

LA BELLE OUVRAGE :

Edy Legrand, Illustrateur de Vildrac

par Claude-Anne Parmegiani

La participation d'Edy Legrand à l'illustration pour enfants annonce les bouleversements à venir dans les relations du texte et de l'image. Sa collaboration avec l'éditeur Tolmer et l'écrivain Charles Vildrac dont il « décora » L'Île Rose en 1924 est à l'origine d'un changement dans la conception de la mise en pages et d'une rupture dans la vision idyllique de l'enfance.

Il est des livres annonciateurs d'un genre nouveau ; la publication de *L'Île Rose*, par Tolmer, en 1924 est un de ces titres phares. Le soin accordé à la mise en pages, le choix du format, l'importance et le rôle de l'illustration anticipent sur une conception moderne de l'espace visuel du livre qui aboutira dans les années 30 à la création des albums de Babar et de la collection du Père Castor. Lorsqu'il paraît, l'ouvrage est le résultat d'une conjoncture qui réunit trois sensibilités d'exception : celle de l'écrivain unanimiste Charles Vildrac, celle de l'éditeur-imprimeur Alfred Tolmer, et enfin celle de l'artiste décorateur Edy Legrand.

La belle équipe

En 1924, Charles Vildrac est célèbre depuis la création de sa pièce de théâtre *Le Paquebot Tenacity* (1919) qui a remporté un vif succès (voir l'article de Francis Marcoin). Comme il le relate lui-même, dans une inter-

view accordée à Marc Soriano en 1956 pour la revue « *Enfance* », sa participation à la création de l'Île Rose est le fruit d'un hasard : « *Ce n'est pas une décision, ce sont les circonstances : la rencontre avec Edy Legrand, alors jeune soldat et qui faisait des histoires en images.* » Cependant, l'écrivain ajoute « *Je suis myope, cela me rend attentif aux petits détails et rend ma manière de sentir proche de celle des enfants* ». On est en droit de se demander, quand Vildrac souligne cette proximité avec son petit public, si il induit une prédisposition pour le genre ? Qui parle alors ? Est-ce l'écrivain vieillissant, connu, après la Seconde Guerre Mondiale dans les milieux éducatifs, pour ses livres de lecture continue : *Milot* et son équivalent féminin : *Bridinette* ; ou celui-là se souvient-il de l'homme en pleine gloire qui était, dans les années 20, considéré comme le chef de file d'un mouvement littéraire ? Toujours est-il que cette sensibilité suscite

Bernadette, Maria et Angélel

qu'on avait nommé Koraa à cause de son cri : Kras! Koraa! M. Vincent lui offrit un doigt comme perchoir. Koraa s'installa de bonne grâce et se laissa caresser par Tiferand.

Quelques instants après, l'enfant se trouva dans un grand vestibule sonore et très clair sur lequel s'ouvraient des portes vitrées. Le sol était dallé de pierres blanches, noires et roses. Les murs, tout blancs, étaient revêtus de faïence à leur base, de sorte que les mains des petits garçons ne pouvaient se salir.

— Avant tout, dit M. Vincent, tu vas monter

Madame Bouquet



L'Île Rose, ill. Edy Legrand, Tolmer 1924 (collection Bibliothèque de l'Heure Joyeuse, Paris.)

Photo P. Pitrou

une œuvre pour enfants (cf. la bibliographie) dont trois titres : *L'Île Rose*, *La Colonie* et *Les Lunettes du lion* seront illustrés par Edy Legrand. Précisons enfin que la seconde édition de *L'Île Rose*, chez Albin Michel, fera l'objet d'une nouvelle mise en images, due également à Edy Legrand.

C'est vraisemblablement à l'éditeur que revient l'initiative de la forme matérielle de *L'Île Rose*. Car, la même année, Alfred Tolmer publie deux ouvrages dont l'esprit de recherche témoigne de son intérêt pour l'objet-livre. Le premier s'intitule : *Le Petit Elfe ferme l'œil*, compositions de André Hellé sur le ballet de Florent Schmitt tiré d'un conte d'Andersen, représenté au Théâtre de l'Opéra Comique. Il comporte

