



HAL
open science

Georges Lemoine, illustrer la littérature du XX^e siècle

Christine Plu

► **To cite this version:**

Christine Plu. Georges Lemoine, illustrer la littérature du XX^e siècle. Sciences de l'Homme et Société. Université Rennes 2, 2005. Français. NNT: . tel-03872297

HAL Id: tel-03872297

<https://hal.science/tel-03872297v1>

Submitted on 21 Dec 2022

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.

UNIVERSITE DE RENNES 2 - HAUTE BRETAGNE
U.F.R. ARTS, LETTRES, COMMUNICATIONS

N° bibliothèque

--	--	--	--	--	--	--	--	--	--

THESE

Pour obtenir le grade de
DOCTEUR DE L'UNIVERSITE RENNES 2

Discipline : Littérature

Présentée et soutenue publiquement

par Mme Christine Plu

le 10 novembre 2005

Georges Lemoine : illustrer la littérature au XX è siècle

Directeur de thèse : Mme Isabelle Nières-Chevrel

JURY :

Mme Isabelle Nières-Chevrel, Présidente

Mme Annie Renonciat

Mme Francine Dugast-Portes

M Jean Perrot

« Il faudrait qu'enfin, le livre, l'album, soient dans leurs formes, des réponses à certaines interrogations : pourquoi illustrer un texte et s'il le faut, comment faire cela ? Que chercher dans le commentaire imagé ? Que dire qui ne soit inutile, qui ne rende pas l'image inutile ? Dans quelle forme s'inscrire ? Comment ici s'orienter ? Comment trouver sa route, comment tracer son chemin ? »
(Georges Lemoine, Carnet n° 154, 4 juillet 1999).

<i>Plan du document :</i>	pages
Introduction	7
Première partie - Du graphiste à l'illustrateur	20
Chapitre I - Un parcours de formation et de création	22
1) <u>Un itinéraire de formation graphique</u>	22
A) Graphiste publicitaire	24
B) Au studio Delpire	27
2) <u>Gallimard</u>	31
3) <u>Une production homogène</u>	41
Chapitre II - Une création contrainte	51
1) <u>De la mise en image à la mise en page</u>	51
A) La lettre comme image	53
a) <i>L'image de la lettre</i>	53
b) <i>La lettre imagée</i>	55
B) Un graphiste pour le livre	64
C) Héritage du livre illustré	66
D) Un interlocuteur essentiel : l'éditeur	71
E) L'art de la couverture	79
2) <u>Une maîtrise de l'espace du livre</u>	90
A) Des dessins et du blanc	91
B) La séquence d'images : jeu d'espace et de temps	99
C) Jeux de cadres	106
Deuxième partie - Dans l'atelier : la genèse de l'œuvre illustrée	115
Chapitre III - Les carnets personnels	117
1) <u>Un mode d'introspection</u>	119
A) Une relation à l'écriture	120
B) Un travail de mémoire	127
2) <u>Une esthétisation du réel</u>	135
A) Paysages élus	136
B) Une captation des sons	146
C) Un paysage épuré vers l'abstraction	152

Chapitre IV - La genèse des images	157
1) <u>L'angoisse de la création : un perpétuel travail de deuil</u>	159
2) <u>Etapes de genèse de l'oeuvre</u>	163
A) Premières étapes: de l'inspiration au choix du code	164
B) Deuxième étape : les images réalisées	172
a) Choix du registre de représentation	174
b) Un long travail de dessin	178
c) Diffuser l'oeuvre	180
Chapitre V - Un lecteur « modèle »	182
1) <u>Un travail d'appropriation</u>	183
2) <u>Un mariage d'âmes</u>	187
A) Claude Roy : une grande rencontre	189
B) Une sensibilité partagée avec Rolande Causse	199
C) Pierre-Marie Beaude : un interlocuteur	204
Troisième partie - Illustrer la littérature : révéler une oeuvre	212
Chapitre VI- De la lecture aux images une illustration critique	217
1) <u>Des variations littéraires</u>	218
A) Des nœuds narratifs	221
B) Un partition musicale	223
C) Un jeu de polysémie	228
2) <u>La littérature considérée comme « Je »</u>	235
A) Représenter l'écrivain	238
B) Se glisser dans l'oeuvre	243
a) <i>Un investissement du paratexte</i>	243
b) <i>Lemoine au cœur de ses images</i>	250
Chapitre VII - Eclairer l'oeuvre d'un auteur : Le Clézio	260
1) <u>Mettre en évidence l'écriture</u>	264

A) Accompagner la structure	265
B) S'accorder à une écriture incantatoire	270
C) Respecter un style non-descriptif	273
2) <u>Accentuer la domination de la lumière</u>	276
3) <u>Ouvrir les espaces du paysage</u>	281
4) <u>Se centrer sur les héros</u>	289
Chapitre VIII - Illustrer et ré-illustrer	303
1) <u>Une adaptation de <i>Peuple du ciel</i> en format de poche</u>	305
A) Représentation de l'héroïne	305
B) Abstraction et magie	307
2) <u>Deux versions du fantastique naturel de Bosco</u>	309
A) Variation technique et énonciation	310
B) Récit nocturne ou diurne	313
C) Deux présentations de la temporalité	314
3) <u>Une actualisation du conte d'Andersen à Sarajevo</u>	318
A) Une évolution graphique	321
B) De la banlieue à Sarajevo	326
C) Un visage, des visages	327
D) La structure du conte : une partition	330
E) D'une allumette à l'autre	332
Quatrième partie - Images de l'invisible	339
Chapitre IX - Une illustration du temps des mythes	344
1) <u>Une nécessaire épaisseur sémantique</u>	345
2) <u>Une scénographie du rituel initiatique</u>	351
A) Les étapes de l'initiation	352
B) Hors du temps familial	361
C) Une représentation de la gémellité	369

Chapitre X - Une illustration aérienne de l'espace imaginaire	380
1) <u>Les eaux de Bosco : de l'eau terrienne à l'eau aérienne</u>	381
A) L'eau sombre : un écueil pour l'illustrateur	382
B) Une parabole de l'eau nocturne	384
C) L'eau dormante : une vision de l'Eden	386
2) <u>Une illustration en apesanteur</u>	391
A) Illustrer des textes sous le signe de l'air	392
B) L'oiseau et le lointain	397
C) Devant l'axe : construire l'espace et arrêter le temps	409
Chapitre XI - Une illustration du sacré	420
1) <u>Actualiser des textes de l'Ancien Testament</u>	425
A) Les représentations des bergers hébreux	425
B) Des images pour les poèmes bibliques	430
2) <u>Usage du patrimoine iconographique chrétien</u>	441
A) Représenter ou effacer le divin	442
B) Des images de sainteté	444
3) <u>Une illustration du détachement intérieur</u>	453
A) Des représentations conjuratoires de la mort	454
B) Une conception « chinoise » du monde	464
Conclusion	478
Bibliographie	490

Les pages d'illustrations citées dans le texte sont insérées au fil des pages. Elles sont numérotées en chiffres romains par partie : I à XXIV pour la première partie, I à XII pour la deuxième partie, I à XXVI pour la troisième partie et I à XVIII pour la quatrième et dernière partie.

Introduction

Georges Lemoine est illustrateur de littérature depuis une trentaine d'années. Sa création d'images pour les livres de jeunesse est au centre de cette étude. Traiter de l'œuvre d'un illustrateur dans une thèse de littérature pourrait sembler paradoxal car ce qui définit l'illustration est avant tout la création d'images, et toute l'activité créative d'un illustrateur se situe dans le sillage des textes et sa création est fortement déterminée par un ensemble de contraintes éditoriales. C'est dans ce contexte littéraire que Georges Lemoine a créé une œuvre iconographique à partir des œuvres de plusieurs écrivains.

Commentaire [MSOffice1]: 1

Georges Lemoine est un des représentants d'un métier du livre qui tend aujourd'hui à disparaître. L'illustrateur est le créateur d'images destinées à des livres : il produit des *illustrations* à partir de textes et son métier, *l'illustration*, constitue une création spécifique.¹

Cet art s'inscrit dans une longue tradition du livre illustré qui a associé le texte et l'image depuis les manuscrits enluminés jusqu'à l'offset et aux techniques informatiques d'aujourd'hui. Le métier d'illustrateur, né des évolutions de l'édition, de l'imprimerie et de la typographie depuis le milieu du XIX^e siècle a acquis une reconnaissance artistique dans le domaine de l'édition de livres illustrés pour la jeunesse avec des illustrateurs comme Bertall, Castelli, Gustave Doré, Maurice Boutet de Monvel en France, Kate Greenaway, Randolph Caldecott, Arthur Rackham en Angleterre. Avec les évolutions du livre et de l'édition tant sur le plan des techniques d'impression que sur celui de la diversité des supports tout au long du vingtième siècle, le métier d'illustrateur a confirmé sa spécificité dans l'univers éditorial comme véritable création artistique, s'élaborant par et pour le texte sous la contrainte matérielle imposée par l'édition. Depuis le milieu du XIX^e siècle, la vitalité du livre illustré n'a cessé de renouveler les possibilités d'accompagnement du texte par l'image, développant des innovations dans le domaine du livre pour enfants, du livre de bibliophilie et du livre d'art engendrant également de nouveaux supports comme la bande dessinée et l'album.

Illustrer est défini étymologiquement comme l'action d'éclairer : cette définition peut se concevoir au sens matériel comme l'ouverture d'espaces dans les pages de texte –

Commentaire [MSOffice2]: 2

¹ L'illustration est donc ici non seulement le terme qui définit l'image produite en relation avec un texte mais également le travail spécifique qu'implique cette création « sous contrainte ».

des fenêtres - mais l'action d'éclairer par l'image peut être également comprise sur un plan sémantique comme le déploiement du sens, puisque certains aspects des textes sont mis en évidence par l'illustration. A la suite de Christian Melot, nous envisageons donc « l'illustration par rapport au milieu qui la définit en creux : l'écriture, non en terme de traduction ou de transposition mais en terme de complémentarité et de concurrence. »² Massin pense que l'indice de réussite d'une illustration d'un texte littéraire, est « Qu'elle fasse rêver le lecteur, et ne se borne pas à être (ce qui est souvent impossible) une traduction littérale du texte. »³ Il s'agit donc de s'interroger à partir de l'analyse de l'œuvre illustrée de Georges Lemoine, sur ce qu'élabore un illustrateur concernant les liens sémantiques entre le texte et l'image et sur l'apport de l'illustration à la lecture de l'œuvre. L'illustrateur crée une série d'images pour les livres et ces images ne peuvent être analysées de manière isolée, hors du contexte qui les définit comme illustrations spécifiques dans leur relation au texte. L'illustrateur conçoit un ensemble bi-codique produisant de multiples combinaisons sur le plan plastique et sémantique et c'est donc cet ensemble qui nous intéresse dans cette étude. Dans le livre illustré tel que nous le considérons, il est impossible de dissocier le texte des images et tout aussi peu pertinent d'analyser séparément les aspects plastiques de l'illustration de ses aspects sémantiques. L'illustrateur crée une nouvelle œuvre par l'intervention de ses images. Le travail global qui s'effectue dans la création de Lemoine exprime un rapport particulier au livre et à la littérature.

A l'heure ou la création de livres illustrés et plus particulièrement de livres pour la jeunesse est le fait d'auteurs-illustrateurs, Georges Lemoine constitue une exception. Avec Jacqueline Duhême, Jean Claverie et quelques autres, il maintient un statut de d'illustrateur de littérature. Son travail créatif est induit par l'œuvre qu'il illustre. Il doit par conséquent élaborer une relation particulière avec le texte qui le contraint et l'inspire. Il va donc s'agir dans cette étude de définir ce qui permet de considérer qu'un illustrateur est pertinent dans sa relation à l'œuvre et que ses illustrations sont appropriées au texte qu'il accompagne.

Parmi les illustrateurs d'aujourd'hui, Georges Lemoine se signale par sa notoriété : il a été reconnu comme un grand professionnel de l'illustration dès le début de sa carrière chez Gallimard. Son œuvre d'illustration est abondante et elle a reçu un accueil critique qui le situe comme une des figures essentielles de la littérature de jeunesse de notre époque.

² C.Melot, *L'illustration, Histoire d'un art*, Skira, 1984, page 13.

³ Lettre de Massin du 20 mars 2003.

Avec l'avènement du livre de poche pour la jeunesse pour lequel il a travaillé – en créant des couvertures ou des illustrations - ses images ont été diffusées très largement et elles sont parfois les seules que le lecteur connaisse en accompagnement de ces textes. Georges Lemoine a créé depuis trente ans des illustrations pour près de cent livres, toutes éditions et genres confondus (romans, albums et documentaires, destinés à la jeunesse ou pas) et plusieurs dizaines d'illustrations de couverture.

