



HAL
open science

Le beau et le moche dans l'album pour enfants

Cécile Boulaire

► **To cite this version:**

Cécile Boulaire. Le beau et le moche dans l'album pour enfants. Littérature de jeunesse, incertaines frontières, Centre culturel international de Cerisy la Salle, Jun 2004, Cerisy-la-Salle, France. pp.96-114. hal-01159522

HAL Id: hal-01159522

<https://hal.science/hal-01159522>

Submitted on 3 Jun 2015

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial - NoDerivatives 4.0 International License

Le Beau et le Moche dans l'album pour enfants

...et puis certains aiment le *orange*, d'autres non!
Mais personne, j'entends par là quiconque ayant toute sa raison,
ne pourrait affirmer que ce n'est pas beau.
Martin MATJE, *Petit traité de la nécessité de la couleur*, Alain Beaulieu, 2000.

A l'origine du titre simpliste de cet exposé, il y a une interrogation presque hebdomadaire chez moi. Les étudiants avec lesquels je travaille trouvent régulièrement que je leur apporte comme support de cours des albums *laids*. A l'opposé de mes choix, les illustrations qu'ils jugent "belles" sont réalistes, attendrissantes, rassurantes et agréables à regarder. Leurs couleurs sont éclatantes ou douces, harmonieuses, lumineuses. Ces jeunes gens rejettent en revanche les images rectilignes et agressives, plus encore si elles leur paraissent sales, grossières, brouillonnes. Il serait facile évidemment de sourire avec condescendance de cette apparence mièvrerie du goût, de cette attirance passéiste pour le mignon, de cette "nostalgie" d'une enfance idéalisée qui ne connaît ni Freud ni le surréalisme. Au-delà de ce désaccord, je voudrais proposer un rapide retour en arrière sur les critères de jugement esthétique qui prévalent dans le monde des spécialistes de l'enfance depuis une trentaine d'années. Juge-t-on réellement, a-t-on jamais jugé un album en simples termes de "beau" et de "moche"? Comment en sommes-nous venus à considérer comme "belle" une image qui serait passée pour outrageusement agressive il y a quelques décennies, et comment expliquer le décalage entre les jugements populaires que manifestent mes étudiants, et ceux qui ont cours dans le monde des prescripteurs de l'album pour enfants? Ce bref historique du beau et du moche s'appuiera sur les notices critiques publiées depuis la fin des années 1960 par le *Bulletin d'analyse de Livres pour enfants*, devenu *Revue des Livres pour Enfants*, publication de la Joie par les Livres dont il ne s'agit évidemment de faire ni le procès ni l'histoire. *La Revue* est simplement une trace essentielle du travail fait en France depuis près de 40 ans sur le livre pour la jeunesse, et c'est en archéologue plus qu'en historienne que je voudrais l'observer.

Lorsque commence mon observation, en 1968, les choses semblent claires. Le lexique relevé dans ces notices dit avec limpidité que l'image enfantine doit être fraîche, vivante, simple, gaie, claire. Cet élan vitaliste qu'on attend de l'iconographie correspond de toute évidence à l'image de l'enfant qui prévaut encore très largement à cette époque. Cette sorte d'hypallage qui fait dire des images pour enfants ce qu'on dit de l'enfance se lit particulièrement dans la notice consacrée à *Nicole au 15e étage*¹: "c'est un album sain". Aucun accroc dans cette image lisse d'une enfance joyeuse et positive à laquelle on ne propose donc que des albums "agréablement illustrés" ou "illustrés avec beaucoup de goût".

Toute dissonance est sévèrement jugée: "L'illustration dessert le livre: laide, criarde et maladroitte, elle lui donne un air de vulgarité qu'il ne mérite pas"². Le terme de "laideur" est associé à des critères iconographiques précis: maladresse d'exécution du trait et violence des

¹ Andrée Clair, ill. Bernadette Després, *La Farandole* 1969.

² à propos d'un album de questions-réponses publié par Hachette en 1968: **Dis pourquoi? 500 questions, 1000 réponses**, ill. Philippe Dauré et Jacques Poirier, 1967.

contrastes chromatiques, deux entorses au bon goût qui font sombrer du côté de la “vulgarité”. Ainsi, de la limpidité joyeuse à la vulgarité criarde se dessine avec une remarquable précision l’axe idéologique qui organise alors le jugement esthétique de la *Joie* par les Livres (c’est moi qui souligne).

Cette exigence d’optimisme et de limpidité interdit a priori qu’on soumette aux enfants des images conçues selon des codes plus anciens. On accueille avec peu d’enthousiasme la réédition des albums de Beatrix Potter, “d’un style ancien que les éditeurs n’ont pas cherché à moderniser, mais qui ont beaucoup de charme”³. La restriction laisse entendre que l’album pour enfants n’est pas perçu comme œuvre: l’habitude éditoriale de mettre au goût du jour des images anciennes, fussent-elles signées d’artistes de talent, ne choque pas. L’image pour enfants n’a pas de passé, ou alors, c’est par accident.

De la même façon on ne lui imagine pas d’avenir. Toute innovation plastique, entorse au consensus esthétique implicite, est considérée avec circonspection. C’est le cas notamment pour l’image qui renonce au dessin pour des associations composites: collage, intégration de matériaux, photographie. On la décrit avec une minutie suspicieuse, avant de concéder: “Illustration naïve, mais claire et expressive”⁴. C’est avec un peu d’étonnement qu’on semble accepter les nouveaux styles, ceux-ci ne sont validés que s’ils satisfont à l’exigence première de parfaite intelligibilité.

