

Propos sur des images

par

Anne-Marie Filiole
Rédaction du BBF

L'illustration du livre pour enfants. Une donnée qui a déjà suscité tout un discours — historique, sémiologique, narratif... — que ce soit sous la forme d'études savantes ou d'expositions.

Comment aborder un domaine aussi balisé ? En présentant une série de flashes : douze images, douze coups de cœur qu'Anne-Marie Filiole a choisi d'illustrer.

LE DESSIN a précédé l'écriture. Le pictogramme a précédé le concept. L'image est un prélangage, un message synthétique immédiat qui porte en lui nos émotions. A la différence, la parole et l'écrit sont des véhicules, des médiateurs logiques et structurés qui disent autre chose qu'eux-mêmes. Langage concret, langage abstrait, à coup sûr l'enfant quel qu'il soit est tout naturellement récepteur idéal d'images, car il vit ses cinq sens tous les jours plus que nous, et vivant le concret, il a besoin de langage concret, direct, immédiatement perceptible. Aussi l'image est-elle particulièrement abondante dans la production littéraire enfantine, et plus un livre a d'images plus il est tentant de le considérer comme un objet facile spécifiquement adapté à ce genre de public.

Conception restrictive et simpliste qui évolue toutefois beaucoup en ce XX^e siècle grâce à la libération de l'art en général, et de l'art plastique en tant que tel, dont le rôle n'est plus de se soumettre à un discours ou de coller à une pseudo-réalité préexistante, mais de dire son rapport interne de formes et de couleurs,

et d'exprimer en lui-même son propre aboutissement.

Prélangage, l'image est maintenant reconnue langage à part entière, différent, aussi digne d'intérêt que l'écrit mais situé dans un autre registre. De support, d'aide à la lecture qu'elle était dans les livres d'enfants, elle a conquis son existence propre, son autonomie concrète, sa signification absolue. Forme et couleur rivalisent avec l'abstraction des signes et leur logique. Double langage. Elles y arrivent si bien qu'elles en font parfois trop et prennent le pas sur le texte, allant même jusqu'à l'effacer complètement et devenant elles-mêmes le fin mot de l'histoire...

Qui s'en plaindrait ? Qui se plaindrait de ces dessins agiles qui courent tout seuls sans la nécessité d'un texte, de ces taches de peinture qui vivent et se transforment sous nos yeux, de ces splendides étendues de couleurs créatrices d'émotions fortes ?

Du moment qu'il y a multiplicité des choix, peut-on refuser à l'enfant ces différents éveils ?

L'image autre vision

Danièle Bour peint dans un style naïf des images à la gouache, bien rangées dans la page en regard du texte. Ce sont en général des visions gentiment champêtres de campagne idéale ou des intérieurs de maisons sages avec des rideaux de dentelle blanche aux fenêtres, rythmés par le ronron du chat et le tic-tac de la pendule en bois.

Absence du trait au profit d'un côtoiement de couleurs fraîches et vives. Des représentations précises et simplifiées pleines de pâte exubérante, une éclosion de formes rassurantes, un univers de rondeurs tendres et de bonhomie illustrant le texte dans une page immobile. La campagne est aussi accueillante que la maison avec ses poussées de tiges et de feuilles drues, ses explosions de verts vivaces comme l'élan naturel d'une sauvagerie domptée, ses tapis d'herbe sage passée au peigne fin. *Marie et le chat sauvage* offre une profusion de verts qui interpellent et ne sont pas sans rappeler les harmonies de « la Charmeuse » du Douanier...

Pierrot ou les secrets de la nuit fait alterner les couleurs vives et les tons mats pour le plus

grand plaisir de l'œil. Le blanc farineux du Pierrot lunaire, les arbres pleins de givre, les bleus de nuit satinés de poussière de lune s'opposent à la palette rutilante du costume d'Arlequin, à la gaieté du jour, à l'intérieur pain doré de la boulangerie fleurant la brioche chaude. Une suavité d'univers clos sur la tiédeur familiale et les bons senti-

ments transpire dans les pages. La série des *Petit ours brun* est symbolique. Albums cartonnés très maniables, ils rassurent par leur petit format carré et proche, leur couleur unique et tendre qui baigne pages et couvertures, et les mines ingénument joviales ou fâchées des parents ours et de l'ourson. Peut-être un excès de candeur immobile ?

Jean Claverie fait des images fondues d'une excessive douceur, des camaïeux de beiges dorés ou d'oranges pâles aquarellés, très expressifs d'amour diffus, de sentiments feutrés, ceux de *La Vieille maison* où le petit garçon aime retrouver le monsieur solitaire, ou bien des bleus froids pour installer la neige ou la tristesse d'une situation. Rien n'est heurté. L'ensemble des couleurs pastel baigne la page d'un voile de nostalgie où l'on pénètre sans secousse, où les yeux immergent et passent d'un ton à l'autre sans effort. Le trait, ici, n'a pas d'existence autonome. Il ourle la figure d'une mine de crayon tendre, ombre un veston, fait tourner un vase ou rebondir une joue, et contribue ainsi à l'atmosphère géné-

rale de tendresse tamisée. Touche discrète, relief ou contour léger, il est l'ombre à peine appuyée des choses, leur mystère et leur profondeur. Employé seul, dans *Le Chat botté* par exemple, il n'est que douceur, effacements gris tendre, fumerolles en bord de texte, faisant sourdre une image.