Dans les préfaces éditoriales des éditions Gallimard pour lesquelles il a créé l'essentiel de ses illustrations, Georges Lemoine est présenté comme « un des plus grands dessinateurs de notre temps ». Son travail est remarquable par l'originalité de ses choix graphiques qui marquent véritablement l'édition pour la jeunesse contemporaine. Dès les années soixante-dix, le travail de Georges Lemoine a fait l'objet d'articles de presse et les sorties de chacun de « ses » livres sont remarquées par la presse spécialisée. Les qualificatifs qui définissent ses images sont de l'ordre de l'émotion et de la délicatesse : « des images délicieuses » ; des mises en images avec « humour et poésie » ; « l'élégance de son trait ». Les termes associés à son travail dans les articles critiques de *La Revue des livres pour enfants* appartiennent tous au champ de la grâce et du sublime, souvent associés à la légèreté de ses couleurs et des choix techniques mais aussi à un certain hiératisme. Ses images statiques et énigmatiques sont caractérisées le plus souvent par leur légèreté technique et leur symbolique aérienne. Mais l'illustrateur a adopté pour quelques livres une palette chromatique et un univers bien plus sombres. Les commentaires critiques continuent à louer cependant l'« audace » et les différents articles notent que « l'immense talent de l'artiste » livre des « dessins sensibles tout en retenue, des images poignantes » ; « Pour qui fréquente de longue date l'œuvre de ce grand artiste, c'est un précipité de ses échappées poétiques antérieures, ici prises au pièges d'un imaginaire explosé. Faut-il dire « superbe » ? »⁴ Nous analyserons quelles évolutions de son travail ont permis la création de ces livres aux parti-pris si différents.

Cependant l'illustration ne peut être définie uniquement par la qualité esthétique des images, car bien souvent les choix techniques sont choisis en cohérence avec l'univers du texte. Pour Georges Lemoine, le rapport au texte permet de considérer chaque nouvelle illustration de livre comme particulière. En effet ce que nous qualifierons de « style » ou de « manière » de l'illustrateur concerne l'ensemble des signes graphiques mais aussi

Commentaire [MSOffice4]: 3 textes

⁴ B. Epin, *L'Humanité*, 6 mai 1999.

sémantiques qui permettent d'identifier son illustration comme singulière parmi les innombrables images des livres. Les critiques remarquent ses « illustrations toutes en finesse qui ajoutent à la profondeur du récit ». Ainsi ses images laissent apparaître un parti pris d'interprétation qui intervient sur tous les plans et qui entretient une relation aux textes identifiable sur trente années à travers les évolutions artistiques et les changements de techniques.

Ce qui distingue Georges Lemoine est également la qualité des oeuvres pour lesquelles il crée des images. Le corpus de l'illustrateur réunit de nombreux « grands textes » littéraires parmi lesquels nous retrouvons les noms d'Andersen, Wilde, Bosco, Yourcenar, Tournier, Roubaud et Le Clézio. Son univers graphique, s'il est destiné à accompagner des livres pour la jeunesse, n'est pas spécifique d'une production pour l'enfance et les textes qu'il illustre appartiennent pour la plupart au patrimoine littéraire contemporain – romans ou nouvelles - qui peuvent tous être lus par de grands enfants ou des adolescents. Une des caractéristiques communes à ces textes est de ne pas avoir été initialement écrits pour la jeunesse et peut-être est-ce là une des principales spécificités des œuvres qui conviennent à l'illustration de Georges Lemoine. Les thématiques qu'il sert par l'image appartiennent donc à une production littéraire qui n'a pas été « accommodée » pour un destinataire spécifique. Dans son corpus, les récits considérés pour la jeunesse comme les contes de Wilde et d'Andersen touchent des thématiques qu'il semble choisir pour la profondeur des sujets et presque tous ont un rapport avec le deuil : *Léïla* traite du dépassement de la mort d'un frère, le récit *Les enfants de Charlecote* plonge dans la mémoire d'une enfance d'avant les deuils de la guerre et *Petit-cœur* décline le thème de l'absence de l'être aimé. Ainsi Georges Lemoine est un des premiers dans les années quatre-vingt à représenter la mort et le deuil dans des images pour la jeunesse. On peut considérer comme hypothèse initiale que Lemoine n'illustre pas spécifiquement pour les enfants mais que ses images peuvent évidemment toucher les jeunes lecteurs comme des œuvres littéraires de qualité peuvent le faire. Ainsi, l'analyse de son corpus permettra de souligner la prédominance de formes littéraires modernes et d'un ensemble de thèmes auquel son illustration convient plus particulièrement : les récits initiatiques et les nouvelles contemporaines, les motifs touchant au sacré et à la question de l'être.

Il est également remarquable que l'illustrateur soit conduit de plus en plus fréquemment à choisir lui-même les textes et à élaborer lui-même des projets de livres. Ses

choix permettent là encore de le situer dans une de ses spécificités : il connaît les thèmes et les écritures qui lui conviennent et les textes qu'il affectionne l'entraînent vers les grands thèmes de la littérature. La préférence de Georges Lemoine pour certaines œuvres et certains écrivains laisse penser que la personnalité artistique d'un illustrateur, quelles que soient ses qualités techniques, ne peut se déployer de façon favorable et harmonieuse qu'au sein d'un « mariage d'âmes ». Alors que la remise en question perpétuelle de son illustration témoigne d'une volonté de renouvellement comme le corpus des textes le démontre jusqu'à aujourd'hui, Georges Lemoine semble toujours concevoir l'évolution de son illustration dans une fidélité aux œuvres d'écrivains. Toutes les caractéristiques qui entourent les projets de livres et les choix d'œuvres à illustrer signalent une spécificité de la carrière de Lemoine et confirment un statut d'illustrateur très singulier.

Cette recherche se donne donc comme première ambition d'étudier comment l'illustration de Georges Lemoine fonctionne en harmonie avec les œuvres qu'il illustre, et quelles sont les particularités stylistiques de ce travail d'élaboration d'images destinées à des livres. Plusieurs questions concernent spécifiquement l'œuvre de Georges Lemoine et son style d'illustration : il s'agit de comprendre ce qui permet à des lecteurs de reconnaître dans le choix minimaliste de quelques traits de plumes, un paysage ou un visage évoqué par le texte. Par l'étude du style épuré de Georges Lemoine et de son rapport aux textes, c'est la magie signifiante de son illustration que nous pourrions ainsi approcher. Il est donc essentiel de comprendre la part du savoir-faire graphique et celle de la sensibilité aux textes qui sont à l'œuvre dans l'illustration, c'est-à-dire de s'interroger sur ce qui intervient dans les choix artistiques de cette création sous contraintes. Le travail spécifique déclenché par la production d'une séquence d'illustrations amène à formuler l'hypothèse qu'un illustrateur opère une recréation de l'œuvre pour le livre qu'il illustre. Les illustrations déploient en effet des systèmes graphiques et symboliques qui proposent un univers spécifique en accompagnement de la lecture des textes : l'interprétation produite par les relations texte et images constituent le second objet de ce travail. Les illustrations de Lemoine ont certaines caractéristiques : leur épure et leur composition hiératique laissent apparaître un rapport au temps singulier, dans une recherche de mise en espace très personnelle. La réflexion sur le temps lié à la lecture des livres intervient également dans l'élaboration de la succession des illustrations. Il est donc envisageable que le travail de l'illustrateur soit particulièrement structuré par les questions du temps et de la temporalité

Commentaire [MSOffice5]: PB
spécificité

de la lecture. En fait, l'intérêt pour le chercheur en littérature de la spécificité de cette illustration tient à deux aspects essentiels qui concernent la lecture du texte. Tout d'abord il s'agit de comprendre comment l'illustrateur « traduit » la lecture qu'il a fait de l'œuvre puisque la création d'illustrations résulte d'une lecture de l'œuvre par l'artiste que celui-ci convertit en une création graphique. Ensuite, il faut se demander en quoi ce système double qu'est le livre illustré transforme la réception de l'œuvre parce que ce nouveau support est à son tour l'objet d'une réception spécifique et d'une lecture différente du fait même de l'accompagnement du texte par des images.

Par ces différents aspects, l'analyse de l'œuvre illustrée de Georges Lemoine devrait révéler ce qui constitue la spécificité du métier d'illustrateur et problématiser les questions que posent l'illustration des œuvres littéraires : qu'est-ce qu'illustrer un texte littéraire ? En quoi cet espace particulier qu'est l'image d'illustration peut-il lui aussi relever de la littérature ? A quels niveaux s'élaborent les liens entre la séquence d'images et le texte illustré ? Quelles conditions semblent nécessaires à la réalisation d'une « bonne » illustration ? Quelles relations doit elle établir avec le texte ? Doit-elle se situer dans les creux du texte, confirmer les zones d'incertitudes, compléter une description ou ancrer le récit dans une référence au réel ? Quels sens privilégient les choix d'illustration de Georges Lemoine et comment éclaire-t-il les œuvres ?

L'étude de cette illustration singulière peut ainsi aider à problématiser la question de l'illustration comme élément littéraire et faire progresser la réflexion sur les questions générales concernant le livre illustré.

Ces questions seront traitées par l'analyse d'une sélection de livres illustrés par Georges Lemoine, mais il semble pertinent de préciser préalablement les conditions propices à sa création et les conditions qui guident ses choix d'interprétation en interrogeant l'illustration au moment où elle s'élabore. Les archives mises à disposition de notre étude par l'illustrateur permettent d'en cerner les étapes et les modalités. En effet un matériau exceptionnel a été offert à nos analyses et à nos hypothèses puisque Georges Lemoine nous a non seulement ouvert les portes de son atelier et les pages de ses carnets mais qu'il a également répondu à nos interrogations au cours d'entretiens réguliers. L'approche de l'illustration dans ces conditions permet d'aborder la question de l'élaboration des images et du rapport de l'artiste aux textes au plus près de leur genèse. L'étude de la production éditoriale de Lemoine en relation avec cet important corpus de

Commentaire [MSOffice6]: 7
matériau

carnets personnels prolonge un travail d'analyse précédemment mené au cours d'un mémoire de DEA.⁵ À partir de cette exploration des carnets de travail, l'étude décrit les différentes dimensions d'un travail créatif déterminé par un travail d'introspection. En effet, le perfectionnisme de Georges Lemoine se nourrit d'une perpétuelle recherche de référents culturels, d'un approfondissement de la réflexion sur le paysage et de l'approche grandissante d'une écriture assumée. L'ensemble du corpus des documents conservés depuis 1955 et archivés par Georges Lemoine permettra de comprendre en quoi consiste le travail préparatoire de l'illustrateur, c'est-à-dire comment la culture de l'artiste est entretenue par la pratique du journal, comment l'illustration prend forme, naît du sens des textes littéraires et comment s'élaborent les choix de codes pour les images des livres. Cet ensemble d'inédits est complété par une sélection de lettres d'écrivains à Lemoine, d'entretiens et de courriers avec des auteurs et des directeurs artistiques qui ont répondu à nos questions concernant leur collaboration avec l'illustrateur.

Dans notre monde d'images et de médias, la spécificité des illustrations des livres est paradoxalement assez peu étudiée. Le travail des illustrateurs contemporains commence à peine depuis vingt ans à faire l'objet de monographies ou d'études critiques. Les articles universitaires récents d'Isabelle Nières-Chevrel sur l'illustration des œuvres littéraires pour la jeunesse, les études plus anciennes de Claude-Anne Parmegiani⁶ sur la naissance des albums ainsi que les travaux de Alain-Marie Bassy⁷ sur l'illustration des *Fables de La Fontaine*⁸ constituent un outil critique qui apporte des éléments essentiels pour guider l'analyse. Les articles publiés dans *La revue des livres pour enfants* et les activités patrimoniales de la bibliothèque de l'Heure joyeuse offrent à l'illustration des espaces d'échanges autour des livres d'images, mais le travail spécifique de l'illustrateur de textes est peu isolé dans les réflexions sur les supports illustrés. Cette étude ambitionne donc de prolonger la réflexion critique sur le livre illustré par l'étude de l'œuvre d'un illustrateur contemporain. Daniel Maja, illustrateur lui-même, note une lente évolution de l'intérêt public concernant le domaine de l'illustration : « Nous nous sommes aperçus que ce monde faits d'images était habité, que les images avaient des auteurs, singuliers, farouches, peu

⁵ C. Plu, *Georges Lemoine – carnets écrits d'un auteur d'images*, mémoire de DEA sous la direction de J. Perrot, université Paris XIII – Villetaneuse, 1998.

⁶ C.-A., Parmegiani, *Les petits français illustrés (1860-1940)*, Paris, éditions du Cercle de la librairie, 1989.

⁷ A.-M., Bassy, *Quatre siècles d'illustration des Fables de La Fontaine*, Paris, Promodis, 1986.