Comme la naïveté des collages, la simplification du trait est envisagée avec méfiance: “les illustrations sont stylisées, mais expressives”⁵ — tout comme le raffinement de l’image, très vite perçu comme excessif, au nom de la même exigence de limpidité et d’intelligibilité iconique. “Les illustrations [sont] d’un goût raffiné mais quand même très accessible aux enfants” lit-on par exemple à propos de **Fleur-de-lupin** de Binette Schroeder⁶.

Or si le dessin doit éviter les écueils de la simplification comme du raffinement excessif, c’est parce qu’il *sert le texte*, et que l’enfant doit être assuré de retrouver dans l’image les informations délivrées par le texte. On fait par exemple ce reproche à l’illustratrice de **Poum et la pluie**: “Les enfants voient mal la charrette et ses roues, celles-ci étant très schématisées et présentées sous un angle inhabituel.”⁷. On déplore dans **Le merveilleux voyage de Nuka et Naja**⁸ “un désaccord entre le texte et l’image, p.12: le phoque n’est pas bleu.” Au contraire on célèbre dans **Caroline déménage** “les illustrations [qui] complètent de façon très vivante les images suggérées par le texte”⁹. C’est cette même exigence d’adhésion de l’image au texte qui fera tiquer la bibliothécaire chargée de rendre compte de **Jean de la lune** de Tomi Ungerer¹⁰: selon elle, les images, dont elle a signalé les couleurs assez contrastées, “sont presque un peu trop burlesques par rapport à l’idée du conte qui est fine”.

³ réédition en 1967 du **Tailleur de Gloucester**, Peter Rabbit Book.

⁴ **Le Lièvre et le lion** ill. Caroll Bertin, Ed. de l’accueil, 1969.

⁵ Gerda Rottschalk, **Poum et la pluie**, ill. Schultz-Debowski, La Farandole 1969.

⁶ Ecole des Loisirs, 1970.

⁷ Gerda Rottschalk, ill. Schultz-Debowski, La Farandole 1969.

⁸ Franz Berliner, ill. Ingrid Vang Nyman, Le Cerf, 1969.

⁹ Jean Le Paillot, ill. Florence, Ecole des Loisirs, 1969.

¹⁰ Ecole des loisirs, 1969.

Pourtant ce consensus extrêmement sage autour de l'image d'album va subir, après 1968, des assauts répétés qui le feront évoluer en peu de temps de manière très sensible. Le changement ne vient pas de l'intérieur, il est le fait de la confrontation avec d'autres regards. On voit ainsi apparaître au bas des notices critiques de nouvelles signatures accompagnées de la mention "stagiaire"; parfois même c'est un étudiant qui signe une notice (c'est le cas de Cyrille Lamblin en 1973); très régulièrement des noms à consonance étrangère, suivis ou non de l'appartenance à une bibliothèque (Copenhague par exemple), témoignent de l'ouverture internationale de l'association. Les notices émanant de ces nouveaux rédacteurs font la preuve d'une culture visuelle différente de celle qui prévalait jusqu'à lors.

La première notice à ébranler les certitudes, me semble-t-il, est consacrée à **Emile et Cricitor** de Tomi Ungerer, dans le n° 15 de mars 1969. On y lit, sous la plume de Daniela Pavlova, stagiaire, "la liberté d'invention des dessins fait penser à l'humoriste américain Steinberg". Trois innovations d'un coup. D'une part, en lieu et place de l'accord de l'image avec le texte, la rédactrice célèbre la "liberté d'invention", redoutable alliance de termes dont dans ces mêmes années Harlin Quist et François Ruy-Vidal feront leur leit-motiv. D'autre part, l'image n'est pas évaluée par rapport à elle-même (sa joliesse, sa fraîcheur) mais par *comparaison*, ce qui du même coup fait tomber l'isolement de l'album d'enfant. Enfin ce champ de comparaison est immédiatement très large: il dépasse les frontières nationales, et dépasse les frontières de public, puisque Saül Steinberg est connu pour ses dessins de presse, notamment dans le *New Yorker*.

Dès lors on voit apparaître dans ces notices critiques un adjectif nouveau, utilisé dans une perspective valorisante: "original". Auparavant, le terme "inhabituel" traduisait la méfiance de l'auteur. De manière très sibylline on commente ainsi le **Petit cheval de feu** de Maïakovsky illustré par Constantini: "un album qui ne ressemble pas aux autres"¹¹. Mais l'originalité ne va pas tarder à se faire valeur à part entière, par exemple lorsqu'on célèbre en 1975 l'inventivité de David McKee en ces termes: "L'illustrateur montre beaucoup d'originalité dans la variété des images"¹², ou l'année suivante celle de Mila Boutan: "Simplicité, poésie, invention dans le graphisme"¹³.

Dans le même temps qu'on découvre des vertus à l'inventivité graphique, on tend à relier l'image d'album à un ensemble plus large de références iconographiques, stylistiques et techniques. Ainsi Daniela Pavlova, dès 1969, tente de défendre stylisation et naïveté du trait en parlant d'"une illustration qui ressemble aux peintures naïves populaires slaves"¹⁴. Et lorsque Marianne Padé illustre **Le baobab merveilleux** d'Andrée Clair et Boubou Hama, c'est dans un style qualifié de "très proche de la façon dont les Africains représentent les animaux"¹⁵.