une plaquette avec découpes et un livret musical présentés dans un coffret. Le raffinement de sa conception, la qualité technique et plastique de la lithographie et du pochoir, la perfection du découpage confèrent au titre le droit de figurer parmi les beaux livres publiés alors pour les adultes. Cette volonté de donner aux enfants des ouvrages originaux d'une haute tenue éditoriale rappelle que Tolmer est, dans les années 20, l'héritier direct d'Hetzel publiant *Les Contes de Perrault*, illustrés par Gustave Doré. Le second titre s'avère un hymne à la musique de jazz : *La Croisière blanche ou l'expédition Moko-Moka Kokola*, livre à tirettes, illustré dans un style cubiste par un dessinateur peu connu : Jack Keats. Tolmer pressent alors le rôle que la mise en

pages est appelée à jouer dans le développement du livre en tant que support de communication de masse. Ses recherches visent à élargir les limites d'un art neuf dont le destin est lié à celui de la publicité. Son exigence dans ce domaine est telle que sa réputation atteint les pays anglo-saxons. Et, en 1931, il se voit confier par la grande maison d'édition londonienne, The Studio Ltd, la conception d'un ouvrage intitulé *Mise en pages* dont la parution constitue un événement majeur ¹.

Fils d'imprimeur, apparenté à la famille Gautier-Languereau, Alfred Tolmer s'était installé en 1910 dans l'île St Louis pour se consacrer à ce que l'on appelait alors la « réclame ». Sa participation à cet art naissant qu'est la publicité l'incite à faire appel à des dessinateurs marqués par une esthétique Arts Déco. Aujourd'hui encore ce qui fait le charme de la production de la maison Tolmer, c'est l'ornementation décorative qui agrémenté l'image de produits de luxe : mode et fourrures, parfums, confiserie, catalogues de grands magasins, automobiles. Après la guerre, il s'entoure de talents venus de tous les horizons parmi lesquels on relève le nom d'artistes qui travaillaient également pour les enfants : A.E. Marty, Marie-Madeleine Franc-Nohain, Maggie Salzedo, André Pécoud. Fédor Rojankovsky et Serge Wichesnewsky collaboreront par la suite aux Albums du Père Castor.

Comme André Delpire, quelques quarante ans plus tard, Alfred Tolmer demeure un éditeur marginal. Il doit son indépendance à son activité de publiciste. Sa formation d'imprimeur lui a donné le goût de la belle ouvrage ; ce qui l'intéresse dans le livre pour enfants c'est la nouveauté du support. Bien que nous ne disposions d'aucun témoignage à ce sujet, il est facile de deviner que la fraîcheur d'esprit et la sensibilité de l'enfance

l'attirent parce qu'elles lui paraissent réceptives à la forme moderne qu'il souhaite donner au livre. Le nombre limité des tirages (quelques titres ne dépassent pas 500 exemplaires) prouve le caractère expérimental de sa démarche. Non content de suivre la mode, Tolmer en devient un des inspirateurs, en créant un style d'illustration. Ainsi, il est le premier à faire appel à des noms célèbres pour vanter des produits commerciaux : McOrlan, Colette, Gérard Bauer et le peintre mondain Van Dongen. Son originalité s'exprime à travers des orientations apparemment contradictoires. Car, tandis qu'il vante l'élégance poudrée du couturier Jean Patou et invite la société parisienne à valser au Bal des Petits Lits Blancs ¹, il encourage la veine populaire et iconoclaste de Jodel illustrant *Napoléon* ; et édite les images syncopées de *La Croisière blanche ou l'expédition Moko-Moka Kokola* inspirées par le Bal Nègre.

Edy Legrand est l'artiste dont la sensibilité plastique lui sera proche pendant près de vingt ans. Aussi lui demande-t-il des participations diverses et fréquentes ; allant de la décoration monumentale de son hôtel particulier quai de Bourbon, à l'illustration de nombreux ouvrages pour les enfants : *Voyages et glorieuses découvertes des grands navigateurs et explorateurs français* (1921), *Madame de Luzy* par Anatole France ; *Bolivar le libérateur* ou enfin *la Petite Histoire de La Fayette*. Il lui confie également la réalisation des luxueux catalogues qu'il édite chaque année pour les grands magasins du Louvre, du Bon Marché ou du Printemps dans un style Art Déco, pastiche de cultures lointaines.