Quand Jean Claverie utilise la gouache épaisse et les couleurs fortes, rien n'est heurté pour autant. Elles s'amalgament en un ensemble homogène de jaunes roux, de rouges et de bruns à la Brueghel : dans *Le Prince et le luth*, les tons chauds s'éclairent de l'intérieur par le choix de leur juxtaposition. Justesse d'accords, fête sensuelle digne des Hollandais du XVII^e siècle. Quelques touches de blanc

sèment des éclats de lumière, faisant luire l'ensemble.

L'image, diffuse en bord de texte ou délimitée dans un espace précis, semble souvent statique mais elle s'accélère et se densifie dans les scènes de rues sur page double, et parfois dans un effet brutal de plongeon fantastique : dans *Le Joueur de flûte de Hamelin*, d'énormes rats guettent la ville en contrebas. Plus loin, du haut des toits, on assiste, impuissant, à l'invasion tentaculaire des rues par la foule innombrable des rongeurs. La mise en scène et un choix de couleurs particulièrement sombres concourent alors à rendre le texte saisissant : images contraste, images rupture, bien loin des précédents pastels.

Philippe Dumas utilise aussi bien le dessin que l'aquarelle, les deux se complétant d'ailleurs la plupart du temps.

On ne trouve pas chez lui de ligne lisse et continue, mais un tracé nerveux, rapide, hirsute parfois, comme une calligraphie très personnelle d'où émergent des silhouettes imprévues: *Laura* la chienne, fouillis de poils inextricable, ou l'âne *Edouard* au crin tout ébouriffé... Rien à voir avec un trait qui enferme, mais plutôt quelque chose qui glisse, s'élançe, enroule ou hachure la forme. Une série de traits coupés, croisés, bouclés, qui s'entortillent et courent autour de l'idée comme une ébauche, emplissant la page d'évocations fragiles. Un dessin vibratile et ouvert, une plume alerte qui ne cerne pas mais palpète à l'unisson des formes sans les inscrire, en étant les choses elles-mêmes, matière ou mouvement. Un trait qui bouge plus vite que l'action, une écume qui la bouscule et parfois la précipite façon Dufy.

Et puis noyant ce trait mouvant, des taches d'aquarelle, des lavis, des pages pleines d'eau tendre à la Peter Spier, des flaques de nostalgie qui se chevauchent et le débordent, s'assombrissent et s'éclairent l'une l'autre, un chromatisme aérien dont la

transparence élargit la page en horizon. La chambre et la salle à manger de *La Maison* sont toute vibration, conjugaison magique de taches, de transparences et d'annotations filiformes. Myriade, canevas de traces et de lumière, souffle et palpitation, concrétion intangible et troublante. Les plus épais bric-à-brac de *César*, *le coq du village* ont la tremblance, le flottement de l'air. Dans le somptueux *Il pleut, il pleut bergère*, la nature entière participe au tremblement des feuilles, au froissement des branches, aux rigoles d'eau qui gouttent en notations visuelles extrêmement sensibles. Le vent et la pluie roulent sur deux immenses pages mouillées qui réveillent nos sens liquéfiés et poussent les amoureux vers le foyer rayonnant de la chaudière.

La griffe de Dumas, vive et gracile comme une ébourrifiure, image un texte ouvert et souple.

R

L'image complice

Arnold Lobel : Grâce elliptique, rimes subtiles et rondes, les illustrations, comme les couplets d'Arnold Lobel, sont un vallonnement de formes douces aux reflets de soie pâle, où tous les angles s'arrondissent, où tout devient prétexte à courbes et à lacis. Monde enroulé d'arabesques, enveloppé de cascades, baignant dans une lumière de nacre aux teintes bleu frais, jaune pâle, vert opaline et rose dragée, donnant forme à la forme du texte. Duettistes fusionnant dans la même subtilité, la même délicatesse.

leurs harmonies sont douces et leur assemblage esthétique. Particulièrement bien réussis, les reliefs naturels : les montagnes sont taillées telles des avalanches de grappes, pans et plis, plaquées les unes aux autres, des monticules de roches ovales et de tendres galets dégringolant suavement jusque dans la vallée; quant aux arbres, un moutonnement de têtes rondes...

L'aboutissement d'un tel plaisir s'achève dans les volutes de fumée qui sortent de la pipe du sage chinois dans *Ming Lo déplace la montagne*. Plus il

aux douces sonorités, il se dégage de tout cela des harmoniques en totale symbiose avec le texte, souvent bercé de rimes ou rythmé de comptines, en tout cas toujours très poétique et confondant de tendresse. Pour s'en convaincre, il n'est qu'à voir *Hulul*, le petit hibou fait de courtes rondeurs, verser de grosses larmes dans sa bouilloire pour faire du thé aux larmes, ou bien Ming Lo et sa femme marcher à reculons en fermant les yeux, sur les conseils du sage, et croire ensuite ingénument, quand ils les rouvrent, qu'ils ont fait reculer la montagne.