Certes, la référence à la gaieté et à la clarté des images perdurera jusqu'au milieu des années 1980. Mais on voit peu à peu apparaître un nouvel élément de jugement, qui n'est évidemment pas

¹¹ footnote * footnote Harlin Quist, 1970.

¹² **Le magicien et le sorcier**, Flammarion, 1974.

¹³ Marie Morel, **Volent, pigeons volent!**, Grasset-jeunesse, 1975.

¹⁴ **L'anneau de Vania**, ill. M.Stupica, Hatier, 1969.

¹⁵ (La Farandole, 1971.

un infléchissement des seuls rédacteurs de ces notices, mais bel et bien le reflet de l'évolution de l'offre éditoriale: il s'agit de la *drôlerie* de l'image.

Avant 1970, les bornes extrêmes sont posées: l'album réussi dégage une impression de "gaieté"; en revanche Ungerer est "trop burlesque". C'est quelque part entre ces deux pôles que va venir se loger l'image pour enfants de ces nouveaux albums, ceux dont on ne va pas tarder à dire, par ailleurs, qu'ils sont "modernes" dans leur aspect visuel. On dit ainsi de **Porculus** de Lobel: "illustrations remarquables par leur simplicité [...], leur drôlerie et leur dynamisme"¹⁶. On célèbrera de même les images de Max Velthuijs, "dessinées avec humour"¹⁷, celles de Lionel Koechlin, dont le graphisme est qualifié de "très drôle"¹⁸ ou encore celles de Galeron, "merveilleuses d'humour"¹⁹. Ce regard amusé sur l'image ira jusqu'à suggérer une certaine réhabilitation du mauvais goût, lorsqu'on écrit par exemple de **Il ne faut pas habiller les animaux** "Certaines images sont assez grotesques, mais elles sont en même temps très drôles et amusent beaucoup les enfants"²⁰ (Mais cette dernière notice est signée Toril Bang Svendsen...).

Cette ouverture nouvelle à la drôlerie dans l'image en vient à constituer un signe indubitable de modernité. Ainsi se constitue album après album un nouvel horizon d'attente (esthétique, mais aussi, plus largement, narratif et même éthique): l'image enfantine, claire et optimiste, peut même être drôle. *Tendrement* drôle. On va tour à tour trouver cet humour dans les images de Janosch (1977), de Michael Foreman (1978), d'Yvan Pommaux (1978), de José Aruego (1979), de Steven Kellogg (1979), de Quentin Blake (1983), de Helme Heine (1983), d'Helen Oxenbury (1983), d'Anthony Browne chez qui on relève un humour "à la Woody Allen"²¹, de Philippe Dumas (1985), de Solotareff (1986), de Tony Ross (1988), de Babette Cole (1985) et bien entendu de Pef.

Dans un premier temps qualifié de "tendre", cet humour peut rapidement dériver vers la caricature, la dérision outrancière. Alors qu'on s'est un peu ému au départ du burlesque appuyé de Tomi Ungerer, le seuil de tolérance en matière de causticité des images s'élève singulièrement au cours des années 1980. Si en 1975 on préfère encore que "l'humour féroce de certaines scènes" de **Horace** soit tempéré par "les teintes très douces des illustrations"²², dès 1983 on célèbre en ces termes la verve de Quentin Blake, "un peu lourd peut-être, mais les dessins [...] sont irrésistibles"²³. De même **Le plus bel oeuf du monde** est qualifié de "drôle d'un bout à l'autre" grâce à ses "grandes illustrations souvent caricaturales", et la rédactrice ajoute même "Ne pas y chercher une morale"²⁴. C'est maintenant "l'humour désopilant"²⁵ de Tomi Ungerer que l'on aime dans **Cléopâtre**, ou encore la "violence délirante"²⁶ du dessin de Tony Ross.

¹⁶ Ecole des Loisirs 1971.

¹⁷ **Le petit garçon et le poisson**, Nathan, 1972.

¹⁸ **Mémoires d'un colonel jardinier**, Flammarion, 1973.

¹⁹ **Le kidnapping de la cafetière**, Harlin Quist, 1975.

²⁰ Judy et Ron Barrett, Ecole des loisirs, 1971

²¹ **Marcel la mauvette**, Flammarion, 1985.

²² Michael Foreman, Flammarion.

²³ **Tom batifole**, Russel Hoban, Gallimard, 1983.

²⁴ Helme Heine, Gallimard, 1983.

Bien sûr, la question de l'humour dans le dessin est loin de concerner la seule esthétique, elle relève d'une tendance très profonde à la dérision que connaît le livre pour enfants depuis le début des années 1970. Dans le simple registre de l'image cependant, le glissement de la tendre drôlerie à l'humour caustique coïncide avec l'émergence d'un nouveau critère de jugement esthétique: la puissance.