⁸ A. Renonciat, (dir.), *L'image pour enfants : pratiques, normes, discours (France et pays francophones, XVI-XX^e siècles)*, Poitiers : UFR de Langues et littératures, 2003, (La Licorne).

diserts : les illustrateurs. »⁹ Il remarque également que peu d'illustrateurs écrivent sur leur métier à l'exception assez rare de réflexions autobiographiques sur la création d'images comme celles de Quentin Blake¹⁰ ou de Tomi Ungerer¹¹. De plus parmi les dernières parutions concernant le livre illustré contemporain, ce sont le plus souvent les auteurs-illustrateurs pour la jeunesse qui font l'objet d'études critiques comme celle de Sophie Van der Linden sur Claude Ponti¹² ou de Christian Bruel sur Anthony Browne¹³. Georges Lemoine a écrit pour sa part un texte autobiographique dans sa monographie *La terre, l'eau, le ciel*, parue chez Gallimard en 1995¹⁴. Cet unique texte portant sur son travail de création sera associé dans l'analyse à de nombreux autres écrits autobiographiques non publiés.

Cette recherche dont l'objectif est d'analyser l'œuvre d'un illustrateur ne peut s'appuyer sur aucune véritable méthode éprouvée pour travailler les relations des images avec les textes. Christian Melot constatait en 1984 la difficulté à penser un outil d'analyse commun au texte et à l'image :

« Pour cela il fallait que l'on pût penser l'un et l'autre système au sein d'une même théorie. Or il n'y a pas si longtemps que la sémiologie existe. Mais une sémiologie étendue à tout objet susceptible de tomber en « signifiante » - celle-ci étant conçue comme un état occasionnel, historique, et non comme la qualité intrinsèque de certaines formes – permet de penser l'articulation de deux systèmes de signes différents. L'image n'est plus l'appendice, l'ornement ou la redondance du texte. Elle est une technique différente d'appréhension de la connaissance. »¹⁵

Depuis vingt ans les chercheurs font progresser la question mais l'élaboration d'un outil critique pour cet objet spécifique qu'est le livre illustré semble s'appuyer encore sur une approche morcelée. Cependant le colloque organisé par Annie Renonciat en 2002 dans le cadre du Centre d'études de l'écriture et de l'image sur « L'image et ses supports dans la

⁹ D. Maja, *Illustrateur jeunesse, Comment créer des images sur les mots*, éditions du Sorbier, 2004, page 9.

¹⁰ Q. Blake, *La vie de la page*, Gallimard, 1995.

¹¹ T. Ungerer, « Ces livres d'enfants qui ne plaisent pas aux parents », *La revue des livres pour enfants*, n° 78, mai 1981.

¹² S. Van der Linden, *Claude Ponti*, éditions Être, collection Boitazoutils, 2000.

¹³ C. Bruel, *Anthony Browne*, éditions Être, collection Boitazoutils, 2001.

¹⁴ G. Lemoine, *La terre, l'eau, le ciel*, Gallimard, 1995. À l'exception d'un bref texte autobiographique et de deux témoignages, l'un de François Vié et l'autre de Pierre-Marie Beaude, l'ensemble du livre récapitule sous forme d'images essentiellement le parcours de l'illustrateur jusqu'à 1995. Dans la même collection « i », une monographie est parue sur l'illustration de Henri Galeron.

¹⁵ C. Melot, *L'illustration, Histoire d'un art, op.cit.*, page 13.

culture européenne de l'imprimé »¹⁶ puis celui de Cerisy-la-Salle de juin 2004 sur « La littérature de jeunesse, frontières incertaines »¹⁷ ont associé aux questions littéraires des approches pluridisciplinaires qui ont ouvert des perspectives concernant la méthode et la mise en relation critique. Ainsi nous pouvons nous appuyer sur les analyses concernant l'album et le livre illustré pour lesquels Isabelle Nières-Chevrel théorise des approches fondamentales comme la notion de narrateur visuel ou des mises en évidence historiques de motifs dans le cadre d'une analyse des œuvres illustrées. Pour les questions touchant la lecture des œuvres, les appuis théoriques sont plus nombreux. Ils concernent d'une part les textes avec les études sur la réception des œuvres littéraires (Umberto Eco, Michel Picard) et les travaux critiques (comme ceux de Sandra L. Beckett) sur les écrivains, auteurs de différentes œuvres illustrées par Lemoine. D'autre part pour l'analyse de l'image, les apports de la sémiologie (Roland Barthes, Martine Joly) ainsi que les théories sur l'esthétique de l'art (Georges Didi-Huberman et Hubert Damish pour le versant occidental, François Cheng et François Jullien pour les influences asiatiques) apportent des éléments essentiels. Les illustrations des livres concernent tant l'histoire de l'art que l'histoire de l'édition, de la typographie ou l'édition des grands livres illustrés du vingtième siècle (François Chapon, Anne-Marie Christin) mais une partie de la recherche concerne également la genèse des images et ce sont les travaux de la psychanalyse (Didier Anzieu) et de la génétique des textes (Philippe Lejeune et Béatrice Didier pour les écrits intimes) qui peuvent fournir des éléments pour cette partie de la réflexion. Bien évidemment les travaux de Gaston Bachelard et Gilbert Durand apportent de éclairages essentiels à l'analyse des structures symboliques de l'imaginaire. Les recherches sur l'espace et les paysages (Alain Corbin et Alain Roger) et l'histoire des arts et des mentalités (Philippe Ariès, Michel Vovelle sur la mort) permettent également de porter un regard critique sur certains thèmes des illustrations.

Les axes de la réflexion qui sous-tendent les spécificités de l'illustration de Georges Lemoine seront développés au cours de quatre parties :

Tout d'abord, le parcours de formation et l'entrée de Georges Lemoine dans sa carrière d'illustrateur en 1972 permettront de décrire une période de mutation importante

¹⁶ A., Renonciat, « L'image et ses supports dans la culture européenne de l'imprimé » du Centre d'étude de l'écriture et de l'image dirigé par A – M. Christin, Université Paris 7 Denis-Diderot, 11 et 12 décembre 2000. (Actes du colloque), op.cit.

¹⁷ I. Nières-Chevrel et al, (dir.), *Littérature de jeunesse, incertaines frontières*, colloque international de Cerisy-la-Salle du 5 au 11 juin 2004 (Actes à paraître en 2005 chez Gallimard jeunesse).

pour l'édition française qui lui a ouvert les portes de l'univers du livre de jeunesse (1960-1980). La présentation chronologique de son corpus de livres illustrés précèdera l'analyse de sa relation d'illustrateur aux contraintes spécifiques de la création d'images pour l'édition. Ainsi seront abordées également les questions des influences de la tradition du livre illustré et son rapport à la typographie et aux alphabets. Puis, pour décrire le cadre éditorial de la création et les savoir-faire spécifiques de Georges Lemoine, l'analyse portera sur son approche de l'art de la couverture, sur son rapport au blanc de la page et sur l'élaboration de séquences d'images.

Dans un second temps, l'analyse des carnets personnels de Georges Lemoine décrira l'arrière-plan créatif à l'illustration qui définira les éléments d'une cohérence de l'œuvre de l'artiste. Les traces du travail de recherche mettront surtout en évidence les étapes de la genèse des séries d'images pour les livres. Cette approche privée de la mémoire de la création sera complétée par une réflexion sur les relations de Georges Lemoine avec les écrivains qu'il illustre puisqu'il apparaît que le « mariage d'âmes » qu'il peut établir avec les oeuvres se prolonge parfois dans des relations amicales avec les auteurs.

La troisième partie de l'étude abordera le travail interprétatif de Lemoine à partir des oeuvres littéraires. Elle sera l'occasion de questionner sa lecture comme origine de ses choix créatifs : comment l'illustrateur réagit-il à la lecture des textes et quelle interprétation des œuvres propose-t-il dans ses illustrations ? L'étude générale des procédés et des systèmes narratifs que l'illustrateur investit comme auteur d'images, permettra de repérer comment Lemoine se fait narrateur et commentateur des textes ; cela démontrera qu'il crée dans les livres une seconde énonciation par l'image. Puis l'analyse des illustrations pour les textes de Le Clézio fera apparaître une interprétation cohérente et harmonieuse avec l'œuvre d'un écrivain. Enfin la comparaison de livres illustrés à deux reprises de façon différente par Lemoine, mettra en évidence l'importance des choix interprétatifs et les niveaux sémantiques sur lesquels les images interviennent.

La quatrième et dernière partie s'attachera à l'examen des thématiques mythiques propres à l'illustration de Lemoine : l'analyse, entre autres, d'œuvres de Bosco et de Tournier mettra en évidence la prédilection de l'illustrateur pour les récits d'origine et d'initiation, les symboliques aériennes et les schèmes du temps. L'approche de cette singularité thématique et symbolique des illustrations de Lemoine sera développée

Commentaire [MSOffice9]: Les illustrations élégantes de Lemoine parfois qualifiées d'esthétisantes résultent d'une véritable recherche symbolique et une comprendre un son interprétation des oeuvres

également à propos de textes qui lui ont permis d'illustrer le sacré et l'invisible ou l'irreprésentable de la mort. Nous nous intéresserons donc à son illustration de textes religieux et à l'influence de l'iconographie religieuse sur sa création. La réflexion s'achèvera par une mise en correspondance de l'illustration de Georges Lemoine avec les procédés de l'art asiatique pour le développement d'une stratégie du détour et du détachement dans les images, ce qui éclairera l'ensemble de son approche de la représentation.

Première partie - Du graphiste à l'illustrateur

La carrière d'illustrateur de littérature de Georges Lemoine commence véritablement vers ses quarante ans, en 1976.¹⁸ Il s'agit quasiment d'une seconde vie professionnelle, débutant après une première carrière de quinze années comme graphiste publicitaire et dessinateur de presse. Son parcours d'illustrateur s'engage au moment de l'explosion de la littérature de jeunesse internationale et il témoigne, dans son évolution, des mouvements qui ont traversé l'édition française¹⁹ depuis les années soixante-dix. Accompagnant les mutations sociales, économiques et culturelles qui voient naître une société de communication, sa nouvelle carrière coïncide avec l'apparition de département jeunesse chez les grands éditeurs littéraires la création de maisons d'édition spécifiques et l'émergence de la presse pour les jeunes²⁰. Les livres illustrés par Georges Lemoine accompagnent le renouveau du livre pour enfants : renouveau graphique et thématique qui se développe grâce à l'émergence de l'album et à la littérature en format de poche. L'entrée de Lemoine dans l'univers de l'édition a été favorisée par de nombreux paramètres culturels et économiques qui ont contribué, sans aucun doute, à ce que les images de Lemoine aient reçu une réception très favorable des critiques et du public : son entrée en création coïncide d'une part avec des évolutions esthétiques et sociologiques et son univers graphique très personnel et très moderne a pu, d'autre part, être sollicité par les éditeurs en quête d'artistes pour le livre de jeunesse.

La première partie de cette étude, préalable à l'analyse de textes illustrés par Georges Lemoine, se donne pour objet de décrire le contexte et l'évolution de sa création par la présentation des aspects éditoriaux de sa production qui est essentielle à la compréhension de son œuvre d'illustrateur : les rencontres professionnelles qui ont favorisé son travail pour l'édition, les influences et les contraintes du côté du dessin et du graphisme qui ont nourri le processus créatif de l'illustration. Après avoir retracé

¹⁸ Georges Lemoine est né le 14 juin 1935 à Rouen.

¹⁹ R. Perrin, *Un siècle de fictions pour les 8 à 15 ans (1901-2000) à travers les romans, les contes, les albums et les publications pour la jeunesse*, Paris, L'Harmattan, 2001.

²⁰ « Dans ce contexte économique, social et politique, l'édition pour la jeunesse a connu un essor considérable. Des librairies, des bibliothèques se sont spécialisées offrant un débouché et un soutien à ce type d'édition ; les critiques littéraires, dans la grande presse, ne se sont plus contentés de la seule présentation de « livres d'étrennes » en fin d'année. » Michèle Piquard, *L'édition pour la jeunesse en France de 1945 à 1980*, Villeurbanne, Presses de l'ENSIB (Ecole nationale des sciences de l'information et des bibliothèques), 2004, page 15.

l'itinéraire de formation de G. Lemoine et identifié les étapes qui ont jalonné sa formation graphique, les diverses collaborations avec les éditeurs éclaireront son parcours d'illustrateur littéraire et son rapport aux contraintes éditoriales. Ce sera également l'occasion de dresser, dans le parcours historique de ses collaborations, une typologie de ses travaux graphiques et de ses livres illustrés.

Chapitre I - Un parcours de formation et de création

L'itinéraire singulier de la formation de Georges Lemoine permet de comprendre l'origine de son style ; tout en étant éminemment contemporain par sa culture de l'image et ses choix graphiques, Lemoine est également nourri d'une tradition de l'illustration classique associée à un goût esthétique pour le livre comme objet et à un savoir faire de typographe.