Artiste décorateur, Edy Legrand est influencé, à ses débuts, par un post-cubisme proche de La Fresnaye. Il est surtout connu pen-

(1) Catalogue Alfred Tolmer. Bibliothèque Forney 1986

dant l'entre-deux guerres pour avoir illustré dans un style lyrique et flamboyant quelques uns des textes inspirés de la littérature universelle : *Pentatoli*, *La Divine comédie*, *Les Tragédies* de Shakespeare, *Le Cantique des Cantiques*, *L'Evangile selon Saint-Jean*, etc. Il fait une entrée remarquée dans le domaine de l'illustration pour enfants en publiant *Macao et Cosmage* ou *l'expérience du bonheur* à la NRF en 1919. Pour la première fois le style graphique d'un ouvrage pour enfants ose s'inscrire dans une esthétique contemporaine, presque avant-gardiste. Bien que les figures d'Édy Legrand, cernées d'un épais trait noir, soient influencées par une forme de cubisme très assagie, la construction et l'intégration des caractères typographiques dans l'espace figuré n'en demeure pas moins un des acquis de l'art moderne. En ce sens, Edy Legrand est bel et bien le précurseur de ce bouleversement qui aboutira dans les années 30 à une conception globaliste du support papier.

S'il faut en croire le témoignage de Vildrac dans cette interview publiée dans « *Enfance* », Edy Legrand serait à l'origine de leur collaboration, ainsi que du choix du sujet, déjà inscrit en pointillé dans le sous-titre de son premier ouvrage : *L'Expérience du bonheur*. Dans *Macao et Cosmage* dont il est également l'auteur, il libère l'illustration de son cadre, tout comme Jean de Brunhoff douze ans plus tard ; bien que la finalité décorative ne s'embarrasse pas d'un souci narratif, Edy Legrand refuse des « bruits » contingents qui risqueraient de troubler la pureté de l'image. Il évacue donc le décor périphérique, après en avoir isolé certains détails, qu'il pose sur le papier cru où ils voisinent sans rupture avec le texte. L'autre correspondance existant entre Edy Legrand et Brunhoff, réside dans leur intérêt commun pour une société uto-

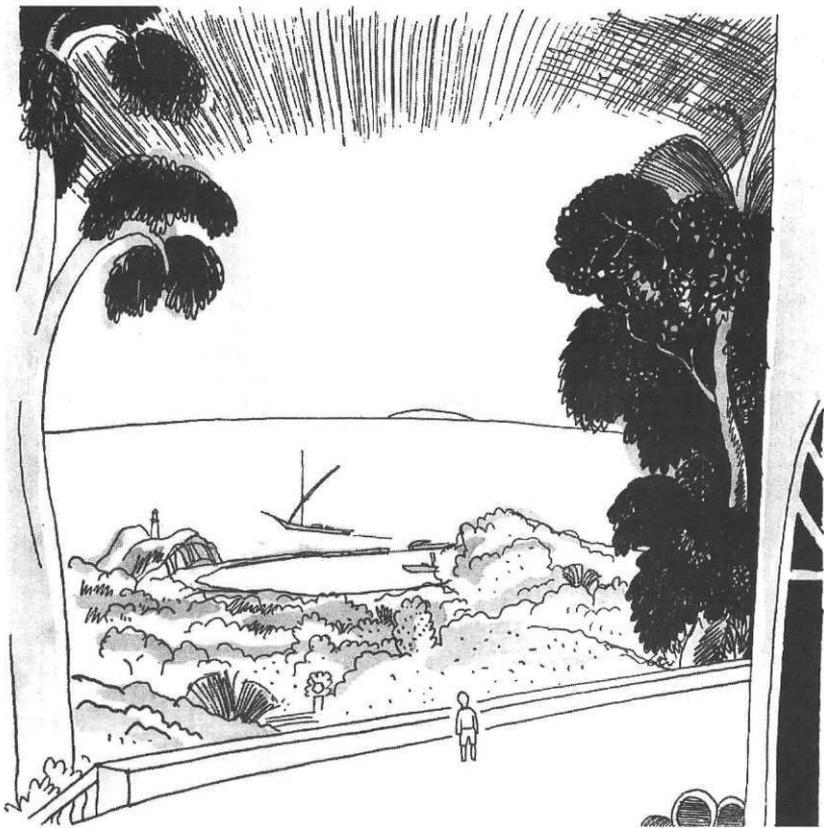
pique. Les habitants de L'Île Rose tout comme ceux de Célesteville se réfugient au sein d'une nature domestiquée dont l'exotisme généreux les protège de la promiscuité d'une industrialisation galopante.