C'est aussi en termes de force expressive qu'on juge désormais les images des albums. L'idée est inaugurée, une nouvelle fois, à l'occasion de la critique d'un album de Tomi Ungerer. De **Guillaume l'apprenti sorcier**, on dit en effet que ses "images très colorées, pleines de mystère et de diableries, [...] impressionneront peut-être les lecteurs craintifs"²⁷ — précaution qui pourrait faire sourire aujourd'hui, de même que le conseil réservant cet album aux enfants d'au moins 7 ans, mais qui fait aussi très clairement percevoir l'écart que représentent les "diableries" d'Ungerer par rapport à la "triste tisane" du reste de la production, pour paraphraser Hetzel. Cependant, très rapidement, les éditions Harlin Quist vont habituer les adultes à une violence inédite dans l'album, et ce, grâce à une politique qui mêle production éditoriale audacieuse et médiatisation tapageuse (on se souvient de la controverse par voie de presse avec Françoise Dolto²⁸). Cette provocation ouverte perturbe suffisamment les repères esthétiques pour que le regard porté sur l'ensemble des albums de ces années-là se fasse moins sage, et que la violence chromatique ou graphique soit acceptée, puis appréciée pour son intérêt esthétique.

Le premier album d'Harlin Quist commenté dans la *Revue* est le **Conte n°3** de Ionesco²⁹, et la fiche en est confiée à Isabelle Jan, preuve sans doute que le débat a été suffisamment riche pour qu'on se réfère à une autorité. Ce qui m'intéresse ici c'est qu'Isabelle Jan évalue les images en se référant, justement, à Ungerer: "Heureusement qu'il y a ce raffinement, le côté délicat et velouté de la matière car le contenu des images est exagérément expressif et en désaccord complet avec le ton volontairement rassurant du texte. Toute l'angoisse passe dans l'image; c'est sans doute voulu, je ne sais pas si c'est une réussite et si cela s'imposait. Ungerer agit un peu de même, mais la "sauvagerie" de ses images est rachetée par l'humour et même par la blague. Rien de tel ici où l'humour est très discret; reste la cruauté." Signe du débat, et de la difficulté qu'il y a, en 1972, à accepter pareille violence visuelle, elle conclut: "De toutes façons, cet album me paraît intéressant à retenir et à discuter"³⁰.

Discussion il y a eu, sans nul doute. On dit bientôt de **Léo** que sa "grande qualité [...] tient du pouvoir évocateur des illustrations: demi-teintes jaunes et vertes d'abord, puis éclatement des orange et des rouges"³¹. On aimera en 1984 les "couleurs [...] incroyablement toniques"³² de Tony

²⁵ André Hodeir, Casterman, 1984.

²⁶ **Sa majesté l'oiseau**, A.H.Benjamin, Flammarion, 1988.

²⁷ footnote* Ecole des Loisirs, 1971.

²⁸ voir *L'Express* 11 décembre 1972.

²⁹ Philippe Corentin, 1972.

³⁰ Remarquons que **Max et les Maximonstres**, s'il n'avait pas fait l'objet d'une notice aussi prudente, est tout de même resté en purgatoire quatre ans, puisqu'il n'est commenté que dans le n° 25 de 1971, alors qu'il était paru en 1967.

³¹ Robert Krauss, José Aruego, Ecole des loisirs, 1972.

Ross dans **Mackintosh: l'anniversaire de Suzy**, tout comme la même année “les dessins baroques et épouvantables de Babette Cole”³³ dans **Le vent dans les saules**. Dans un tout autre registre, on admire en 1978 les “images puissantes, d’une beauté froide”³⁴ de Jorg Müller pour **L’île aux lapins**, en 1984 les “images surprenantes, émouvantes, violentes”³⁵ de Topor pour **Neige-blanche et Rose-rouge**. L’adhésion des critiques à une violence expressive de l’image me semble acquise dès le milieu des années 1980, comme en témoigne cette notice consacrée au **Rêve d’Antonin**, texte d’Alain Demouzon illustré par le célèbre affichiste Jean-Paul Savignac: “L’illustration chargée traduit le chaos des éléments du rêve qui s’enchaînent comme des flasches à la fois rapidement et confusément, avec un mélange de gouache, plume, collages, texte découpé en bandes, silhouettes, noir et blanc et couleur.”

Cette dernière notice laisse voir à quel point les termes utilisés pour évoquer l’image ont changé. Il est maintenant question de technique et de matériaux. C’est que l’ouverture du regard, qui permettait d’évoquer l’art populaire à propos de l’image enfantine, s’élargit aux Beaux Arts, en particulier à la peinture. L’assimilation vaut ici réévaluation, et le mouvement va d’emblée au plus prestigieux de tous les arts graphiques. On va donc parler du “style de Braque” à propos de telle image de Mila Boutan³⁶, de Matisse à propos des images d’Olivier Debré (!) pour **Pecocco le perroquet**³⁷, de Fernand Léger à propos de John Agee dans **L’homme qui rit**³⁸, d’un “chromatisme à la Gauguin” pour Solotareff³⁹, de Chagall et Dufy pour Chris Raschka⁴⁰. Les illustrations de Pierre Mornet “évoquent un peu Balthus⁴¹” et celles de D.B.Johnson “évoquent vaguement le cubisme”⁴².

Il faudra pourtant dépasser le cap de la légitimation par assimilation à un art prestigieux pour que l’image d’album puisse être évaluée en référence à sa propre histoire et, qu’en découvrant un nouvel illustrateur, on ne se réfère plus à Braque ou Matisse mais à Brunhoff ou Ungerer. A la fin des années 1970, le mouvement s’ébauche. On peut ainsi lire que les aquarelles de Satmi Ichikawa dans **Mes amis**⁴³ évoquent “certaines illustrations anglaises”; le Cerf par ailleurs, notamment à travers la collection La Rivière enchantée dirigée par le Père Cocognac, a habitué le regard à un certain style japonisant, qu’on croit retrouver en 1979 chez... Michèle Daufresne⁴⁴.