Nous verrons dans cette partie que son exigence professionnelle, son perfectionnisme d'esthète du livre qui le conduit à travailler comme illustrateur depuis 1970, s'est forgée sur deux temps. Après les années de formation, dans les années cinquante, c'est un parcours d'exécutant et de « créatif » dans le milieu des graphistes parisiens des années soixante qui a contribué à l'élaboration des bases d'un style très original et résolument moderne.

Son expérience dans l'édition a débuté chez Gallimard au moment du bouleversement de l'univers éditorial des années soixante-dix, ce qui l'a conduit depuis ces années à une production d'images presque exclusivement destinée aux livres. Une reconnaissance internationale du milieu de l'édition pour la jeunesse, dès les années quatre-vingt lui a permis de diversifier les collaborations et les types de textes illustrés.

1) Un itinéraire de formation graphique

La première carrière de graphiste de Lemoine coïncide avec l'émergence d'une nouvelle esthétique, qui joue avec les codes et les symboliques en s'affranchissant d'un certain classicisme dans les formes graphiques et dans les thématiques. Le foisonnement créatif des années soixante et la liberté des styles graphiques qui émergeaient en Europe à cette période ouvrent les portes à de nouvelles formes visuelles – images de publicité et illustrations de presse - amorcées aux Etats-Unis avec les graphistes du *Push Pin Studio*.²¹ Pour sa part, Georges Lemoine se forge un style très vite remarqué pour sa subtile association entre un goût certain de la rigueur classique et un imaginaire libre et léger tourné vers l'univers du rêve. Entre 1960 et 1972, il produit des images qui combinent le

²¹ Le mouvement graphique défini par le terme anglophone de *Push Pin* regroupe tout un ensemble d'artistes de l'imprimé qui produit des images non-conformistes jouant des codes et des références. A l'origine, Milton Glaser et Seymour Chwast fondent en 1954 le *Push Pin Studio* ; ils font exploser les codes graphiques classiques et propose un graphisme qui compose une symbiose entre la lettre et l'image en expérimentant les tendances nouvelles de l'art contemporain (pop art, tachisme, psychédéisme, hyperréalisme...)

noir et le blanc, il travaille sur des alphabets et joue avec les typographies pour produire des affiches et se crée non seulement une renommée internationale de graphiste, mais il élabore également une technique et un rapport à l'image des livres qui vont logiquement le conduire à l'illustration.

Cependant, son métier de graphiste est dès les premières années fortement marqué par l'univers du livre, dans la logique d'une formation initiale en art qui l'a plus préparé à la typographie qu'au dessin. A seize ans (1951), après une année difficile en centre d'apprentissage de tourneur-ajusteur, sa mère l'inscrit au Centre d'apprentissage de dessin d'art graphique, de la rue Corvisard, qu'il fréquente pour suivre une formation sur les techniques du métier publicitaire.

« Il [Henri Cadiou, directeur de l'école] ne cherchait pas à faire de nous des artistes, dit Georges Lemoine, il voulait faire des gens habiles. Comme j'étais dans une section « exécutants » (et non pas une section de « créateurs ») j'ai appris tous les aspects techniques de cette profession et cela m'a beaucoup servi par la suite. »²²

Pendant trois années, il apprend son « métier » en travaillant les différents styles, la composition et le lettrage à la main et, bien évidemment, le dessin à vue et les différentes techniques graphiques (I). Les pratiques exigeantes de maîtrise du geste et les travaux répétés de copie lui font imiter des formes et des compositions au Musée des arts décoratifs, des affiches de réclame et des jaquettes de livres.

Parallèlement, il s'intéresse à la peinture, il visite les musées parisiens pour accompagner son cours d'histoire de l'art. Depuis quelques temps déjà, il s'initie à la peinture à l'huile et au dessin, en posant son chevalet près des peintres de Montmartre.

Il a pour professeur Henri Cadiou²³. Il admire alors les impressionnistes, puis Pierre Coquet lui fait découvrir Bonnard²⁴ et les peintres nabis. Sur le plan de la formation artistique, ses goûts et ses influences vont alors glisser des impressionnistes du musée du Jeu de paume vers les courants contemporains du musée d'art moderne de la ville de Paris.

²² « Georges Lemoine ou la lettre honorée », *Caractère* n° 71, 10 - 23 novembre 1981 (32^e année), pages 31-34 (rubrique : « Les hommes et leur métier/graphisme »).

²³ « Le directeur de l'école était à cette époque Henri Cadiou, chef de file du mouvement « les peintres de la réalité ». *Hyperréaliste avant l'heure, Cadiou peignait en trompe l'œil* » « Georges Lemoine ou la lettre honorée », *ibidem*.

²⁴ L'influence des nabis et des estampes japonaises, qui les ont eux-mêmes influencés, est une clé pour comprendre le style d'illustration de Lemoine.

« J'apprenais un métier et répondais à l'enseignement de l'histoire de l'art en fréquentant assidûment les musées ; en particulier celui du jeu de Paume et ses impressionnistes que j'aimais avec ferveur. » [...] « Mon professeur de dessin, Pierre Coquet avait changé mon regard. Une petite carte postale reproduisant un « poisson au citron » de Georges Braque ne put être oubliée. [...] De secrètes choses apparurent chez lui : petites peintures vibrantes de Cottavoz, Coutelas, Truphémus. Peintres de l'école lyonnaise. Noms étranges. Univers à la limite du formel que j'acceptai sans poser de questions, en le reconnaissant. Pierre Coquet nous parlait de Bonnard dont la peinture était immédiatement visible au musée d'art moderne de la ville de Paris. Le monde était comme à son lever, dans un chatoisement de lumières orangées, bleues et blanches. »²⁵

Il est attiré par différents courants de peinture, par les différents mouvements émergents de la nouvelle esthétique de l'après-guerre et profite de toutes les approches que lui permettent ses professeurs.

En même temps, il apprend le métier du livre sous tous ses aspects, dont la composition. De là lui vient son goût quasiment physique pour les papiers et les encres, pour le livre comme objet. Pendant ces trois années, il baigne dans un univers où se mêlent le travail créatif autour du livre, le dessin et la peinture. Georges Lemoine confesse dans sa monographie: « deux voies s'offraient : celle du graphisme, rigoureuse et rigide, celle du dessin, ondulante, tendre, lumineuse. Je n'ai jamais choisi. »²⁶

A) Graphiste publicitaire

Au retour de deux années de service militaire au Maroc (1956-1958), il amorce une carrière de graphiste dans l'agence publicitaire Jean-Pierre Monteux qu'il quittera en 1966.

Une définition du graphisme peut ainsi éclairer le contexte créatif dans lequel Georges Lemoine s'est formé aux métiers de l'image : ce concept, assez complexe, lié à l'histoire des Arts appliqués plus qu'à l'histoire des Beaux Arts, associé depuis plus de quarante ans à l'explosion des nouvelles images de communication, suit un itinéraire parallèle à celui de la peinture et du dessin²⁷. Le graphiste²⁸ est autant un créateur d'images

²⁵ F. Vié, G. Lemoine, *La terre, l'eau, le ciel*, Paris, Gallimard, « i », 1987. rééd. ° 1995, page 18.

²⁶ *Ibidem*.

²⁷ Le graphisme, dans le contexte artistique du vingtième siècle est l'activité du graphiste : « spécialiste chargé de la conception de projets d'expression visuelle. » (A. Rey, *Petit Robert1*) mais ce terme désigne également un ensemble de courants esthétiques liés au dessin. « *Écrire l'histoire du graphisme en Occident*,

qu'un professionnel de la communication ; le métier de graphiste est lié à l'imprimerie et à la production industrielle. La connaissance des procédés d'impression et des contraintes techniques est aussi essentielle à son activité que la composition des images. La société des graphistes du Québec a adopté cette définition en 1974 « Le graphiste est celui dont l'occupation principale consiste à créer, choisir, organiser les composantes d'une communication visuelle commandée et reproduite à deux dimensions pour diffusion. »²⁹ L'espace plan de la page est donc l'unité visuelle de base avec laquelle compose le graphiste ; un espace à deux dimensions avec lequel jouent les artistes.

Au cours des deux premières années, il travaille sous la direction artistique de Marcel Jacno³⁰ avec lequel il poursuit l'apprentissage du « métier » et il s'initie auprès de lui aux règles rigoureuses de la typographie classique. « Nous aimions les Antiques, nous aimions le Garamond, l'admirable Cochin que nous utilisions dans nos travaux publicitaires »³¹.

Marcel Jacno a influencé Lemoine tant sur les approches techniques et professionnelles que sur le plan humain, G Lemoine a appris beaucoup de cette collaboration. « J'ai été marqué par la patience de Jacno, son silence, les choses pensées, surveillées, maîtrisées... » Comme directeur artistique, Marcel Jacno lui confiait des travaux de création publicitaire et le conseillait dans tous les aspects concernant leur élaboration. « Il m'a appris à formuler une commande de typo, à savoir m'exprimer, à m'adresser à l'imprimeur en parlant son langage ».³²

Comme pour de nombreux artistes de sa génération, ce sont ces rencontres, l'effervescence créative du graphisme de ces années et le creuset des nouveaux supports de communication qui ont déterminé le parcours et la création de Georges Lemoine. A cette

*c'est faire le récit d'un cheminement obscur et parallèle à celui de la peinture. (...) Aussi est-ce en puisant dans le réservoir d'images constamment renouvelé de la publicité, de la bande dessinée, des magazines, des séquences de télévision et dans l'objet produit [que les graphistes créent leurs images]. (...) Jusqu'aux années quatre-vingt, le graphiste est moins convié à imiter le produit qu'à mettre en place des équivalents symboliques. » « Article graphisme », *Encyclopedia Universalis*, 1997.*

²⁸ Le mot est sans doute lancé par les germanophones dans les années 40 (graphiker), puis est passé au français en 1965. Claude Cossette (professeur en publicité et image, département de communication, Université de Laval, site Ikon-Québec, 1995)

²⁹ *ibidem*

³⁰ Marcel Jacno (1904-1989) fut graphiste et typographe, il créa des caractères typographiques dont le Chaillot, il fut également affichiste entre autres pour Jean Vilar et le TNP, « designer » avec Raymond Loewy, il inventa des logos de marques comme Guerlain et travailla les mises en page de livres raffinés pour Plon, Denoël et Hazan. Il obtient en 1981 un doctorat d'Université à la Sorbonne sur l'« anatomie de la lettre ».

³¹ *La Terre, l'eau, le ciel, op.cit.*

³² *Caractère n° 71*, 10 au 23 novembre 1981, « Georges Lemoine ou la lettre honorée », *op.cit.*, page 32.

époque, il découvre l'art typographique, « au moment où les graphistes suisses colonisaient Paris, la presse, la publicité. »³³ Deux « écoles », ou deux influences se côtoient à Paris dans les milieux du graphisme et de la typographie des années soixante : les graphistes « classiques », dont l'esthétique d'inspiration latine est illustrée par les travaux de Marcel Jacno, et les artistes du prestigieux « Club français du livre » sous la direction artistique de Jacques Daniel, auquel peuvent être affiliés Claude Bonin, Massin³⁴, Robert Delpire...

L'innovation vient des graphistes suisses³⁵ qui, en arrivant à Paris, apportent l'influence du Bauhaus dont ils ont suivi les enseignements. Georges Lemoine fréquente simultanément le « gymnase » typographique d'Albert Hollenstein³⁶, maître et ami qui « rassemblait autour de lui tout ce qui comptait de talents et d'individualités ». Dans ce lieu au cœur de la culture artistique parisienne, Peter Knapp³⁷, Jean Widmer et Albert Hollenstein défendent une esthétique germanique innovante et renouvellent le milieu de la typographie en influençant toute la création graphique et artistique. Gérard Blanchard, qui fréquente le gymnase « Hollenstein » où de nombreux intellectuels se retrouvent autour des questions de la création, y propose des conférences sur la littérature et l'art. G. Lemoine profite, lui aussi, de ces conférences et s'initie ainsi à certaines approches théoriques de l'art.

Ce lieu de rencontres et d'échanges va être l'occasion pour Lemoine, comme pour de nombreux autres artistes, de tisser des liens professionnels et personnels autour d'une culture vivante et riche, dont Gérard Blanchard³⁸ et son érudition sont les révélateurs. C'est chez Hollenstein que Georges Lemoine se lie avec Blanchard à qui il montre ses premières

³³ *Ibidem.*

³⁴ Claude Menuet dit Massin, (1925 -) est une figure de première importance dans le monde de l'édition. Graphiste, maquettiste, typographe, photographe, directeur artistique et écrivain, il est à l'origine de nombreuses mises en pages et de formes de couverture d'édition française, notamment des collections Gallimard à partir de 1960.

³⁵ L'école suisse, ayant mis à profit les leçons du Bauhaus, redéfinit les règles élémentaires régissant la propriété ascétique d'une nouvelle esthétique industrielle qu'appliquent les Frutiger, Hollenstein, Knapp, Widmer, Meyer et autres. (Site <http://typofonderie.com/> Etat de la création typo française, Gérard Blanchard) Il s'agit donc d'esthétiser les supports du quotidien, de là, vont naître le design et le graphisme qui travaillent sur les objets et les images de masse.