La vision de la baie de St Tropez inaugure cette série d'utopies. C'est devant ce paysage « enchanteur » que le projet de *L'Île Rose* voit le jour. « Nous commençons à collaborer à St Tropez » précise Vildrac². Et c'est ce même éblouissement qui s'offrira ultérieurement aux yeux de Babar et de Céleste partant en voyage de noces en ballon dirigeable. Car, en France, après les horreurs de la Grande Guerre, l'exotisme est à nouveau à la mode; la sauvagerie des montagnes des Maures, la beauté de la mer, la pureté de la lumière, l'exubérance de la végétation offrent aux intellectuels et aux artistes parisiens, fatigués par l'agitation de Montparnasse, un avant-goût de ce dépaysement : Colette, Bonnard, Cocteau, Paul Morand et bien d'autres... ont jeté l'ancre dans la baie. Vildrac aussi : c'est là qu'il mourra en 1971.

L'art d'Édy Legrand

La parution, en 1924, de *L'Île Rose* : « une histoire racontée par Charles Vildrac... et décorée par Edy Legrand » constitue un événement dans l'histoire du livre pour enfants en France. Le format carré de 23 x 23 (fort rare pour l'époque) permet une mise en pages qui laisse la part belle à l'image : soient 106 illustrations pour 237 pages de texte, presque une illustration par double page. Lorsqu'on aura précisé l'importance topographique de la représentation figurée : soit 4 doubles pages, et 35 pleines pages, prolongée par une ornementation abstraite, on aura une idée à peu près exacte de la forme matérielle de l'ouvrage. En outre, la

(2) *Enfance*, 1956. Interview de Vildrac par Marc Soriano.



L'île Rose, ill. Edy Legrand, Tolmer 1924 (collection Bibliothèque de l'Heure Joyeuse, Paris.)

Photo P. Pitrou

plasticité de l'espace visuel a une conséquence pour le moins inattendue : en amplifiant le caractère décoratif de la mise en pages, elle devient l'expression d'une vie débordante d'émotion. Elle renforce ainsi l'image utopique de l'île Rose en tant que lieu d'une jouissance hédoniste.

L'organisation de la page, le calage du texte en face de l'image, la générosité du caractère typographique, rompu par la nervosité d'une écriture cursive pour signaler les titres de chapitre, développent une conception harmonieuse de l'espace visuel. Les pavés typographiques, justifiés rigoureusement à droite, et ondoiyants à gauche, sont accom-

pagnés par des lignes horizontales, ou par un trait de pinceau vertical doublé d'une ligne en zig zag. Très vite on s'aperçoit de l'intelligence de la mise en pages. La succession des illustrations, leur position jouent un rôle dans la lecture du texte. De ce double jeu rythmique, il résulte un confort de l'œil, un plaisir qui ne s'épuise pas au fil des pages. Le point de vue de l'illustration adopte un égal principe de souplesse : larges panoramiques, gros plans de détails, compositions en diagonale, ou en demi-cercle, petites vignettes en longueur, en hauteur, culs de lampe, etc. La taille même des illustrations est déterminée en fonction du rythme du récit ; à une dramatisation progressi-

ve répond un élargissement de l'ouverture de champ, une amplification de l'image.

A cette variété de formes, sans cesse renouvelée, répond l'économie de la couleur. A première vue, la dominante bleu-gris semble vouloir temporiser le superbe envol décoratif de la mise en pages ; mais on ne tarde pas à comprendre que cette modestie n'est qu'apparence ; elle sert en effet de faire valoir au jaune, employé le plus souvent de façon signifiante. Les joues d'enfants heureux, la nacelle de Tifernand sauvé du naufrage, la vision du palais de l'Enchanteur sont illuminés par cet ocre qui traduit une satisfaction morale ou matérielle. A certains endroits la palette suscite des équivalences réalistes : le soleil éclaire l'Île Rose. En fait, la couleur annoncée dans le titre « apparaît » à deux reprises : lorsque sa définition colorée signifie aux yeux de Tifernand l'état de bonheur absolu, l'île se teinte alors d'un magenta clair. A cela, il faut ajouter les éclats d'un bleu outremer qui marque l'intensification d'une scène ; et les contrastes provoqués par le noir tantôt dramatique, tantôt plastique.

Le dessin nerveux, spirituel, cerne avec fermeté les rondeurs de visages d'enfants joufflus, les attitudes aimablement caricaturales des personnages, la beauté de paysages bercés par le balancement des palmes, le mouvement des crêtes des vagues. Tout en demeurant décorative, l'illustration ne cesse pas d'être expressive. Une expressivité pleine de grâce et d'élégance qui se permet des audaces surprenantes : les vues d'avion, les perspectives planes, télescopées par les effets de zoom et d'allongement des figures, appartiennent au répertoire de l'art moderne, de la photographie et déjà du cinéma. Les paysages alternent avec les figures et les portraits. Le trait d'Edy Legrand chargé d'un attendrissement sincère, suscite une équivalence visuelle avec le sujet de *L'Île Rose*.