³² Gallimard.

³³ Grahame, adapt. Dominique Lamb, Nathan, 1984.

³⁴ J.Steiner, Duculot, 1978.

³⁵ Grasset-Monsieur Chat.

³⁶ Marie Morel, **Volent, pigeons volent!**, Grasset-jeunesse, 1975.

³⁷ Patrice Herrere, Ecole des loisirs, 1990.

³⁸ Albin Michel, 1990.

³⁹ Charlotte TRENCH, **Olaf et Marjorie**, Ecole des Loisirs, 1991.

⁴⁰ Sharon Creech, **A la pêche aux nuages**, Circonflexe, 2001.

⁴¹ Brigitte Ventrillon, **Puce**, Autrement jeunesse, 2002.

⁴² **Le Voyage d’Henry**, Duculot, 2002.

⁴³ Casterman, 1978.

⁴⁴ **Volcan gris, volcan vert**, Cerf, 1979.

Le n° 78, en mai 1981, marque une étape: on y évoque les dix années écoulées depuis le premier article enthousiaste consacré à Tomi Ungerer. Une figure tutélaire est enfin inventée. L'année suivante, ce sont les rééditions d'albums de Bruno Munari qui sont célébrées, au nom d'un graphisme qualifié d'"étonnamment moderne". Le temps est venu d'une reconnaissance de l'histoire et du patrimoine de l'album pour enfants. Les images de Solotareff pour **Théo et Balthazar**⁴⁵ sont jugées "brunhoviennes en diable". Celles de Susan Varley pour **Bébé monstre**⁴⁶ seraient "un clin d'oeil aux maximonstres de Sendak". Pef⁴⁷ fait lui aussi des "clins d'oeil" à Steadman et Quentin Blake, Stéphanie Blake serait sous "influence ungerienne"⁴⁸. Peter Elliott dessinerait "dans l'esprit d'un Tony Ross"⁴⁹, Magali Bonniol "à la manière d'un Michel Gay"⁵⁰. Palme de l'inspiration à Emmanuelle Houdart qui, dans **L'imagier farfelu de Lulu le lutin**⁵¹ "rassemble avec bonhomie dans son dessin original les souvenirs de Le Tan, Sendak, Ponti, Claveloux, Corentin, Couratin...".

Par ailleurs, on se met aussi à évaluer les artistes à l'aune de leurs autres albums — c'est à dire que d'une *production* on passe à une *œuvre*. Apparaît la notion de style propre à chacun, que chaque artiste peut donc faire évoluer, pour le plus grand plaisir des lecteurs, ou au contraire en prenant le risque de les décevoir. Il en va ainsi de Ralph Steadman, dont on dit en 1986 qu'il propose un "dessin auquel [il] ne nous a pas habitués"⁵². Au contraire on apprécie le renouvellement chez Elzbieta: "un style nouveau pour Elzbieta libéré par l'audace et la gaîté insolente des couleurs"⁵³. L'exemple le plus intéressant en ce domaine est celui de Solotareff, dont on voit le style se constituer dans le regard des critiques. Dès 1987, on écrit que "l'art de Solotareff jouant avec l'image sur l'espace des pages blanches réussit à tout faire passer dans ses dessins"⁵⁴. Puis en 1990 on constate que "Le dessinateur revient à ses premières amours"⁵⁵. Nouvelle étape l'année suivante avec **Mon frère le chien** à propos duquel on lit "un très bel album où l'auteur-illustrateur se renouvelle"⁵⁶. Le concept d'*œuvre* est acquis en 1994, si l'on en croit cette notice consacrée au **Théâtre de Minuit**⁵⁷ de Kveta Pacovska: "Un livre où la *personnalité graphique* de l'illustratrice explose en un véritable feu d'artifice de formes et de couleurs." La notion de "beau" et de "moche" est devenue totalement obsolète. Il ne s'agit plus d'évaluer la qualité esthétique d'une image en référence à des critères abstraits mais bien au contraire de l'insérer dans un réseau

⁴⁵ Hatier, 1985.

⁴⁶ Jeanne Willis, Gallimard, 1987.

⁴⁷ **footnote** **Cet amour de Bernard**, Gallimard, 1991.

⁴⁸ **Violette**, Ecole des Loisirs, 1999.

⁴⁹ Andréa Neve, **L'âge d'or**, Ecole des Loisirs, 1999.

⁵⁰ **Pipi dans l'herbe**, Ecole des Loisirs, 2000.

⁵¹ La Martinière, 2000.

⁵² **Deux ânes et un pont**, Nord Sud 1986.

⁵³ **Biscornue**, Ecole des Loisirs, 1990.

⁵⁴ **Chez l'oncle Michka**, Hatier.

⁵⁵ **Loulou**, Ecole des loisirs.

⁵⁶ Ecole des Loisirs 1991.

⁵⁷ Nord-Sud.

intégrant l'histoire de la peinture occidentale comme l'histoire de l'illustration enfantine et même l'oeuvre personnelle de son auteur, en constant devenir.