³⁶ Albert Hollenstein, (1930-1974) Graphiste suisse, typographe, éditeur.

³⁷ Peter Knapp (1931-), graphiste suisse, photographe. Directeur artistique pour la revue *Elle* (1960-1966) dans les années soixante, réalisateur d'émissions télévisées, directeur artistique de la collection de livres contemporains pour Beaubourg.

³⁸ Gérard Blanchard (1927 -1998) « *Typographe concepteur-graphiste, directeur artistique, illustrateur, graveur, historien d'art, pédagogue, c'est vrai que Gérard Blanchard aura été tout cela à la fois, en même temps qu'un prodigieux catalyseur d'énergies. (...)Le mérite essentiel de G B est d'avoir fait entrer l'étude de l'écriture typographique dans le domaine des sciences humaines.* » Massin, *Le Monde* (3 septembre 1998).

impressions sur linogravure³⁹. Ce dernier, qui grave également des linos, incite le jeune graphiste à développer ce travail, et, par la suite, il l'engagera sur plusieurs contrats publicitaires, pour la presse féminine et pour l'édition de guides touristiques⁴⁰.

A partir de cette époque, G. Lemoine sera également employé par Peter Knapp pour quelques illustrations dans le magazine *Elle*, alors prestigieux et innovant.

A partir de 1960, parallèlement à son travail en agence publicitaire, Lemoine pratique la gravure sur bois et sur lino. Sa production est dans un premier temps non professionnelle, mais rapidement, ce sont ces linos qui le font connaître et reconnaître. Dès 1965, une revue japonaise de graphisme, *Idea*⁴¹, fait l'éloge de ses travaux : « Georges Lemoine compte parmi les meilleurs illustrateurs français. Ses œuvres sont presque uniquement des gravures sur bois et sur lino. »⁴² Il explore toute les possibilités de cette technique en cultivant une naïveté des motifs et une stylisation des compositions, en noir et blanc le plus souvent (II, 1-4).

La quantité du travail de linogravure effectué par Lemoine à cette époque est considérable et la revue suisse *Graphis* lui consacre un article élogieux. Il a alors trente-deux ans :

« Le langage formel de ce jeune imagier est d'une simplicité, voire primitivité avenante qui fait songer à un raffinement extrême. Grand admirateur de l'ancienne imagerie populaire, Lemoine l'est aussi des bois expressifs de Gauguin comme des délicieux linos touchants par leur gaucherie qu'exécutent les enfants.

Ce qu'il aime dans la technique de la gravure, c'est la spontanéité, le hasard, la réduction à l'élémentaire qu'elle impose, « l'économie des mots ».⁴³

Dans la revue *Gebrauchsgraphik*, un article sur Claude Bonin⁴⁴, avec lequel travaille Lemoine depuis qu'il a quitté l'agence J-P Monteux, fait la promotion de la

³⁹ « Gérard Blanchard fit publier pour la première fois ses dessins et linos dans *Caractère Noël* », « Georges Lemoine ou la lettre honorée », *op.cit.*

⁴⁰ T. Schreiber, *Yougoslavie*, « Les guides du Club Méditerranée » Paris, éditions du Trident, 1963.

T. Schreiber, *15ème anniversaire du Club Méditerranée*, « Les guides du Club Méditerranée », Paris, éditions du Trident, 1965.

⁴¹ Hiroshi Ohchi, « Illustrator Georges Lemoine », *Idea*, n°69, (février 1965), volume 12 International advertising art, Tokyo, Japon.

⁴² Willy Rotzler, *Graphis* n°129 (1967) volume 23, Revue internationale d'arts graphiques et d'arts appliqués, éditeur Walter Herdeg, The Graphic Press, Zurich (Switzerland), pages 20 - 29.

⁴³ *Graphis*, *op.cit.*

⁴⁴ Claude Bonin est graphiste et directeur artistique de l'OFREP entièrement consacré au syndicat International de la laine et au label « Woolmark ». « *Son quartier général est dans cette lutte, l'OFREP*

modernité de l'OFREP et cette innovation graphique est illustrée par les travaux publicitaires en linogravure de Lemoine.

Claude Bonin (...) s'est entouré d'une équipe de collaborateurs pleins de talent. (...) Cette campagne a été, pour le Secrétariat International de la Laine, l'occasion d'un succès sensationnel.⁴⁵

Lemoine appartient donc à l'équipe prestigieuse de l'OFREP au côté de William Klein. Là encore, il apprend beaucoup du graphiste Bonin qui propose des compositions très modernes, des cadrages et des effets innovants (III, 1-4).

Ces collaborations successives avec des directeurs artistiques talentueux et audacieux ont contribué à élargir le champ des compétences du graphiste vers une conception plus globale et plus technique de l'image. Pour le magazine japonais *Idea*, Georges Lemoine « est un excellent artiste graveur et en même temps, il maîtrise les techniques pour mettre en valeur ses travaux à la façon d'un directeur artistique. »⁴⁶

Calendriers, almanachs, affiches, dépliants publicitaires, emballages, guides touristiques constituent une collection de plusieurs centaines de linos qui sont pour la plupart imprimées en noir et blanc. De plus, Lemoine compose entre 1957 et 1967 quelques linogravures pour les couvertures toilées d'une édition pour la jeunesse chez GP et pour un Club de lecture (IV, 5-6).⁴⁷

C'est Massin, rencontré au cours d'une des conférences de Blanchard chez Hollenstein, qui lui propose d'utiliser cette technique pour l'illustration d'un premier livre pour la jeunesse chez Gallimard, en 1968. Il confie à Georges Lemoine le roman *Le lion aux portes de la ville*,⁴⁸ dans la « Bibliothèque blanche »⁴⁹ une collection de livres brochés

(Office français de recherche et d'études promotionnelles). *Fondateur et animateur de cette agence, où il est en même temps, l'ingénieur stratège de la campagne, un jeune homme du nom de Claude Bonin, qui se trouve être le petit-fils doué du génial Camille Pissaro.* » « Claude Bonin et l'OFREP », *Gebrauchsgraphik* 5, (graphisme publicitaire) (1967), Munich, Verlag F. Bruckmann KG, 1967. Trente-huitième année, revue mensuelle des médias visuels et de la publicité artistique, publiée par Eberhard Hölscher, pages 40-47.

⁴⁵ *Ibidem.*

⁴⁶ *He is an excellent woodcut artist, and at the same time, he has mastered the technique to express his works in the most effective way as an art director.* Hiroshi Ohchi, « Illustrator Georges Lemoine », *Idea*, n°69 (février 1965), volume 12, International advertising art, Tokyo, Japon, pages 84 – 93.

⁴⁷ La collection « Super » des Editions GP comporte des couvertures toilées (à partir de dessins ou de linogravures) reproduit au fer à dorer sur des fonds toilés de couleur. Parmi eux :

E. Perrochon, *Nêne*, Paris, éditions GP, collection « Super » 1959. (Prix Goncourt 1920)

T. Heyerdahl, *L'expédition du Kon-Tiki*, Paris, éditions GP, collection « Super » 1960.

D.Gaussen, *Le kapo*, Paris, éditions France-Empire, 1967.

⁴⁸ M. Renault, *Le lion aux portes de la ville*, Paris, Gallimard, Bibliothèque Blanche, 1968.

destinés à la jeunesse ; les illustrations en lino-gravure de Lemoine évoquent de façon stylisées les peintures motifs grecs antiques (IV, 1-4).

Ce premier livre, isolé dans l'ensemble du corpus par sa date de réalisation comme par sa collection, est également spécifique par la technique utilisée par Lemoine : la lino gravure, imprimée ici exclusivement en noir.

« Je venais de prendre en charge en tant que directeur artistique de Gallimard, la conception d'une version cartonnée et illustrée de la bibliothèque Blanche, une collection qui existait depuis quelques années sous une forme brochée et destinée à la jeunesse. Seule la couverture avait, sous le titre, une vignette illustrée en deux couleurs, rouge et noire, celle de la couverture. (...) »⁵⁰

Massin ne définit pas de critères précis à l'époque si ce n'est que « l'illustration s'adressant à des enfants, devait simplement être figurative, et en noir, pour des raisons de budget – et si possible au trait. »⁵¹

Il ajoute, concernant le style de Lemoine à l'époque des linogravures, que son illustration était différente des autres « *parce que en noir et blanc, justement. Il donnait à ses dessins le caractère de bois gravés.* »⁵² Cette technique, maîtrisée par Lemoine, qui produit des images originales et offrent des possibilités de variations de style importantes, ne sera plus réutilisée par la suite dans d'autres travaux d'illustration⁵³. Cette première réussite créative, bien qu'isolée, amorce une collaboration avec Massin, trois années avant que Georges Lemoine n'intègre l'équipe de Gallimard.

La production de linos a été également l'occasion de recherches personnelles et de projets de livres pour enfants non édités ; cette production, professionnelle ou non, sera présentée au cours d'une première exposition en 1971.⁵⁴

B) Au studio Delpire

Robert Delpire⁵⁵ emploie Georges Lemoine en 1969 pour effectuer des travaux

⁴⁹ Cette collection avait pour ambition, depuis le début des années cinquante, de proposer aux jeunes lecteurs des grands textes contemporains pour la jeunesse : Marcel Aymé, Henri Bosco, Roald Dahl, Joseph Kessel, Henri Pourrat... Elle sera remplacée en octobre 1972 par la collection 1000 soleils.

⁵⁰ Lettre de Massin du 20 mars 2003.

⁵¹ *Ibidem.*

⁵² *Ibidem.*

⁵³ Lemoine ne réutilisera plus la technique de la linogravure pour des travaux d'illustration, mais le noir et blanc sera utilisé pour les planches des « Folio junior » et plus récemment dans les *Contes du Berry* chez Nathan, avec le trait de plume ou de graphite ou des silhouettes à la gouache noire sur fond blanc.

⁵⁴ Exposition du Centre Art et Loisir de Privas, mars 1971.

publicitaires dans son atelier de graphisme qui associe éditions d'art, typographie et publicité : l'agence Delpire-Advico de la Tour Montparnasse. En effet, Delpire a fondé un studio de publicité pour financer ses éditions d'art, mais il recrute de nombreux artistes pour la publicité qui poursuivront ensuite une carrière dans l'édition pour enfants.⁵⁶ Dans cette agence prestigieuse, Georges Lemoine fréquente Claude Roy, André François,⁵⁷ Alain Le Foll,⁵⁸ Jean-Louis Besson⁵⁹ et Albert Boton⁶⁰ avec lequel il crée des alphabets.

« Le très cher ami Albert Boton, rencontré à l'époque du « gymnase » Hollenstein, demeurait à quelques tables de la mienne. Nous inventions des alphabets, Albert mettait au point le caractère Eras, magnifique caractère d'inspiration latine dessiné par lui, à présent diffusé dans le monde entier. »

Dans le creuset de ce studio de création, G. Lemoine se forge une approche technique et esthétique du travail de l'image qui l'oriente déjà vers une nouvelle conception du livre. En effet, Delpire soutient l'idée, défendue par de nombreux créateurs et éditeurs de l'époque, qu'il n'y a pas de spécificité de la création pour enfants - se situant

⁵⁵ Robert Delpire (1927 -) : graphiste, galeriste et éditeur. Il a fondé en 1950 la revue *Neuf* dont les collaborateurs sont l'affichiste Savignac, le photographe Henri Cartier-Bresson, les écrivains André Breton, et Jacques Prévert. Il se lance dans les années suivantes dans l'édition d'art avec Bernard Noël et Claude Roy comme directeurs littéraires, et diffuse depuis de très beaux livres de photographie. Il crée la revue *L'Oeil* en 1950 et il est directeur de la fondation Henri Cartier-Bresson en 2003.

⁵⁶ Information donnée F. Ruy-Vidal in Michèle Piquard, *L'édition pour la jeunesse en France de 1945 à 1980*, page 49. M. Piquard ajoute : « Patrick Couratin, par la suite directeur artistique d'Harlin Quist, souligne qu'à une époque « où l'on enseignait absolument pas l'art graphique et l'illustration aux Beaux arts », Robert Delpire a donné « une noblesse et un statut à la création graphique » tournée vers la communication. »

⁵⁷ André Farkas (1915-1999), dit André François, d'origine roumaine, s'installe dans les années trente à Paris. Illustrateur et humoriste pour des affiches, des revues internationales et des livres, il peint à partir de 1960 en utilisant de nombreuses techniques et matériaux dans un style non conventionnel où l'insolite et l'humour se marient. Il a reçu le Grand prix national d'art graphique en 1980, et une importante rétrospective lui a été consacrée au Palais de Tokyo en 1986. (Encyclopédia Universalis, 1997)

⁵⁸ Alain le Foll (1934 - 1981), « Dès 1958, il s'affirme comme illustrateur, tant en France, qu'au plan international. Il collabore à de nombreux magazines et aborde presque tous les domaines de la communication visuelle. En 1964, il illustre un texte de Claude Roy et publie son premier livre pour enfants *C'est le bouquet* (Delpire éditeur). Un ouvrage qui fait sensation et est aussitôt considéré comme un classique de la littérature enfantine.(...) Dans ces années 70, Alain Le Foll ralentit son activité d'illustrateur pour se consacrer au dessin et à la lithographie et enseigner aux « Arts déco ». Postface de *Sinbad le marin*, illustré par Alain Le Foll, Paris, Actes Sud junior, 1998.

