations différentes, prenne chaque fois une autre signification, un signe qui, par ce qu'il représente, et aussi par sa position et son mouvement sur la page, devienne message.

Code Pain

(2)



« pain »
Le Petit Poucet



« pain »
le miracle des Roses

B.G. : Les signes que vous utilisez ne sont pas toujours véritablement abstraits ?

W. L. : Dans *le miracle des Roses* qui raconte le destin d'une femme qui a réellement vécu, j'ai fait quelque chose d'un peu plus « figuratif », c'est vrai. Et d'ailleurs j'ai rencontré - si je puis dire - une des roses de Roseline : la clé de voûte de la chapelle du Xème siècle où elle repose à Celle-Roubaud, Arc-en-Provence.

Dans *Guillaume Tell* également : l'histoire s'y prêtait, et on y reconnaît la pomme et les flèches. Mais il y a aussi les « points » verts de la forêt, comme dans *Le Petit Chaperon Rouge* !

Chaque forme a une signification reconnaissable, par contre elle a aussi le droit d'exploser et de changer pour un moment. Je préfère les signes connus de tous : la verticale, l'horizontale, le rond, les diagonales. Ce sont des archi-symboles corporels de notre civilisation... C'est pourquoi je m'intéresse particulièrement aux majuscules de l'alphabet (voir le « pictoson » *SPECTACLE*, Adrien Maeght Editeur, octobre 1990) en retrouvant les formes de base qui les composent et qui étaient déjà gravées sur les parois des cavernes. L'alphabet, à l'origine, a bel et bien été conçu pour être VU, et il est devenu système. Il faut quelquefois faire le chemin à l'envers³. Le plus stimulant pour moi a été de constater (au cours de visites dans des écoles, à Toulon et à Blanquefort, près de Bordeaux) avec quel enthousiasme les enfants s'emparent des formes pour imaginer des histoires autour !

B.G. : Vous leur avez raconté vos histoires ?

W. L. : (riant) Non ! J'écoutais les enfants tous ensemble me les crier !

Propos recueillis par Bernadette Gromer. Zurich. Juillet 1990

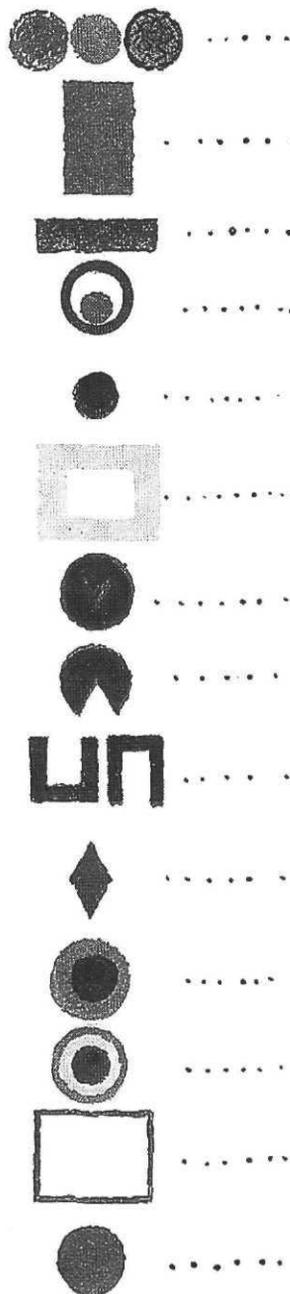
Warja Lavater a publié en France :

Le Petit Chaperon Rouge, « une imagerie d'après un conte de Perrault » - Adrien Maeght Editeur, 1965.

La Fable du Hasard (le conte de Perrault *Les souhaits ridicules* revu et corrigé par les Frères Grimm dans *Le Pauvre et le Riche*) - Adrien Maeght Editeur, 1968.

Blanche-Neige, « une imagerie d'après le conte » - Adrien Maeght Editeur, 1974.

(3) Pensant déjà à *Spectacle*, Warja Lavater a écrit en 1972 : «... J'aimerais, en construisant le signe avec ses signaux de base, visualiser le dessin de chaque voyelle et de chaque consonne. Et, en faisant approcher le son, faire entendre chaque voyelle et chaque consonne. »



TÊTE A TÊTE

Warja Lavater

Cendrillon, « une imagerie d'après le conte de Charles Perrault » - Adrien Maeght Editeur, 1976.

Le Petit Poucet, « une imagerie d'après le conte de Charles Perrault » - Adrien Maeght Editeur, 1979.

La Belle au Bois dormant, « une imagerie d'après le conte de Charles Perrault » - Adrien Maeght Editeur, 1982.

Ces six livres, en lithographies dessinées par l'artiste et tirées sur les presses des Ateliers ARTE Paris, sont présentés sous étui de plastique transparent et également vendus par coffrets de six.

Même présentation pour deux autres contes :

La Mélodie de Tur di di, une « imagerie » créée et dessinée par Warja Lavater - Adrien Maeght Editeur, 1971.

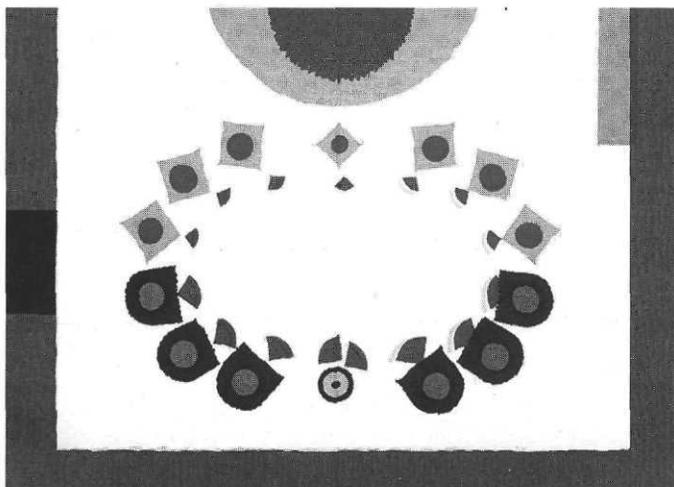
Le Miracle des Roses, une « imagerie » en transparence sur la vie de Roseline de Villeneuve - Adrien Maeght Editeur, 1986.

Dans un autre genre, et en trois langues :

« Un livre... debout » **passion et raison** - Adrien Maeght Editeur, 1985.

Ergo, un « pictogram » sur les conséquences de « Je pense donc je suis » en points de vue par Warja Lavater - Adrien Maeght Editeur, 1988.

Spectacle, un « pictoson mural à animer », en 8 langues, à partir de l'alphabet - Adrien Maeght Editeur, 1990.



Repas de Poucet* et ses frères, avec les filles de l'ogre, dans la maison de l'ogre, sous les yeux de l'ogresse bienveillante.

* il a droit à 2 parts !... et les garçons en ont plus que les filles !