Les vingt-sept perruques du *Grand duc des chichibuques* sont bouclettes et macarons, frisottis et rouleaux, chichis frivoles en gelée rose et glacis bleu. Les vêtements sont de véritables parures : coulées satinées, ampleurs torsadées, drapés enrobants et boursouflures policées... Les haillons mêmes ont belle tournure tant

pense fort et loin, plus elles s'élèvent et grossissent jusqu'à envahir la page entière de gros tourbillons gris et aveuglants. Arnold Lobel s'en donne à cœur joie. Son pinceau ne cesse de tourner comme l'évanescence d'une calme volupté.

Patchwork, festons, vagues de coloris aux suaves acidulés,

Féerie de lumières et de formes en sourdine, timbre et musicalité, spiritualité sage et débonnaire, hymne d'amour empreint de sérénité... L'ensemble (texte et formes, formes et couleurs) est d'une vision radieuse et apaisante. Les paroles sont douces et ferventes. Même les ombres sont en brun rose amorti...

John Burningham : Apparemment gauches, maladroitement campées, ses images évoquent des dessins d'enfants malhabiles, au tracé hésitant, aux étalements de couleur inégaux. Pourtant, bien loin d'être une mauvaise copie, elles constituent pour l'enfant un réel climat de proximité affective. Chez lui, la couleur, comme le trait, n'est jamais totalé. Elle entame timidement la page en laissant des blancs partout, semblables au tissu ajouré d'un canevas. D'où une clarté inhérente à l'illustration, une espèce de suspension plastique comme un mauvais ajustement, une sorte de décalage entre formulé et non formulé, miroir insérant les non-dits du texte.

Généralement marron, le trait est fin et tremblotant comme s'il était incertitude et hésitait sur la direction à prendre. Parfois réduit à un semis de pointillés, parfois stabilisé en stries parallèles ou croisées, véritable construction de l'espace à partir de hachures diversement orientées pouvant rappeler Sendak, mais pourtant bien différentes du style de celui-ci.

L'illustration de Sendak est plus précise, beaucoup plus dense et régulière, et donne une impression de gravure ancienne qui structure l'espace de façon très lisible et

ordonnée, déterminant des volumes solides et définis. Burningham est plus fantaisiste et moins rigoureux. Les stries se coupent en biais de façon anarchique, provoquant un foisonnement insoumis, une matière mobile, une alternance de rayures et de vides, un miroitement de paysages, un papillotement de figures et de silhouettes sans pesanteur, comme sortis d'un néo-impressionnisme. Beaucoup de

ces images dans *La Promenade de Monsieur Gumpy*.

Quand il étale la couleur, John Burningham semble crayonner l'intérieur des formes, barbouiller de gouache ou de pastel les surfaces de ses illustrations. C'est évident dans *Grand Papa* ou dans *Ne te mouille pas les pieds, Marcelle !*, où l'on distingue sans difficulté coups de crayon et coups de pinceau, comme d'ailleurs les coups de gomme ou les coups de stylet rompant l'uniformité du fond coloré.

Toutes ces techniques concourent à la légèreté de l'œuvre, effleurement de page laissant filtrer l'imaginaire. Non seulement l'illustration ajoute au texte, comme dans *Ne te mouille pas les pieds, Marcelle !*, où l'enfant peut s'évader du cadre étouffant et normatif des adultes grâce au graphisme introduisant des soupapes de liberté étrangères au discours, mais textes et images offrent en général le même inachèvement, le même recul vis-à-vis d'eux, quelque chose comme une respiration possible et appréciable à côté de leur formulation respective. Rêve, absence, décalage peuvent s'installer. Ils sont entre les traits comme entre les lignes, dans un quadrillé de choses non dites, en suggestions délicates.

Tomi Ungerer : Mouvement, morsure et joie, le tracé de ses lignes un peu grossières, le cerne noir de ses couleurs enveloppent les figures d'un contour mobile comme une espèce de relâchement distendu qui aurait du mal à contenir choses et gens. Rien de très stable, rien de rigide, hormis de rares constructions rectilignes. L'équilibre repose sur un déploiement de courbes un peu lourdes, d'arrondis cahotiques et de relâchements... cruels et hilarants qui semblent habités de tremblements internes. *La Grosse bête de Monsieur Racine* est un informe pachyderme fait de matières molles et de chairs pendantes qu'affublent plis et poches. Les géants de *Zéralda* ont des trognes particulièrement repoussantes de vieilles pommes avachies et matelassées. Satire, caricature, manie farouche de dénoncer la so-

ciété, d'attaquer les uns et les autres en grossissant leurs tares physiques ou morales, d'afficher leur laideur avec délectation, d'une griffe impitoyable qui atteint le paroxysme de sa cruauté dans les scènes de foules.

Mais sa violence ne s'exerce jamais à l'état pur. Ses satires sont truffées de drôleries tendres, sa dureté suivie de douceur. Près d'une férocité décapante, il introduit des détails malicieux ou cocasses. Ses narrations sont pleines d'humour, de clins d'œil et de truculences qui atténuent son cynisme. Parfois il fait sortir un pied de son illustration ou glisser un petit escargot sur le bord de l'encadrement interne à la page, comme une déviance du récit, un pied de nez au sérieux. Parfois, il pousse la dérision jusqu'à casser ce cadre et le rafistoler d'une ficelle

mal nouée... Excès, torrent de vie, verve infatigable mêlant sans distinction douleur et joie, dédramatisant l'une par l'autre, Tomi Ungerer, tonique, joue avec la vie, campe l'horreur dans un accès de rire rabelaisien, puis s'attendrit en bercant les enfants de miracles. Après avoir impitoyablement traité *Allumette*, il lui fait gagner tous les suffrages et la fait crouler sous des entassements de cadeaux. *Les Trois brigands* qui terrorisent la contrée plient comme un seul homme devant la petite fille. Zéralda vient à bout du géant en lui mitonnant des succulences.