⁵⁹ Jean-Louis Besson (1935-2003) Graphiste, illustrateur et auteur illustrateur qui a poursuivi une carrière chez Gallimard au service des documentaires comme des fictions.

⁶⁰ Albert Boton (1932-) artiste-typographe, graphiste. Il entre en 1958 dans l'équipe de Hollenstein, parmi de nombreux autres caractères il conçoit dans les années soixante l'alphabet « Eras ». Directeur artistique chez Delpire de 1968 à 1981, puis indépendant, il conçoit des logos d'entreprises et de marques (La Redoute, Lesieur, etc.). Il a enseigné à l'ENSAD (Arts décoratifs) et l'Atelier National de Création Typographique à Paris.

à l'opposé d'une approche défendue par les éditeurs comme le Père Castor - mais une approche artistique de qualité tout simplement.

« Delpire professait qu'il n'y a pas d'artistes pour enfants, mais des artistes, que le livre pour enfants n'est donc pas une catégorie particulière de l'édition, idée révolutionnaire en un temps où la segmentation de la production était censée épouser la diversité des intérêts selon leur âge. »⁶¹

Les artistes réunis autour de l'éditeur réconcilient illustration, peinture et graphisme, associent à la création les apports de la psychanalyse en véhiculant sans le revendiquer l'idéologie contestataire de 1968 de « l'imagination au pouvoir ». R. Delpire est considéré comme le précurseur du renouveau de l'illustration en France par des éditeurs et artistes comme Patrice Couratin ou F. Ruy-Vidal qui témoigne :

« Dans les années soixante, Delpire m'avait précédé, avec classe mais timidement. Trop sûr d'avoir raison et attendant probablement que les prescripteurs viennent à lui. Refusant de faire le beau et croyant qu'il serait sauvé par l'esthétique. (...) *Max et les maximonstres* qu'il avait acheté à l'éditeur américain Harper & Row et introduit en France, fut jugé « le plus exécrationnel livre de l'année ». (...) Laurent Tisné avait suivi Delpire. En bon artisan-artiste, il avait emprunté un de ces petits chemins où son père [Pierre Tisné, éditeur d'art] avait facilité la voie tentant de remettre le genre du livre d'enfant entre les mains de ceux qui n'auraient jamais dû s'en dessaisir : les auteurs et les illustrateurs. »⁶²

Les nouveaux créateurs d'images, associés à l'évolution de la notion d'enfance et d'éducation influencent le renouveau de l'édition enfantine et jettent les bases d'une nouvelle conception du livre pour enfants, initiée par des graphistes comme Milton Glaser ou des auteurs pour la jeunesse comme Tomi Ungerer ou Maurice Sendak de l'autre côté de l'Atlantique. Dans cet esprit, Delpire édite *Les larmes de crocodile* d'André François en 1956, *C'est le bouquet* de Claude Roy illustré par Alain Le Foll en 1964, *Max et les maximonstres* de Maurice Sendak en 1967, qui inaugurent le renouveau de l'édition enfantine en France. Le paysage éditorial français s'enrichit d'autre part, de nouvelles maisons d'édition : l'École des loisirs est créée en 1965 et Harlin-Quist en 1967, l'un et

⁶¹J-P. Gourevitch, *Images d'enfance, quatre siècles d'illustration du livre pour enfants*, Paris, éditions Alternatives, 1994, page 97.

⁶²M., Piquard, *L'édition pour la jeunesse en France de 1945 à 1980, op.cit.*, page 49.

l'autre portés par une esthétique visuelle contemporaine et une conception positive de l'enfance. Ces éditeurs défendent une production stimulante et ludique qui, par le plaisir et la qualité, touche un public enfantin sensible à toute forme de culture et cette création porte l'espoir d'un changement des mentalités et de société.

Quelques évènements importants pour le futur illustrateur de littérature vont ponctuer ces années chez Delpire. Lemoine qui oscille depuis quinze années entre dessin, peinture et graphisme, aspire à nouveau à un travail d'illustration de livres. Un premier album pour la jeunesse lui est proposé par Etienne Delessert⁶³, auquel Georges Lemoine voue une grande admiration. Ce travail d'illustration, édité à New York en 1971, *Little Lord Blink and his castle*⁶⁴ de Geoffrey Charlton Perrin, est effectué à l'encre de couleur, très inspiré de l'esthétique des années soixante-dix du *Push Pin* (V, 4). Puis une exposition personnelle va être l'occasion d'une première reconnaissance artistique parisienne quand Robert Delpire lui donne l'occasion, en 1972, d'exposer dans sa galerie ses travaux d'illustrations, d'aquarelles, de dessins et de gravures sur lino.

Plusieurs articles lui sont consacrés dans la presse professionnelle internationale. Son imaginaire et sa composition graphique simple et raffinée sont remarqués. Il conçoit de multiples affiches, et déjà en 1968 quelques premières illustrations pour la jeunesse aux éditions Bayard Presse⁶⁵. Ces éditions d'obédience catholique, donnent l'occasion à Georges Lemoine d'élaborer différents types de travaux, à l'encre de couleur le plus souvent : notamment des crèches de Noël pour le magazine *Pomme d'Api* (V, 1-3), qui feront l'objet d'une édition sous forme de livre à découper, puis des illustrations diverses pour des articles dans *Astrapi* et *Okapi*. « J'utilisais les encres de couleurs, mais plus pour longtemps. Alain le Foll m'avait conseillé de les abandonner au profit de la véritable aquarelle. Je suivis ce conseil et de si loin l'en remercie encore. Ce fut comme une naissance. »⁶⁶ Dans ses années-là, en optant pour l'aquarelle, son trait se libère, l'espace de la page est révélé par l'utilisation de la couleur et son style s'affirme ; il produit alors de nombreuses

⁶³ Etienne Delessert, (1941-), graphiste publicitaire puis illustrateur d'origine suisse (Lausanne). Il collabore avec l'éditeur Harlin-Quist en 1967-68 et Gallimard à partir des années soixante-dix. Directeur de collection chez Grasset pour Monsieur Chat entre 1982 et 1984, il reçoit le «prix Graphique Enfance» de la foire de Bologne en 1988 pour « Chanson d'hiver » et se consacre à l'édition à New York (USA) depuis.

⁶⁴ Ce livre sera édité en France, sous le titre *Petit Lord Blink et son château de glace*, en 1982 chez Gallimard-Tournesol.

⁶⁵ Georges Lemoine réalise des crèches de Noël, des images d'illustrations comme les signes du zodiaque, des calendriers... dans les revues, *Okapi*, *Astrapi*, *Pomme d'api*.

⁶⁶ *La terre, l'eau, la ciel, op.cit.*, page 22.

illustrations pour les magazines *Elle*, *Marie-Claire* et *100 idées*, en cette époque d'explosion éditoriale de la presse féminine (VI, 1-5).

Ainsi, en 1970, Georges Lemoine, qui a trente-cinq ans, est un graphiste confirmé. Son parcours jalonné de collaborations diverses, d'activités graphiques multiformes et enrichi par des rencontres déterminantes, a permis la maturation d'une technique professionnelle rigoureuse et d'une grande modernité. L'œuvre graphique et plastique de Georges Lemoine a été consacrée par plusieurs prix⁶⁷ importants dès 1976, mais le plus prestigieux est incontestablement le prix Honoré obtenu en 1981, qui lui permet d'exposer au « Graphic Center » à Paris : « La première véritable exposition complète de cet artiste illustrateur qui, après André François et Topor, a reçu cette année l'Honoré 81, prix créé à la mémoire de Honoré Daumier et destiné à récompenser un graphiste pour l'ensemble de son œuvre. »⁶⁸ L'attribution de ce prix fut très importante pour l'illustrateur parce qu'au delà de la reconnaissance par ses pairs de la qualité d'une œuvre graphique personnelle, être associé au nom de Daumier lui a conféré une légitimité dans l'univers du livre et une filiation historique avec les concepteurs d'images de la fin du dix-neuvième siècle.

Son style épuré et déjà poétique comme son attirance pour l'univers du livre, appelaient une évolution vers l'édition littéraire, l'opportunité va lui être offerte par Massin qui lui permet d'intégrer l'équipe d'illustrateurs de Gallimard.

2) Gallimard

La grande chance de Georges Lemoine est d'avoir pu faire coïncider ses aspirations créatives avec les évolutions culturelles et économiques de cette période. Le fait qu'il participe de près à la grande aventure éditoriale de l'édition pour la jeunesse, et que son nom soit associé, plus précisément dès 1972, à celui de Gallimard a constitué un virage essentiel dans sa carrière en l'associant à une production littéraire française de grande qualité. En effet, la maison d'édition de la famille Gallimard, fondée à partir de la Nouvelle Revue Française, a constitué tout au long du vingtième siècle un des plus riches et des plus illustres fonds littéraires français, porté par des collections comme la « collection Blanche » et la « Bibliothèque de la Pléiade ». Les grands noms de la littérature contemporaine,

⁶⁷ Entre autres prix nationaux, la médaille d'argent de la 7^{ème} biennale des arts graphiques de Brno en Tchécoslovaquie pour l'ensemble de son œuvre en 1976.

⁶⁸ « Georges Lemoine ou la lettre honorée », *Caractère* n° 71, *op.cit.*

comme les « classiques » y sont associés depuis la fin de la seconde guerre mondiale et pour un illustrateur des années soixante-dix, collaborer avec cette maison d'édition est une occasion de diffuser ses images dans un contexte prestigieux.

Pendant les années 70, de nombreux auteurs ou illustrateurs ont été associés à l'expansion des maisons d'édition et des collections, dans la presse comme dans les livres de poche, et une majorité de ceux qui ont collaboré avec Gallimard au cours de cette décennie prolifique, ont acquis une notoriété dans le domaine de l'illustration internationale: Henri Galeron, André François, Jean-Louis Besson...et Georges Lemoine. Le contexte économique et culturel est un paramètre qui a joué dans l'évolution du métier d'illustrateur et qui intervient clairement dans la carrière de Georges Lemoine ; cette période voit l'explosion de la diffusion éditoriale⁶⁹ par le développement du réseau des bibliothèques publiques et plus particulièrement des sections jeunesse, l'inscription de la littérature de jeunesse dans les programmes scolaires du premier et du second degré, le développement des librairies spécialisées et l'éclosion de structures spécifiques pour la promotion du livre. L'ensemble de ces facteurs permet aux livres d'être diffusés en nombre et d'être accessibles au jeune public. Les images de Georges Lemoine, associées à des textes de littérature, sont ainsi diffusées depuis plus de trente ans vers le plus grand nombre de lecteurs.

Deux personnalités du milieu éditorial français ont joué un rôle décisif dans l'entrée de Lemoine en illustration. Massin, dans un premier temps, puis Pierre Marchand⁷⁰ pour les éditions jeunesse, ont fait appel au style et au savoir-faire de Georges Lemoine, révélé au cours de ses travaux de graphiste et d'affichiste publicitaire. Son univers graphique très contemporain a donc été associé à des textes littéraires, grâce à un univers sensible et un imaginaire moderne portés par des techniques compatibles avec les contraintes de l'édition.

⁶⁹ « Le SNE (Syndicat national de l'édition) a désormais pour objet « la défense des intérêts des éditeurs, l'éditeur des questions spéciales à leurs publications et la promotion d'une politique commune ». Ainsi prendra-t-il position dans les années soixante-dix pour le prix unique du livre. (...)

En 1970 (...) Gallimard, Bayard et Centurion, adhèrent au groupe des éditeurs de livres pour la jeunesse au sein de du SNE, en même temps que l'Ecole des loisirs. (...) En 1972, le groupe des éditeurs de livres pour la jeunesse organisera, conjointement avec la Fédération française des syndicats de libraires (FFSL) la première quinzaine du livre de jeunesse inscrite dans le cadre de l'Année internationale du livre afin de promouvoir la lecture chez les jeunes. Michèle Piquard, *L'édition pour la jeunesse en France de 1945 à 1980, op.cit.*, pages 26 et 52.