L'image, gonflée de sentiments n'empiète pas sur les privilèges du texte ; elle se contente de montrer une réalité sensible sans prétendre à la narrativité.

Malheureusement la version publiée par Albin Michel en 1929 ruine la réussite de cette collaboration exceptionnelle. Alors que l'édition originale employait le terme de « décoré par » afin de préciser le statut de l'illustrateur chargé de l'organisation visuelle de la page, le retour en 1929 à l'appellation banale de « dessins » ou « illustré par » montre le recul d'Albin Michel. Désormais, image et texte cohabitent sur le même espace, sans dialoguer.

Enfin, les illustrations sont écrasées par une justification rigide qui accuse la réduction de taille en créant une clôture typographique. La couleur a disparu. Le trait se veut plus descriptif, il parasite le sujet par une surcharge inutile et refuse les procédés de vision issus de techniques modernes. La comparaison est sévère et s'avère décevante.

En revanche, l'illustration de *La Colonie*, publiée en 1930, par Albin Michel dans sa version originale, retrouve un peu de la respiration de l'édition Tolmer ; l'espace ne lui est plus compté. Bien que la justification typographique demeure toujours aussi raide, l'image trouve à s'y caser facilement. Elle n'a pas d'autres intentions que de créer une atmosphère pittoresque susceptible de parfumer une histoire assez plate. Et, ce faisant, le lyrisme du dessin parvient à dynamiser la vision idéologique de cet univers utopique. Quoique la sévérité du noir et blanc ne s'y prête pas, le trait malicieux, enjoué, restitue l'idée de joie de vivre. Les personnages sont singulièrement vivants. Mais la mise en pages tente en vain de secouer les pesanteurs de la forme éditoriale ; elle a perdu l'aspect aérien de *L'Île Rose* dans l'édition Tolmer.



Les lunettes du Lion, ill. Edy-Legrand, Hartmann, 1932, Photo : P. Pitrou

Dans ces deux titres, Edy Legrand rompt avec une vision idyllique de l'enfant. Un des intérêts de *L'Île Rose*, et dans une moindre mesure de *La Colonie*, réside dans un style figuré porteur d'une ambivalence assez rare dans l'imagerie enfantine. Son originalité tient à ce mélange insolite: d'un côté un trait vif dont l'insolence et la nervosité induisent une acuité de regard proche de la caricature; de l'autre une esthétique dont la ligne caressante, volontiers décorative, véhicule l'idée de bonheur.

La figure humaine disparaît dans le troisième titre de Vildrac: *Les Lunettes du Lion*, publié en 1932, par un jeune éditeur: Paul Hartmann dans une présentation luxueuse. Un large format de 27 x 23 offre à l'artiste l'espace nécessaire au déploiement de ses formes virtuoses. Les lithographies en quadrichromie présentent une grande qualité graphique. Mais l'inspiration japonisante conduit la mise en pages à rétablir un espace ségrégationniste entre le texte et l'image. Les illustrations d'une faune tropicale s'étalent sur de superbes doubles pages ou 3/4 de

doubles pages. L'exotisme rêvé des deux précédents titres prend alors un caractère naturaliste et majestueux dont la splendeur adulte porte encore les stigmates de la vision intérieure inspirée par l'illustration du *Pentatoli* (1931). Nulle trace ici de la candeur naïve de *L'Île Rose* ou même de *La Colonie*. Le trait nerveux et élégant s'épanouit dans de savantes arabesques. L'amusement et la tendresse volontiers anthropomorphe du regard enfantin sont presque toujours absents. Le style savant de la représentation de ces animaux exotiques ne paraît guère adapté à la fantaisie de l'histoire inventée par Vildrac.

Au fil des ans le chemin des deux hommes a divergé. Vildrac s'est enfoncé dans le continent de l'enfance alors qu'Edy Legrand perfectionne son art visionnaire. Les deux hommes n'auront plus l'occasion de travailler ensemble. Cependant, Vildrac conservera un excellent souvenir de sa collaboration avec le dessinateur de la vision enchantée de *L'Île Rose*. ■