Toutefois, dans ce sens comme dans l'autre, rien n'est jamais définitif, et quand Tomi Ungerer installe Zéralda dans le bonheur, il glisse vite un petit couteau sournois sans rien dire dans la main d'un des

rejetons qui contemple le petit dernier au milieu de la béatitude générale de la famille rassemblée. De quoi semer un ultime doute et montrer que tout n'est pas joué.

D'une pâte chaude parfois sombre aux dominantes orange, brunes et vertes, Tomi Ungerer manie généreusement toutes les couleurs avec l'exubérance d'un Fauve. Sa palette multicolore gicle sur la page comme une rafale de sa pensée. Quelques exceptions,

comme l'originale bichromie des *Trois brigands* où les scènes de nuit baignent la page d'intense lumière, découpant sobrement le trio en silhouettes noires et stylisées tel un théâtre d'ombres d'une étonnante plastique. Une seule note, jaune vif, lumière ou chevelure, rompt la matité de cet extrême dépouillement. Epure dont le choix des couleurs et la platitude même créent une extraordinaire impression de profondeur et de silence nocturne.

Tomi Ungerer a la force d'un récit clair et bien ficelé. Il illustre ses textes d'un fourmillement de détails qui leur permet d'exploser sur la page en notations diverses. L'écrit conte et le trait précise, infléchit, rajoute et donne le ton. Ecriture et graphisme sont absolument chevillés l'un à l'autre comme les deux volets d'une seule âme, l'un naissant de l'autre et l'autre énonçant l'un.

Anne Bozellec : Les illustrations d'Anne Bozellec sont des évanescences du texte, des apparitions lourdes et fragiles à la fois, des émergences envahies de pénombre, tirées des profondeurs du psychisme enfantin. Buée, transpiration, extension charnelle et douloureuse de l'écriture qui prend corps dans ses aspects les plus énigmatiques. Fantasma et rêve, projection de l'être en croissance dans ses désirs et dans ses ombres, réceptacle sensible de toutes les croyances et de tous les doutes, son graphisme éclôt comme une craquelure du texte.

Toute son architecture repose sur un trait à l'encre de Chine ou sur des peintures pâles en beige ou gris. Couleurs atones, mais riches-
se très variée du style et du de
sin qui changent d'un album à l'autre.

Maîtrise parfaite des différentes techniques, avec une invariable constante : la grande sobriété chromatique en dominantes grises ou noires.

Elle a dans *Les Chatouilles* une plume vive et fine qui ondule comme le rire, avec irrévérence et vagabondage, sur les pleins et déliés des deux enfants chahuteurs. Seules, quelques taches grises donnent volume et relief à ce dessin transparent : l'édrédon, plein de molles boursouflures

créées par un ensemble de plis blancs et de hachures serrées, dégageant un réel effet de moiteur nocturne. Ponctuant l'espace d'épaisseur et de lumière, un chat complice préside aux ébats dans un pelage souple et soyeux, marbré de noir ondoyant.

Parfois l'encre s'étale et remplit les formes, entamant alors

un vrai dialogue avec le papier au même titre qu'une couleur, devenant le corps même de l'image, son modelé, sa facture. Les enfants du *Cheval dans l'arbre* se détachent subtilement du fond blanc par un effet d'ombre et de lumière dû à un pointillisme irradiant très élaboré qui suggère les touffeurs de l'été, en parfait contraste avec les coulées d'encre épaisses des

nervures de l'arbre. Moiteur de la peau et rugueur de l'arbre : la différence d'approche traduit l'appréhension tactile des différentes matières. Graphisme sensuel, exhalation sensible de l'écrit, silhouettes dérobées suggérant le mystère de l'enfance sous un voile de vapeur estivale.

A ce noir dominant, s'adjoignent parfois des beiges et des roses ternes, qui amplifient ce ton d'infinie tristesse, ces impressions de ma-

laise ou de
mélancolie diffuse exprimées
par les textes
de Christian
Bruel. *Julie qui
avait une ombre de garçon*, petite
fille souffrant
de son identité, s'enfonce
dans la terre
après avoir
creusé un
trou pour
y cacher
son
irrémédiable
désarroi.

Une
illustration
très sobre allie
fort justement ces trois
couleurs éteintes

qui étreignent autant que les phrases du texte enserrent.

Impression d'insoluble problème. Etouffement sans issue.

Il est d'autres rencontres heureuses de gouaches blanche, grise et ocre clair, des estompes à forte charge poétique, réalisées sur fond de photos noir et blanc. Ainsi mêlés, le flou tendre d'un art en peinture sourde et la stricte repré-

sensation de la réalité produisent dans *Jérémie du bord de mer* une indéniable sensation d'irréalité. La poésie du texte et ces étranges montages ouvrent une brèche comme des poussées de fièvre où l'enfant se met à grandir malgré lui.