⁷⁰ Pierre Marchand (1939 - 2002) Apprenti typographe à l'imprimerie Blanchard en 1957, employé 9 ans chez Fleurus en 1962, pour passer de magasinier au comité de direction. Fonde avec Jean Olivier Héron le magazine *Voiles et Voiliers*, premier journal de mer aujourd'hui. Il entre chez Gallimard en 1972 avec un projet de collections pour la jeunesse qu'il avait auparavant proposé à Nathan et Hachette. En 1999, il prend la responsabilité de la branche « Hachette Illustrated Press».

Ce qui guide cette ouverture de l'édition à l'image et donc au milieu des graphistes, c'est une nouvelle conception du livre, de l'édition, et donc du livre pour enfants. Les mouvements idéologiques issus de 1968 concernant la massification de la culture et la mise en valeur d'une véritable esthétique pour le plus grand nombre, ont abouti à la création de la collection Folio comme celle des collections jeunesse.

La concurrence entre maisons d'éditions engendrée par une démocratisation de la lecture et par le succès des premiers livres de poche vient bouleverser le paysage éditorial. En 1972, Claude Gallimard (fils de Gaston Gallimard) décide simultanément de se retirer du « Livre de poche », d'organiser son propre réseau de distribution et de fonder sa propre collection que configurera Massin, directeur artistique des collections littéraires depuis 1960, avec sa désormais célèbre couverture blanche. « « Folio » créée en 1972, était une réponse au « livre de poche », collection fondée sur une grande disparité graphique. Massin choisit un fond blanc sur lequel se développe une illustration, le titre est toujours placé au même endroit, composé en Baskerville old face »⁷¹

Massin recrute alors Lemoine dans l'équipe d'illustrateurs de la collection « Folio » dont les premiers titres, sortis en 1972, connaissent immédiatement un grand succès public.

⁷²Massin se souvient :

« C'est ainsi que pendant sept ans, jusqu'en janvier 1979 (dates de mon départ des éditions Gallimard), je fus responsable de l'élaboration de plus d'un millier de couvertures -1100 à quelques unes près. Je demandais leur concours à plus de deux cents illustrateurs, dont certains bénéficiaient d'une réputation internationale, mais aussi à d'autres très jeunes, qui signèrent à cette occasion leur premier travail. »⁷³

Pour les graphistes de cette période, intégrer le pool d'illustrateurs de Massin chez Gallimard correspond à une promotion culturelle car ils accèdent ainsi à une reconnaissance publique. « Les illustrateurs les plus célèbres ne me cachaient pas qu'ils gagnaient davantage dans la presse ou la publicité (trois ou quatre fois plus), mais que de faire

⁷¹ Massin, Paris, Mémoires de l'édition contemporaine, 1990.

⁷² « Le talent fait lire », Lettre de Massin, *Caractère* avril 1977, pages 48-55.

C : La collection approche du numéro 1000 : combien d'illustrateurs avez-vous utilisés ? Et comment les recrutez-vous ?

M : J'ai du faire appel à quelque 200 illustrateurs. Depuis de longues années je reçois des illustrateurs, ils sont nombreux, très nombreux, de plus en plus nombreux. (...)

⁷³ *Ibidem*.

une couverture pour folio, c'était pour eux plus prestigieux. »⁷⁴ G. Lemoine qui aspire depuis plusieurs années à travailler pour l'édition et le livre va s'engager avec enthousiasme dans la production d'images pour cette nouvelle collection.

A partir de 1972, Massin, puis Jacques Maillot qui lui succède, commandent de nombreuses couvertures à Lemoine, entre autres pour les textes de Marcel Aymé,⁷⁵ Emile Ajar⁷⁶, Milan Kundera⁷⁷, Jean-Marie-Gustave Le Clézio⁷⁸, Henri Bosco,⁷⁹ Jean Giono⁸⁰, et Claude Roy⁸¹ (XIII).

Commentaire [PC10]: Gros câlin ???

Les éditions Gallimard impulsent un nouvel esprit éditorial tout d'abord par la publication très rapide de titres de littérature générale en édition économique puis en créant un département jeunesse qui a pour vocation de mettre à la portée des plus jeunes des œuvres de littérature. Les projets sont audacieux dans leurs ambitions créatives mais également risqués sur le plan économique. L'explosion du département jeunesse de Gallimard d'une part et la réussite de la collection de poche d'autre part, auxquels participe donc Georges Lemoine, sont des éléments essentiels pour expliquer la rapide notoriété à laquelle il accède entre 1970 et 1980 comme illustrateur.

Le département jeunesse de Gallimard naît de façon officielle sous la houlette de Pierre Marchand et de Jean-Olivier Héron : ces deux co-rédacteurs d'une revue de voile se voient confier la création du département jeunesse de Gallimard en 1972. Ce nouveau département a pour but d'organiser les collections et les titres parus depuis les années trente et de développer ce secteur qui se doit de proposer des textes littéraires aux plus jeunes et des collections de documentaires pour la jeunesse. Les deux collaborateurs créent des collections ayant pour objectif de conquérir un jeune public avec des productions de qualité.

Pierre Marchand réputé pour son ouverture d'esprit et son goût pour la modernité a dynamisé favorablement Lemoine dans le cadre de la production d'illustrations adaptées aux contraintes du livre. En effet, directeur artistique et responsable de collections, il avait

⁷⁴ Lettre de Massin du 20 mars 2003, *op.cit.*

⁷⁵ M. Aymé, *Brûlebois*, Paris, Gallimard, Folio 1975.

⁷⁶ E. Ajar, *Gros Câlin*, Paris, Gallimard, Folio, 1976.

⁷⁷ Kundera, *La vie est ailleurs*, Paris, Gallimard, Folio, 1975.

⁷⁸ Pour Le Clézio : *Mondo et autres histoires* en 1982, *Désert* en 1987, *Le procès verbal* en 1989.

⁷⁹ Pour Henri Bosco : *Tante Martine, l'âne culotte, Le mas Théotime*, en 1990.

⁸⁰ De Jean Giono : *Un roi sans divertissement, Le hussard sur le toit, Voyage en Italie* réalisées en 1990 *Angelo, Le chant du monde, Le chant du monde, Les âmes fortes, Les grands chemins, La chasse au bonheur, Solitude de la pitié*, en 1991, *Deux cavaliers de l'orage*, en 1992.

⁸¹ C., Roy, *L'ami lointain*, 1990.

le souci de s'appuyer sur des valeurs sûres du graphisme de l'époque dont certains artistes déjà recrutés par Massin. Christiane Abbadie-Clerc décrit l'esprit qui animait Pierre Marchand :

« Visionnaire, il a su puiser immédiatement dans le vivier des illustrateurs de François Ruy-Vidal et Harlin Quist, ceux qui étaient entraînés par le typographe Massin vers les couvertures de la collection folio dans le giron de la maison-mère Gallimard. Les auteurs classiques et contemporains : Claude Roy, Michel Tournier, J.-M.G. Le Clézio, Roald Dahl ont alimenté un catalogue de titres prestigieux, légitimant par les vertus et séductions de l'image ce qui était alors relégué dans le purgatoire d'une littérature mineure, assujettie à la prescription de pédagogues moralisateurs. »⁸²

En effet, le défi relevé par le duo Marchand-Héron concerne tant les formes graphiques, les mises en page que les textes proposés au jeune public : leurs objectifs sont autant culturels qu'économiques.

Pierre Marchand, éditeur autodidacte, a bouleversé l'édition française en propulsant Gallimard en tête des éditions jeunesse et en concevant des collections qui visent l'adaptation au public et la diversité des formes de fictions et de documentaires.

« Avec Pierre Marchand, apparaît une forme nouvelle d'édition à la charnière entre l'édition ancienne et une édition débouchant sur le marché et sa politique. [...] Pierre Marchand a joué un rôle décisif dans cette évolution, non peut-être par volonté de changer mais par une sorte de correspondance avec l'air du temps. [...] Il aura permis à de nombreux auteurs et illustrateurs de s'exprimer, su rassembler des talents, suscité des vocations nouvelles. »⁸³

Il avait une empathie particulière avec l'univers graphique de Lemoine et appréciait particulièrement ses travaux de graphiste, ses linogravures. Le véritable talent éditorial de Marchand est d'avoir « misé » sur le potentiel littéraire d'un graphiste et d'avoir su le « marier » à des textes qui lui convenaient.

« Il refusait d'infantiliser l'enfance, il la prenait au sérieux et avait compris que tout tenait dans la qualité des textes, dans la qualité des images, et surtout dans

⁸²C. Abbadie-Clerc, « Le chaman de l'édition », « Un hommage à Pierre Marchand », *CRILJ* n° 74, page 6.

⁸³J. Dubois, R. Dubois, « Un hommage à Pierre Marchand », *CRILJ* n° 74, *op.cit.*, page 16.

une dialectique entre l'écrit et l'image. Pour lui, l'image n'est pas seulement illustration, elle partage avec le texte toute la sémantique d'un album ou d'un livre ; Il avait l'art de conduire les auteurs écrivains et artistes à travailler dans le même sens. J'en ai fait personnellement l'expérience, confie George Jean,⁸⁴ avec plusieurs ouvrages publiés chez Gallimard sous sa direction. »

Outre ses qualités de chef d'équipe et de maquettiste, Marchand a su sélectionner des textes et envisager leur illustration par des graphistes comme Henri Galeron et Georges Lemoine.

Ce n'est pas cependant l'illustration d'une fiction qui amorce la collaboration de Lemoine avec Marchand. En 1975, Pierre Marchand, très soucieux d'innover en matière documentaire, lui demande d'illustrer *Le petit guide des arbres*⁸⁵ pour la collection de documentaires *Kinkajou*. Ce petit livre qui plaît énormément à l'éditeur ouvre à l'illustrateur la voie d'une véritable aventure créative avec Gallimard Jeunesse. Il y retrouve André François et Etienne Delessert, rencontre Henri Galeron et de nombreux illustrateurs déjà prestigieux qui, comme lui, se sont fait un « nom » dans le milieu du graphisme.

L'intégration dans l'équipe de Pierre Marchand se réalise véritablement quand Lemoine illustre le premier volume de la collection Folio junior : *La maison qui s'envole* de Claude Roy. Créée à l'image de son aînée « Folio », la collection propose des textes français et étrangers, surtout d'origine anglo-saxonne, classiques ou originaux, en version intégrale, illustrés en noir et blanc. Ce premier roman paraît en 1977, en même temps que *Vendredi ou la vie sauvage* dans la collection 1000 soleils et *L'enfant et la rivière* de Henri Bosco dans la collection « Grands textes ». A partir de cette date, plusieurs livres se préparent simultanément, les textes se succèdent et la production graphique de l'illustrateur devient très dense. Georges Lemoine appartient désormais à l'équipe « maison » et il est sollicité pour les différentes formes éditoriales de Gallimard (XIV). Elizabeth Cohat, décrit dans un entretien l'ambiance effervescente de l'époque :

« La période « soute » au 30, au 1er étage, il y avait un dôme en béton, un plancher et tout le monde s'entassait là, il y a eu un bureau deux, trois, (...) c'est ici

⁸⁴ Georges Jan, – écrivain – Professeur honoraire des universités, « Un hommage à Pierre Marchand », *ibidem*, page 23.

⁸⁵ E. Nossert, G. Lemoine *Guide des arbres*, Paris, Gallimard, Kinkajou, 1975.

qu'on a travaillé dans ce que Pierre appelait un hall de gare, un paquebot, avion... Et lui c'était le capitaine. Evidemment !! Et on a été jusqu'à vingt quatre maquettistes, plus ou moins tous internes, ce n'est pas rien, une fabrique !»⁸⁶

Pierre Marchand, seul « capitaine » à bord, dont les colères sont presque aussi réputées que le dynamisme, dirige l'ensemble des collections tout en impulsant une énergie à l'équipe et en suivant simultanément tous les projets. Les maquettes s'élaborent, les illustrateurs circulent, travaillent sur place parfois. Le succès ne tarde pas : à la fin de l'année 1977, la collection « Folio junior » est tirée à 35 000 exemplaires avec trente titres dans l'année.

Les maquettistes, comme les illustrateurs et les éditeurs travaillent sur plusieurs collections et plusieurs projets simultanément. Elizabeth Cohat explique :

« En fait, l'omniprésence de Pierre Marchand partout empêche de définir le poste de chacun chez Gallimard jeunesse tout le temps où il a travaillé là. Par exemple, j'ai démarré en travaillant sur les livres de voile, les premiers, mais en même temps, comme on était deux ou trois maquettistes, je travaillais sur les livres jeunesse aussi ; j'ai travaillé sur Folio junior, benjamin, toutes les maquettes de couvertures aussi. »

Dans sa monographie, Georges Lemoine se souvient de l'enthousiasme de cette période créative : « Jean-François Ménard, Claude Roy, Henri Bosco, Michel Tournier, Marguerite Yourcenar ; tout à la fois, c'était la fête ! Les collections naissent, les livres s'envolent. »⁸⁷ Diversité des auteurs, des genres, des collections, Lemoine participe pleinement à l'entreprise Gallimard jeunesse dont il est un des dix grands illustrateurs.