Cet élargissement des critères de jugement esthétique a un corollaire dans la manière de rédiger les notices elles-mêmes, qui sont de plus en plus techniques. Elles *analysent* l'image en des termes qui révèlent une réelle connaissance des techniques graphiques et du lexique de l'iconographie. On va parler des "points de vue" et des "perspectives", des "plans", de "cadrages" et de "rapports d'échelle"; d'un "graphisme contrasté", d'un "sens de la couleur et de la valeur"; du "fonctionnement graphique" de l'album, de "codes iconographiques", de "l'esthétique picturale", de la "rigueur plastique" de l'artiste...

De fait, toutes ces références peu à peu instituées modifient radicalement le regard porté sur l'image dans le courant des années 1990. L'originalité est devenue critère, on dévalorise les albums jugés "passe-partout"; à l'inverse le terme "moderne" revient avec régularité, même si l'on déplore dans le même temps son corollaire, "l'effet de mode". Cet agacement à l'égard de tendances et d'effets d'imitation ne parvient pourtant pas à tempérer le désir de nouveauté. Comme si l'image avait développé toutes les potentialités des registres privilégiés (optimisme, drôlerie, expressivité), on attend un renouvellement.

Il viendra du sud. La première notice concernant un album des éditions du Rouergue paraît dès l'été 1993. **Jojo la mache** est accueilli ainsi: "une histoire simple dont la modernité graphique justifie le sujet. Ou, comment la décomposition de la forme peut conduire à l'art abstrait mais aussi expliquer l'amputation progressive d'une vache catapultée, morceaux par morceaux, dans l'espace intersidéral. Plein d'esprit et de malice." Le maître-mot ne me semble pas ici "modernité" mais "art abstrait". Car si Braque et Picasso, Matisse et Hopper, le cubisme et le pointillisme ont été convoqués tour à tour, jamais encore l'abstraction n'a été aussi ouvertement célébrée. On se souvient que **Petit bleu et petit jaune**, le plus célèbre des albums pour enfants utilisant l'abstraction, n'a pas connu un succès immédiat en France où il paraît en 1970. Sans qu'il y paraisse, le petit album jaune au format carré que publie Olivier Douzou presque avec désinvolture en 1993 va inaugurer une sorte de révolution esthétique.

Tout se précipite. Après cette première recension très élogieuse, *La Revue* semble à l'affût des nouvelles productions du Rouergue, et chaque fois ou presque on célèbre la modernité, l'inventivité des artistes qui s'y révèlent: Isabelle Simon, Emilie Chollat, Frédérique Bertrand, Isabelle Chatellard, Lamia Ziadé... Qu'importe si rapidement on déplore les pastiches et les imitations plus ou moins adroites. Qu'importe si, tout aussi rapidement, on en vient à s'agacer de ce qui devient une "mode", de quelques albums où la narration cède devant la fantaisie gratuite du graphisme.

Stimulation ou coïncidence? Voilà que la modernité, l'inventivité et l'éclatement formel qui semblent être la marque de fabrique du Rouergue se retrouvent chez d'autres éditeurs. Les qualificatifs utilisés désormais pour évoquer les images de ces albums "modernes" sont éloquentes: "vigoureux", "truculent", "fougueux", "débridé". La couleur est "hardie", le dessin "mordant", le trait "incisif", le graphisme "enlevé", les contrastes "accusés". On parle de "dynamisme", de

“punch”, de “véhémence des couleurs”. On lira en 1995 à propos de l’illustration de Lamia Ziadé pour **Lola cartable**⁵⁸ cette formule enthousiaste: “résolument moderne, elle s’inspire en toute liberté de cette veine iconoclaste qu’ont aurorisée les jeunes peintres tels que Combas ou Di Rosa; bigarrée, métissée, audacieuse, elle évite les pièges de la mode”.

L’expérience radicalement innovante des Editions du Rouergue a concentré les regards sur cette petite maison et les artistes qu’elle faisait découvrir, mais à vrai dire en ce début des années 1990 le regard était prêt pour les accueillir. On attendait ce que deux décennies auparavant on avait repoussé: de l’invention qui dépasse les simples cadres de l’image et s’étende à la mise en page; de la puissance graphique qui ait le courage d’aller jusqu’à la violence, y compris destructive; du noir et blanc, du sombre et du sale, si l’histoire l’exige; une exploration des techniques graphiques qui permette à l’image d’album de dépasser le stade de l’imitation de la peinture sur chevalet.

Alors que l’utilisation d’un “style pictural” à la Solotareff commence à lasser, on se met ainsi à apprécier les images dont la facture s’écarte de la technique académique. Les deux exemples les plus frappants sont la gravure sur bois (ou sur lino) et le collage, deux techniques en lien avec la culture populaire *et* avec les pratiques enfantines et scolaires. On retrouve par exemple la gravure grossière, très diversement utilisée, chez des artistes comme Charlotte Mollet, Paul Cox, Bruno Heitz, Philippe Weisbecker, Andrée Prigent, May Angeli. C’est la maladresse autant que l’exubérance baroque que l’on découvre ici avec un plaisir inédit, comme en témoigne cette critique des images de Charlotte Mollet pour **Une souris verte**⁵⁹: “La technique de papier découpés, alliée à l’impureté du mélange iconographique se veut à juste titre la représentation métaphorique des rimes claudiquantes de cette poésie populaire.”