Quand il y a vraiment couleur, elle entre en teintes douces comme un regard passé : dans *Qui pleure ?* par exemple, style affiche des années 30, promenade imaginaire en

harmonies discrètes dans l'enfance d'une vieille dame. Ici comme ailleurs, le graphisme, à l'unisson du texte, est très porteur d'atmosphère. Joie et tristesse, présent et passé fusionnent dans la découverte originale et polysémique du sens des larmes.

Plus que des enfants, ces albums mettent en scène des troubles, des émois, des découvertes heureuses ou malheureuses, dévoilant des fran-

ges d'inconnu non élucidé, des pans de subconscient, des égarements où l'on avance au hasard en cherchant à s'orienter. La traduction d'Anne Bozellec est un écho de l'informulé, de l'indicible, une tentative de résolution dans un langage spécifique, un texte entre les lignes, une image à travers l'image, une évaporation plastique des mots qui disent autrement.

R

Nicole Claveloux : Privilégiant la représentation de l'idée plutôt que l'idée de la représentation, elle éclate formes et couleurs, créant une confrontation directe, un espace choc, où le récit naît plastiquement de ses plus folles inventions.

Les Crapougneries franchissent sans parole tous les interdits qu'on oppose aux désirs des enfants, à leur côté sale et désordonné, à leur besoin profond de sensations primaires, de toucher, d'avaler. Ils s'y roulent en vrac dans le désordre des plaisirs défendus, côtoyant les poubelles qui regorgent, les armoires qui crachent leur trop-plein de jouets cassés, l'escargot qui bave sur la vitre. Ils y jouissent de la sensation fluide de l'eau répandue dans tout l'appartement, de la pâte qui colle aux doigts, qui s'écoule en renflements de sucre sur les meubles et dégouline en flaques poisseuses sur le plancher. Excès, débordement. Le trait enrobe la gourmandise des petits monstres de lampées de plaisir. Les déglutitions s'entendent et, sur la page double, on perçoit les bruits de bouches, les succions gloutonnes et les aspirations d'enfants qui se goinfrent et se pourlèchent de mangeaille. Graphisme éminemment expressif, éclatement sensuel de l'enfance malpropre... qui se régale... en noir de Chine et blanc de papier.

Quitte à déformer la forme, à la rendre difforme, Nicole Claveloux expose les pulsions, le signifiant vrai de l'histoire, l'intérieur extériorisé. L'illustration n'est pas prétexte mais réalité, traduction sensible et directe du texte, et ce, même quand elle apparaît irrationnelle, associant les couleurs les plus crues comme le jaune strident de ses éclairages électriques, les contrastes les plus violents, aux représentations oniriques et spatiales les plus audacieuses et les plus radicales... Il y a dans *Brise et Rose* un jaillissement de couleurs étonnant, allant des gammes les plus claires aux accords les plus sombres, un déploiement de violence visuelle mêlant des légèretés florales de pétales translucides aux tourments célestes les plus noirs : des fulgurances criantes et des éclats de transparence aérienne qui détonent...

Beaucoup plus mélodique, *Les Aventures d'Alice au pays des merveilles* offre des opalescences de couleurs finement polies à la plume mais agit avec la même espèce de pouvoir, grossissant à l'extrême tout détail signifiant. La pen-

sée, l'imagination font naître des visions qui se matérialisent sur la page. Dans le *Conte n° 4* de Ionesco, le papa de Josette danse au milieu d'une sarabande de pâtes géants dont il raffole et dont il va abuser en l'absence de sa femme, puis se retrouve assailli dans son lit par une crise de foie aux langues vertes et aux fourchettes crissantes. Pour indiquer les différents trajets de la fillette qui cherche son père dans tout l'appartement sans arriver à le trouver, Nicole Claveloux met des portes au plafond, au plancher, dans les murs, et puis des miroirs dans les portes entrouvertes, et des séries de miroirs en enfilade... Délire surréaliste et cadrages fascinants plus forts que la réalité.

Il y avait déjà ces coulées de lumière électrique, ces étonnantes perspectives, ces séries de portes ouvertes, ces points de fuite étranges dans *L'Enfant de Gertrude* et ailleurs. Expressionnisme ? Surréalisme ? Ou volonté de dire fort, d'aller loin, quitte à choquer ou à déranger ? Volonté en tout cas d'éclater le récit dans une empoignade plastique détrousseuse d'académisme et de pensées frileuses.

Pef : Quelles que soient les couleurs qu'il emploie, fussent-elles aussi savoureusement chaudes que dans *Le Conte chaud et doux des chaudoudoux*, son illustration repose d'abord sur le trait, caricatural et comique, des personnages, aux nez oblongs, aux yeux ronds comme des billes et aux allures de lutins malicieux qui animent ses albums. La couleur est un apport secondaire, mais son choix peut toutefois être très significatif. Le dessin est drôle en soi, pétillant d'humour, euphorisant, plein de vie, mais il est surtout drôle en concordance avec le texte dont il est l'immédiate expression : un mot, une image; une idée, un spectacle.

Illustré noir et blanc, *Aux fous les pompiers* jette de page en page une méchante flamme rouge sur le camion ou dans le regard injecté desdits pompiers, inutiles et inconscients, dont l'histoire est traitée par l'absurde dans une série de catastrophes en chaîne auxquelles ils sont incapables de faire face. Au fond, le feu n'a pas tellement d'importance, et l'ambiance incendiaire et drô-

latique qui brûle les pages n'est qu'un prétexte à rire, à délirer, un pur jeu de dérision dont les maillons s'enchaînent irréversiblement. Ces pompiers sont un réel danger... Le titre nous en prévenait !

Dans *Moi, ma grand-mère*, chaque enfant s'invente une grand-mère fabuleuse, surenchérissant par rapport aux inventions précédentes de ses petits amis, et prenant sur la page la couleur de la vision évoquée : lien très fort d'évidence entre le locuteur et l'objet de ses propos matérialisé en regard. Deux dessins trempés dans le même bain qui se détachent du reste de l'illustration, incolore. L'imaginaire prenant forme et couleur sous les mots comme une prolongation de soi sous un coup de baguette magique. Virtuosité de Pef, créateur de mots et magicien des apparences.

La Belle lisse poire du Prince de Motordu est un ensemble de drôleries basé, d'une part, sur un défaut de langage du prince qui a l'art de confondre et d'interchanger les mots à consonances voisines et, d'autre part, sur leur apparition telle quelle dans l'illustration.

Formulation magique : les mots se tordent et se contorsionnent, prenant forme au pied de la lettre en images croustillantes... Un peu comme dans les albums de Le Saux ou de Ron Barrett, mais avec la différence qu'eux s'en tiennent à la stricte représentation du mot ou de l'idée et que, lui, joue, non seulement à les recréer dans le texte, mais à en faire jaillir des images qui les débordent : le défaut de langage est un charme supplémentaire qui transforme un chapeau en château sur la tête du prince, des drapeaux en crapauds sur les tourelles du château, etc.; on a des visions de grands-mères absolument fantastiques; dans une course aux bêtises, le fils du père Noël bouleverse toutes les convenances...

Pef s'amuse très librement dans la langue et le graphisme, qu'il remplit de toutes les couleurs. D'un texte fou, fou, fou, naissent des illustrations qui gonflent et explosent au bout des lignes comme des bulles de fou rire. Sous des lettres vivantes, éclate un grand spectacle.

Hilary Knight : Sans qu'un mot soit nécessaire, sans qu'une ligne soit écrite, *Eloïse* plaît dès la première page, à la première rencontre.

Bouille en poire, cheveu rare et proéminence ventrue dépassant la ceinture, elle campe une petite fille de riches trop gâtée qui révolutionne à elle seule un palace new-yorkais, le Plaza, où Nanny sa gouvernante a bien du mal à contenir sa vitalité. Silhouette vive, dessin d'humour agile qui court en noir et blanc tacheté de fuchsia d'un bout à l'autre de l'album, en gommant complètement la discontinuité matérielle des pages comme un trait de fantaisie liant les épisodes et sautillant de facétie en facétie.

nis qui ne trompent personne, sans cesse à l'affût de nouveaux tours à faire, de farces à inventer, cherchant à remplir son temps de gosse inoccupée et solitaire de la façon la plus amusante qui soit pour elle et la plus éprouvante pour les autres. Une vraie teigne, un pied de nez au conformisme des adultes qui la croisent, une bombe : de la dynamite dans une cage dorée dont on oublie souvent les barreaux, qui vit impunément les désirs de bien des enfants et jaillit aux endroits les plus inattendus, avec les inventions les plus farfelues, provoquant par sa seule présence et son insolence innée un affolement général ou une désapprobation polie.

Bêtises, cavalcades, bouffonneries, impertinences germent à un train d'enfer sur le papier, devançant tout discours, ne lui laissant aucun répit, tenant les adultes à sa merci, victimes de leur éducation. Ne tenant

compte que de son bon plaisir, et du plaisir décuplé qu'elle a de les titiller, *Eloïse* pirouette et file à grandes enjambées, comme si son temps était compté, dans un dessin qui court, alerte, rapide, et joyeusement caricatural. Comique d'observation, expressionnisme outré et déformant qui lui fait faire des bonds, des sauts, des grimaces et des simagrées, qui lui fait prendre des poses et singer les adultes au mépris de toutes les convenances, mettant à bout Philippe, le précepteur, exténuant Nanny, entraînant tout le monde dans une valse infernale.

Ni primordial, ni secondaire, le texte n'est pas non plus essentiel comme dans les dessins d'enfants d'Agnès Rosenthal où le trait sage et anonyme attend la signification des mots et s'imbrique totalement en eux. Il est autonome et spirituel, parallèle au graphisme qu'il accompagne d'une verve infatigable imbibée d'un irrésistible humour : discours étonnant de fraîcheur, sautillant comme une bulle de champagne, réflexions, trouvailles, étincelles doublant la vivacité de l'illustration, son adresse à faire voir et à virevolter, affinant notre perception d'*Eloïse*. Dessin en queue de comète et texte en traînée de poudre !