Réactualiser au sein de l’album pour enfants ces techniques dans leur imprécision, leur maladresse et leur charme désuet, c’est aussi accepter des images qui font une large place au noir, banni jusqu’à lors de l’illustration enfantine. On découvre pourtant avec plaisir la qualité esthétique des images de Keizaburo Tejima⁶⁰ où “l’emploi dominant du noir et un graphisme épais qui s’apparente à la gravure sur bois confère au livre une dimension poétique.” Dans la foulée, on s’initie aux nuances des images d’Anne Brouillard⁶¹: “Un album sans texte dont le graphisme repose sur les contrastes accusés entre deux couleurs: le noir accompagné des dégradés subtils de gris et le rouge.” Bientôt c’est “la noblesse du noir et blanc” dans son ensemble qui est célébrée, comme à l’occasion de la réédition chez Grandir en 1993 de **La nuit de Hildilid** illustré par Arnold Lobel. A la suite du noir, puis du noir et blanc, ce sont toutes les couleurs autrefois repoussées qui se voient ici réhabilitées: couleurs “volontairement ternes, froides” chez Isabelle Simon⁶², couleurs sombres chez Katy Couprie.

Ce goût chromatique nouveau s’accompagne d’une sensibilité accrue à la simplicité, au dépouillement du trait, dont on n’exige plus ni réalisme ni perfection académique. C’est en partie

⁵⁸ Patrick Gloux, Rouergue.

⁵⁹ footnote footnote* Didier, 1993.

⁶⁰ **Le lac aux hibous**, Ecole des loisirs, 1992.

⁶¹ **Le sourire du chat**, Epigones, 1993.

⁶² **Les Petits bonshommes sur le carreau**, Rouergue, 1995.

cette simplicité qu'on aime au Rouergue, comme dans **Mono le cyclope**⁶³ où "la simplicité du traitement graphique qui relève de l'enfance de l'art entraîne un aspect humoristique suscité par son caractère expressif." "Admirable simplicité" aussi dans **La ligne d'horizon**⁶⁴.

De l'épure à la simplification, de la stylisation à l'infantilisation, il n'y a qu'un pas, vite franchi. On va rapidement commenter cette tendance à imiter ou évoquer le dessin d'enfant, y compris dans sa maladresse, chez les Chats pelés et leur graphisme à "la simplicité enfantine"⁶⁵, chez Claudine Desmarteaux⁶⁶, chez Anna Höglund⁶⁷ ou encore Frédérique Bertrand⁶⁸. Mais qu'on ne s'y trompe pas: graphisme enfantin ne veut pas dire albums pour les tout-petits, et la notice consacrée à **Luchien** d'Olivier Douzou le précise bien: "il ne faudrait pas en conclure que l'emploi d'un graphisme schématique est réservé à la petite enfance". Il s'agit donc bien de la reconnaissance de la maladresse "à la manière des enfants" en tant que style choisi et revendiqué. La grande question qui divisait, entre autres, Matisse et Picasso au sujet justement du dessin malhabile des enfants semble, plus de 70 ans après, avoir atteint le monde des illustrateurs pour la jeunesse.

Ce "mal faire" enfantin, attribué à une absence de maîtrise technique, va d'ailleurs parfois être accompagné d'un autre trait enfantin, que l'avant-garde au début du XXe siècle avait presque toujours tenté de repousser, malgré son goût pour l'enfantillage⁶⁹: il s'agit de la tendance au gribouillage, au manque de soin, au sale. C'est chez Quentin Blake qu'on apprécie pour la première fois cette exubérance enfantine poussée jusque dans sa dimension la plus transgressive. On lit à propos de **C'est génial!**⁷⁰: "Le dessin volontairement "sale" fait très bien passer le comique de situation." En 1994, c'est à propos de **Mac le ferailleur**⁷¹ qu'on écrit "le caractère brouillon du trait à la plume accentue la loufoquerie de l'histoire."

Désormais, un pas décisif a été franchi. On peut *mal* dessiner dans un album pour enfants. On peut renoncer à tous les codes académiques, choisir des couleurs sombres ou ternes, saccager son image, gribouiller, se vautrer dans le mauvais goût... Ainsi lit-on au sujet de **Tête de lard, histoire d'un cochon méchant**⁷² "un album qui ne fait pas dans la dentelle, totalement outrancier aussi bien dans le texte que dans l'illustration, aussi affligeant que désopilant, et c'est bien ce qui en fait l'intérêt." Les images de Riff pour **Si tu aimes avoir peur**⁷³ de Rascal sont jugées "d'un mauvais goût soigneusement étudié". Le n° 197 de février 2001 prend acte de cette transgression jubilatoire; c'est dans ce numéro qu'est commenté l'album provocateur de Bénédicte Guettier, **Ben**

⁶³ Olivier Douzou, 1994.

⁶⁴ Pascale PETIT, Christophe HAMERY, Rouergue, 1997.

⁶⁵ **Jouons avec les lettres**, Seuil, 1992.

⁶⁶ **C'est écrit là-haut**, Seuil, 2001.

⁶⁷ **Lola et Léon**, Seuil, 1996.

⁶⁸ **Les petits héritages**, Rouergue, 1997.

⁶⁹ Emmanuel Pernoud, **L'invention du dessin d'enfant, en France à l'aube des avant-gardes**, Hazan, 2003.

⁷⁰ Gallimard, 1991.

⁷¹ Michael Coleman, Chris Mould, Milan, 1995.