Déroulement du récit comme un film muet avec la voix *off* d'*Eloïse*, en marge, donnant ses idées et ses impressions le plus ingénument du monde : on le suit à vitesse accélérée comme si l'on parcourait soi-même les étages et les couloirs du Plaza, sans jamais rattraper notre diablesse qui court, intrépide, sur deux gambettes maigrichonnes cerclées de socquettes sages et chaussées de souliers ver-

R

Iela Mari : Mise en page d'une grande limpidité recréant le champ visuel du jeune enfant : sur deux pages blanches, Iela Mari élimine tout décor parasite susceptible de détourner l'attention de l'enfant de l'objet principal du discours plastique, contribuant ainsi tout naturellement à ramasser sa vision sur le seul élément de lecture possible : une illustration aux formes excessivement simples dont le langage clair envahit au maximum les pages facilitant ainsi sa propre appréhension. Economie de couleurs, à raison d'une ou deux par album, en aplat jaune, rouge ou vert, bien délimité mais jamais cerné, accompagnées de quelques notations graphiques, faisant fonction de légende : des lignes d'une grande fluidité, aussi ténues qu'un fil, indications succinctes aidant à l'identification de l'objet ou de l'environnement.

Dans *L'Oeuf et la poule*, l'œuf et le poussin sont représentés grandeur nature. De la poule, on ne voit que les pattes, la tête, ou le ventre couvant l'œuf. Juste ce qu'il faut pour admettre l'enfant dans la page comme dans un coin de réalité très concrète. Illustrations en

extrême bord de page, illustrations coupées donnent le mouvement et rythment l'histoire. En coupant systématiquement les animaux de *Mange que je te mange*, la course poursuite accélère le récit en cercle infernal... Nul besoin de recourir à l'écriture. L'illustration se suffit à elle-même, faisant de la lecture un acte visuel direct. L'évolution des formes et la transformation des représentations sont la dynamique du récit. Dans *Les Aventures*

d'une petite bulle rouge, la bulle de chewing-gum gonfle en ballon, devient pomme, s'envole en papillon, puis se transforme en fleur et s'ouvre en parapluie. Dans *La Pomme et le papillon*, la chenille sort du cœur de la pomme et se transforme sous nos yeux en un langage vert et noir éminemment explicite. Lisibilité parfaite, netteté du graphisme qui atteint, à travers un extrême dépouillement, le sommet de son pouvoir narratif.

Leo Lionni : Des albums essentiellement conçus sur la couleur. Couleur crayon, couleur peinture, couleur papiers déchirés ou papiers découpés, des techniques très variées et souvent très élaborées. Il fait des albums d'animaux découpés comme *Faisons des lapins* ou *Alexandre et la souris mécanique*, où le corps est une mosaïque de différentes couleurs, selon la partie anatomique représentée. Ce sont en général de gros dessins schématiques et limpides sur un texte clair et concis. Mêmes motifs extrêmement simples quand il emploie le pastel gras. Les couleurs, moins vives, s'installent doucement bord à bord sur de grandes surfaces de papier gros grain, mordant la double page d'*Un Poisson est un poisson*.

Quand il peint, elles s'assourdissent et se chevauchent en fines pellicules d'eau froissée d'apparence quasi immatérielle. La forme devient mobile et imprécise. Flous d'eau, vagues irrégulières, elle s'évanouit dans des surimpressions abstraites et délavées ressemblant fort à des écrasements de papiers trempés ou à une peinture à l'huile diluée de térébenthine et travaillée au pochoir. Dans *Pilotein*, les petits poissons ne sont qu'un contour de peinture rouge rapidement formulé, laissant entrevoir les mouvements des fonds marins à travers leurs corps. Comme les autres, cet album raconte en couleur et pourrait presque se passer de texte, ce qui n'est pas toujours le cas quand l'illustration se fonde sur un dessin totalement abstrait dont la signification n'est évidente qu'à partir d'un postulat préalable.

Petit bleu et petit jaune, summum de l'autonomie plastique où la couleur atteint sa vie suprême puisqu'elle prend source en elle-même et devient l'élément constitutif du récit à travers un jeu de taches non figuratives. Une ligne de légende est nécessaire mais suffit à la compréhension. Récit visuel éminemment affectif de deux couleurs complémentaires, éclatantes et judicieusement choisies, le jaune et le bleu. Quand les deux taches s'embrassent, elles n'en font

qu'une, verte, fusion symbolique de l'amitié entre les deux enfants. Toujours décentrées, ces taches bougent à tous les coins de page et peuvent même se planter au bord, coupées parfois, moitié entrées, déjà sorties, simulant un départ ou une arrivée. Leur ballet anime très concrètement le fond blanc et leur emplacement ficelle adroitement les épisodes entre eux, aidé parfois par des éléments de soutien extérieurs comme la colline ou le tunnel, formes abstraites au graphisme pourtant très signifiant, qui mettent en place l'environnement. Un seul cadre rigide, le rectangle noir de la classe, dans lequel neuf petites taches vives d'élèves viennent sagement s'encaster sur trois rangs rectilignes : symbole du travail et de la rigueur.

Deux pages à forte dose émotionnelle rompent le déroulement régulier de l'histoire : une toute noire, où Petit bleu apparaît triste et perdu tout en bas, dans le coin droit, à la recherche de son ami disparu : vaste sentiment d'impuissance et de solitude... Juste en face, légèrement décentré, il poursuit avec entêtement ses recherches en haut d'une page violemment rouge. Quand tout s'apaise enfin, un tourbillon d'amitié fuse en taches claires ou gaies (beiges, rouges, orange) sur un fond redevenu blanc.

A partir du moment où l'enfant a identifié les éléments visuels, l'histoire s'enchaîne de façon limpide et cette apparente abstraction devient plus tangible et plus concrète que bien des expressions figuratives.

R**ALBUMS CITÉS**

BOUR Danièle,

Chessex Jacques, *Marie et le chat sauvage*, Paris, Grasset, 1979.

Tournier Michel, *Pierrot ou les secrets de la nuit*, Paris, Gallimard, 1979.

Lebrun Claude, la série des *Petit ours brun*, Paris, Le Centurion, 1979-1984, (Les Petits albums de pomme d'Api).

CLAVÉRIE Jean,

Andersen Hans Christian, *La Vieille maison*, Paris, Nord/Sud, 1984.

Perrault Charles, *Le Chat botté*, Paris, Nord-Sud, 1982.

Baumann Kurt, *Le Prince et le luth*, Anvers, Lotus, 1980.

Baumann Kurt, *Le Joueur de flûte de Hamelin*, Anvers, Lotus, 1978.

DUMAS Philippe,

Laura, le terre-neuve d'Alice, Paris, Ecole des loisirs, 1976, (Joie de lire).

Histoire d'Edouard, Paris, Flammarion, 1976.

La Maison de l'Avenue Jean Jaurès, Paris, Ecole des loisirs, 1979.

César, le coq du village, Paris, Flammarion, 1978.

Fabre d'Eglantine Philippe, *Il pleut, il pleut bergère*, Paris, Ecole des loisirs, 1985.

LOBEL Arnold,

Le Grand duc des chichibuques : comptines choisies et illustrées par A. Lobel, Paris, Ecole des loisirs, 1981.

Ming Lo déplace la montagne, Paris, Ecole des loisirs, 1982.

Hulul, Paris, Ecole des loisirs, 1982, (Renard poche).

BURNINGHAM John,

La Promenade de Monsieur Gumpy, Paris, Flammarion, 1973.

Grand Papa, Paris, Flammarion, 1984.

Ne te mouille pas les pieds, Marcelle ! Paris, Flammarion, 1977.

UNGERER Tomi,

La Grosse bête de Monsieur Racine, Paris, Ecole des loisirs, 1972.

Le Géant de Zéralda, Paris, Ecole des loisirs, 1971.

Les Trois brigands, Paris, Ecole des loisirs, 1968.

BOZELLEC Anne,

Bruel Christian, *Les Chatouilles*, Paris, Le Sourire qui mord, 1980 (Plaisirs).

Bruel Christian, *Le Cheval dans l'arbre*, Paris, Le Sourire qui mord, 1980, (Des livres à propos d'enfances).

Bruel Christian, *Histoire de Julie qui avait une ombre de garçon*, Paris, Le Sourire qui mord, 1978.

Bruel Christian, *Jérémie du bord de mer*, Paris, Le Sourire qui mord, 1984, Photo APY.

Bruel Christian, *Qui pleure ?*, Paris, Le Sourire qui mord, 1977.

CLAVELOUX Nicole,

Ruffault Charlotte, Bruel Christian, *Crapougneries*, Paris, Le Sourire qui mord, 1981, (Plaisirs).

Sand George, *Brise et Rose*, Paris, Editions des Femmes, 1977.

Carroll Lewis, *Les Aventures d'Alice au pays des merveilles*, Paris, Grasset, 1974, (Grasset-jeunesse).

Ionesco Eugène, *Conte n° 4*, Paris, Gallimard, 1985, (Folio-Benjamin).

Hughes Richard, *L'Enfant de Gertrude*, Boissy St Léger, H. Quist, 1974 (Encore un livre d'Harlin Quist).

PEF

Steiner Claude, *Le Conte chaud et doux des chaudoudoux*, Paris, Interéditions 1984.
Aux fous les pompiers, Messidor/La Farandole, 1984.
Moi, ma grand-mère, Paris, Messidor/La Farandole, 1982.
La Belle lisse poire du Prince de Motordu, Paris, Gallimard, 1980, (Folio Benjamin).
Noël, père et fils, Paris, Messidor/La Farandole, 1985.

KNIGHT Hilary,

Thompson Kay, *Eloïse*, Paris, Gallimard, 1985, (Folio Junior).

MARI Iela,

L'Oeuf et la poule, Paris, Ecole des loisirs, 1970.
Mange que je te mange, Paris, Ecole des loisirs, 1980.
Les Aventures d'une petite bulle rouge, Paris, Ecole des loisirs, 1967.
La Pomme et le papillon, Paris, Ecole des loisirs, 1970.

LIONNI Leo,

Faisons des lapins, Paris, Ecole des loisirs, 1982.
Alexandre et la souris mécanique, Paris, Ecole des loisirs, 1969.
Un Poisson est un poisson, Paris, Ecole des loisirs, 1972.
Pilotin, Paris, Ecole des loisirs, 1969.
Petit bleu et petit jaune, Paris, Ecole des loisirs, 1970.