⁷² Mike Jolley, Deborah Allwright, Casterman, 2000.

⁷³ Ecole des loisirs, 1999.

Gué dessine comme un cochon⁷⁴ avec ce commentaire: “Rien à faire, elle cochonne tout ce qu’elle touche! [...] Irrésistible.” Dans le même numéro, un article entier est d’ailleurs consacré par Bernadette Gromer à quatre albums dans lesquels le barbouillage iconoclaste perturbe les usages un peu trop sages: **Ben Gué**, mais aussi **Poison** de Thierry Dedieu (presque tout en noir), **Petit.com** de Steadman, le champion de la tache d’encre et, plus étonnant, **Chaise et café** de Béatrice Poncelet, dans lequel les pavés typographiques comme les figurations sont bousculés par des gribouillages gras et violemment colorés.

Si de 1968 à 2000 il est évident que le paysage de l’album pour enfants a connu un bouleversement sans précédent, ce qui frappe surtout c’est bien à quel point le regard porté sur ces images a lui aussi changé, avec une amplitude qui peut donner le vertige. On en arrive ainsi à juger “magnifique” un album dont les images auraient effrayé les bibliothécaires de 1968, si l’on en croit cette notice consacrée à **De l’autre côté de l’arbre**⁷⁵: “L’illustration traduit magnifiquement le propos, les images de la petite fille dans la forêt (simple trait noir sur une page très dépouillée) tranchent avec la violence de la double page de la découverte de la sorcière (une image fracturée, couleur de braises, représentant un personnage effroyable aux traits noueux, tortueux).” Et dans le même temps, le jugement est très réservé sur un album que j’aime beaucoup, **Les couleurs de la vie**⁷⁶, car “le parti pris d’avoir cherché à adoucir le propos en ayant recours à une représentation anthropomorphe mettant en scène des cochons est discutable, moins cependant que l’utilisation de couleurs sucrées qui frôlent la mièvrerie.” — c’est pourtant un album qu’on aurait sans aucun doute trouvé “gai” et “positif” il y a trente ans⁷⁷ ...

Incertaine frontière du beau et du moche! Si elle peut nous paraître avoir été franchie, puisqu’on aime en 2000 ce qu’on trouvait laid en 1970, un tel raccourci ne doit pas nous abuser. On a vu comment cette modification des critères esthétiques avait partie liée avec l’élargissement considérable du champ de ce qui pouvait se dire dans l’album pour enfants. C’est dire à quel point la forme esthétique est indissociable du projet général que réalise chaque album.

Si j’en reviens à mes jeunes étudiantes, il me semble à ce stade comprendre que si elles n’aiment pas les visages inexpressifs, les couleurs fades et les proportions absurdes de Cneut dans **La Fée sorcière**, elles n’aiment pas davantage que Cneut et Brigitte Minne évoquent si ouvertement la violence maternelle, les désirs transgressifs de la petite fille, la liberté effarante que celle-ci s’octroie sans gratitude ni culpabilité à l’égard de sa mère. Leur conception du “visuellement acceptable” est finalement assez dépendante de ce qui leur est idéologiquement acceptable. L’histoire de **La fée sorcière** leur aurait-elle plu illustrée par Danièle Bour? Mais le style de Danièle Bour pourrait-il convenir à imager un récit tel que celui-ci? Ce sont ces réflexions

⁷⁴ Gallimard.

⁷⁵ Mandana Sadat, Grandir, 1997.

⁷⁶ Margaret Wild, Ron Brooks, Ecole des Loisirs, 1997.

⁷⁷ ...et pourtant: derrière les couleurs “sucrées” et “mièvres” (démodées?) de cet album, le rédacteur de cette notice ne semble pas avoir repéré la magnifique citation (inversée) de **Bonsoir lune** de Margaret Wise Brown et Clement Hurd, best-seller depuis 1947.

sur le lien intime entre un style, une technique, une esthétique visuelle et un projet narratif qui doivent être interminablement renouvelées.

Certes, les sociologues souriraient à cet inventaire qui ne fait en somme que reproduire les changements sociaux, économiques, idéologiques de la société française depuis la fin des années 1960 — la généralisation de la “drôlerie” serait évidemment à mettre en parallèle avec la “décrispation” générale autour de l’enfance et de son éducation qui suit les revendications libertaires de 1968. Fort heureusement, le livre pour enfants n’est pas seulement produit, il est aussi parfois œuvre et, à ce titre, susceptible d’échapper partiellement au déterminisme socio-économique. Si en 1993 un renouvellement graphique était ardemment souhaité, rendant sans doute les prescripteurs particulièrement réceptifs à tout changement dans l’esthétique visuelle, cela n’enlève rien au fait que la publication de **Jojo la mache** fut un hapax, un accident, un événement unique dont les suites allaient être enthousiasmantes. Enthousiasmantes du moins pour qui souhaite que l’album d’images arpente avec toujours plus de vigueur l’espace du dicible, et qu’il le fasse avec une inventivité graphique et plastique au moins équivalente à son exigence poétique — quitte à risquer un temps d’être qualifié de “moche”.

Cécile BOULAIRE

Université François-Rabelais de Tours

Communication donnée à Cerisy le 6 juin 2004 dans le cadre du colloque *Littérature pour la jeunesse, incertaines frontières*, 4-11 juin 2004. Cerisy - Gallimard Jeunesse, 2005 (p.96-114).