A partir de 1976, sa signature se trouve associée à de nombreuses collections de l'éditeur : du côté de la littérature générale avec les couvertures blanches de « Folio » et surtout du côté des collections pour la jeunesse. Dès la naissance du département Gallimard jeunesse, Lemoine collabore à toutes les collections de fiction ; « « Folio junior », « 1000 soleils », et « Grands textes » simultanément dès 1977. Puis il produit quelques albums en 1978 pour la collection « Enfantimages » qui a pour objectif d'éveiller le goût de la lecture sous la forme de beaux livres, puis « Folio cadet » à partir de 1983

⁸⁶ Elizabeth Cohat, directrice artistique chez Gallimard a débuté comme maquettiste en 1972 dans la première équipe de Gallimard jeunesse recrutée par Pierre Marchand. Entretien d'avril 2003 à Paris.

⁸⁷ *La terre, l'eau, le ciel, op.cit.*

pour des rééditions en format « poche » de la collection « Enfantimages », et enfin plusieurs collections documentaires « Découvertes » la même année. Plus récemment, Lemoine travaille pour « Folio édition spéciale », dès 1987, qui accompagne les textes d'un cahier de commentaires et de jeux et en 1992 pour « Lecture junior » dont la formule très rapidement arrêtée privilégiait l'illustration de multiples vignettes au cœur d'un texte long. Enfin Lemoine illustre aujourd'hui les nouvelles formules de « Folio junior » dont les couvertures prennent du relief et il continue à travailler sur des albums qui paraissent hors série. Nouveauté reprise par d'autres éditeurs, Gallimard jeunesse accompagne les textes illustrés de notices bibliographiques sur l'auteur et l'illustrateur, parfois enrichies de commentaires sur la fabrication du livre, ainsi les lecteurs apprennent à connaître les créateurs du livre.

C'est la diversité des auteurs qui caractérise les textes illustrés par Lemoine chez Gallimard. Comme en témoigne le catalogue général de l'éditeur, l'illustrateur se confronte à des textes du patrimoine littéraire comme à de nombreux auteurs contemporains, qui passeront dans les décennies suivantes au rang de « nouveaux classiques ». Dans les premières années, le département publie des « valeurs sûres » de la littérature, qu'elle soit générale ou destinée à la jeunesse. En effet, dès 1978, Lemoine illustre en alternance les contes de Hans-Christian Andersen et d'Oscar Wilde qui sont centenaires, avec des textes du vingtième siècle : deux textes adaptés des *Nouvelles orientales* de Yourcenar⁸⁸ qui comme les romans de Bosco⁸⁹ ont un peu plus de vingt ans... En fait, la plupart des textes qui sont proposés à l'illustration de Lemoine sont très récents : le *Vendredi ou la vie sauvage* de Michel Tournier n'a que six ans quand il paraît en poche et les nouvelles de Le Clézio paraissent dans les cinq années qui suivent l'édition en littérature générale ; quant aux contes de Claude Roy, ils sont directement écrits pour la jeunesse.

Autre aspect à prendre en compte pour comprendre la réception de ses illustrations, plusieurs titres illustrés par Lemoine chez Gallimard sont retenus dans les listes proposées en 1989 en annexe des programmes pour le collège⁹⁰, comme *L'enfant et la rivière*⁹¹,

⁸⁸ M. Yourcenar, *Nouvelles orientales*, première édition pour Gallimard, 1952. M. Yourcenar, *Comment Wang Fô fut sauvé*, Paris, Gallimard, Enfantimages, 1979. M. Yourcenar, *Notre Dame des hirondelles*, Paris, Gallimard, Enfantimages, 1982.

⁸⁹ En 1953, pour *L'enfant et la rivière* (paru en Folio en 1979), en 1956 pour *Le renard dans l'île* (paru en Folio en 1986).

⁹⁰ R. Perrin, *Un siècle de fictions pour les 8 à 15 ans (1901-2000) à travers les romans, les contes, les albums et les publications pour la jeunesse*, op.cit.

⁹¹ En bonne place dans le palmarès des best-sellers de Gallimard jeunesse avec 1 495600 exemplaires.

*Vendredi et la vie sauvage*⁹², *Lullaby* de J.-M.G. Le Clézio, *le Wang Fô* de Yourcenar. Ils sont également en bonne place dans les listes de best-sellers ou des livres préférés.⁹³ Les deux versions du conte d'Andersen *La petite marchande d'allumettes*⁹⁴, son illustration de *L'intrépide soldat de plomb* également d'Andersen, puis *La maison qui s'envole* de C. Roy sont conseillées dans la liste des ouvrages pour le cycle 3 de l'école primaire de 2002⁹⁵. Il est difficile de dissocier l'effet produit par les illustrations de Lemoine de la qualité des textes, eux-mêmes car dans ces listes ce sont autant les collections Gallimard qui sont conseillées aux lecteurs que des versions nommément illustrées par Lemoine. Gallimard jeunesse, les auteurs et Lemoine se partagent ici le succès d'une diffusion scolaire et d'un succès public large. De plus, la grande majorité de titres illustrés par Lemoine, entre autres chez Gallimard, ont été également publiés à l'étranger en Europe (Italie et Grande Bretagne, Allemagne et Espagne) aux Etats-Unis et au Japon, diffusant ainsi les images de l'illustrateur dans le monde entier.

Après le départ de Massin, puis de Pierre Marchand de chez Gallimard Lemoine a conservé des interlocuteurs de l'équipe d'origine, Jean Robert Gaillot puis Christine Becker au département jeunesse et Elizabeth Cohat devenue directrice artistique après avoir été maquettiste dans l'équipe de Marchand. Elizabeth Cohat définit ainsi la place de Lemoine dans le pool d'illustrateur de Gallimard : « Il fait partie des 10 illustrateurs qui ont fait la maison ! Dix peut-être ? C'est un très grand, très grand, Delessert, Galeron, Lemoine, Quentin Blake évidemment, Tony Ross, Duhême moins au début, les premiers, les grands... (...)»⁹⁶ Et Puig Rosado, Roger Blachon, Sempé...

De nombreux prix nationaux et internationaux ont été décernés à Georges Lemoine par des jurys de lecteurs ou de professionnels. Parmi ceux-ci, un prix lui a été attribué par « La société des gens de lettres de France » en 1991 pour l'illustration de l'album *Peuple du ciel* de J. M. G. Le Clézio paru chez Gallimard et également un diplôme d'honneur

⁹² Traduit dans 23 langues., ce best seller de Gallimard jeunesse s'est vendu à 2 310 000 exemplaires.

⁹³ R. Perrin cite *Vendredi ou la vie sauvage* de Michel Tournier et *L'enfant et la rivière* de Henri Bosco dans les 49 titres de « *La Bibliothèque idéale* », ouvrage collectif sous la direction de P. Boncenne paru chez Albin Michel, en 1988, et cite également *Lullaby* de J.-M.G. Le Clézio paru en 1980 dans la liste « Classiques d'aujourd'hui » d'un sondage de la revue hors-série *Télérama*, paru fin 1991.

⁹⁴ La première version pour Folio cadet en 1978 a pour titre *La petite fille aux allumettes* et l'album Nathan, paru en 1998, *La petite marchande d'allumettes*.

⁹⁵ *Littérature cycle 3*, - Document d'accompagnement des programmes 2002, complété en 2004, CNDP – MEN, 2002/2004.

⁹⁶ Lettre de Elizabeth Cohat, avril 2003.

décerné par l'UNICEF en collaboration avec la foire internationale du livre de jeunesse de Bologne⁹⁷ à une sélection de dix-huit illustrateurs internationaux pour la jeunesse en 1993.

Une monographie éditée par Gallimard jeunesse en 1987 dans la collection « I » (dont le premier volume fut consacré à Henri Galeron) rend hommage à l'illustrateur et retrace un parcours illustré de ses travaux jusqu'à cette date⁹⁸.

Au départ de Pierre Marchand des éditions Gallimard en 1998, Georges Lemoine traverse une période de doutes et les travaux d'illustrations se raréfient. Il est, de plus, régulièrement confronté aux problèmes de qualité d'impression que posent les rééditions et la transformation des collections. Les illustrations de Georges Lemoine sont louées par Gallimard dans les biographies qui accompagnent les éditions de poche. Mais paradoxalement, dans ces reprises, la qualité des illustrations n'est pas totalement respectée ; il semble que ni Marchand ni ses successeurs n'aient considéré les illustrations de Lemoine comme un patrimoine à préserver. L'objectif commercial a sans aucun doute, ces dix dernières années, gagné en priorité sur les objectifs patrimoniaux et innovants comme en témoignent de nombreux problèmes concernant le respect des illustrations d'origine par la modification des mises en page et des choix typographiques. Pour relancer les ventes, les livres changent de forme, de couverture, de format, de maquette, parfois d'illustrateurs. Les collections se métamorphosent. Certaines couvertures de Lemoine disparaissent à l'occasion d'une réédition : c'est le cas pour *Vendredi et la vie sauvage*, réédité en Folio junior, avec une couverture hyperréaliste, tout en conservant les illustrations intérieures d'origine rompant par cela avec la cohérence de l'ensemble du livre. De plus, le texte est parfois totalement confié pour la réédition à un autre illustrateur comme *L'anniversaire de l'infante*⁹⁹... Cependant, même si certains titres n'ont pas été réédités comme *Il était une fois, deux fois, trois fois...* de Jean Tardieu et *Notre Dame des hirondelles* de Yourcenar, la majorité des créations de Georges Lemoine pour Gallimard jeunesse est régulièrement rééditée.

Si les livres illustrés par Lemoine pâtissent parfois des choix économiques de la maison d'édition, il reste un de ses illustrateurs de référence. Pour la sortie de l'album *Le*

⁹⁷ Associé aux trente plus grands illustrateurs mondiaux, il participe à une exposition intitulée « Le jardin secret » commandée par la Foire de Bologne en 1993 Sa composition originale propose une planche énigmatique composée en hommage à Stravinsky à partir de *l'Histoire du soldat* de Ramuz et d'autres contes.

⁹⁸ *La terre, l'eau, le ciel, op.cit.*

⁹⁹ O.Wilde, *L'anniversaire de l'infante*, Paris, Gallimard, Folio junior, 1978.

*Prince heureux*¹⁰⁰ d'Oscar Wilde, la maison d'édition a organisé un lancement éditorial parisien dans la librairie Nicaise associé à une exposition de travaux éditoriaux. Le respect de son travail est porté par d'autres évènements comme la réédition en 2002 de plusieurs titres dont une version brochée de *Mère absente fille tourmente* de Rolande Causse¹⁰¹. Sous la bannière de Gallimard Lemoine participe également à des ouvrages d'illustration collective comme *Hadgi*¹⁰² de Jacqueline Duhême en partenariat au profit de l'association Sol en si, et à une réédition de *Exercices de styles*¹⁰³ de R Queneau, illustrés par une cinquantaine de graphistes et d'artistes qui a reçu le Prix graphique de la foire internationale du livre d'enfant de Bologne en 2003.

3) Une production homogène

Plusieurs approches semblent possibles pour l'analyse du parcours d'illustrateur de Georges Lemoine : une approche typologique des livres illustrés, une approche historique de sa production, ou enfin une présentation des livres selon les éditeurs et les collaborations artistiques. Quelques repères typologiques complétés par la liste chronologique du corpus des livres concernés par cette étude, vont donc clore cette présentation, avant d'aborder la question des contraintes et des variantes éditoriales du travail d'illustration des textes. Dans cet ensemble qui se veut exhaustif, une majorité de titres seront utilisés par notre étude critique¹⁰⁴.

Tout en étant un des « grands » illustrateurs de Gallimard jeunesse, Georges Lemoine n'a jamais travaillé exclusivement pour cette seule maison d'édition. Même si certaines années, les projets de Gallimard jeunesse ont monopolisé son activité, il a poursuivi la création de couvertures pour Folio et il a régulièrement illustré des albums pour d'autres maisons d'édition. Cependant, à partir de 1994, ses collaborations sortent de plus en plus fréquemment du cadre de la maison Gallimard et ses illustrations se mettent au service de textes divers sous des formes d'édition très différentes.

Sur le plan quantitatif, c'est chez Gallimard que le corpus de livres illustrés est le plus important, mais quelques maisons d'édition ont produit avec Lemoine de très beaux

¹⁰⁰ O. Wilde, *Le prince heureux*, Paris, Gallimard, 2002.

¹⁰¹ R. Causse, G. Lemoine *Mère absente fille tourmente*, Paris, co-édition Gallimard et éditions Léon Faure, 1983.

¹⁰² J. Duhême, illustration collective, *Hadgi*, Paris, Gallimard-Association Sol en Si [Solidarité Enfance Sida], 2002.

¹⁰³ R. Queneau, illustration collective, *Exercices de styles*, Paris, Gallimard, 2002.

¹⁰⁴ Les titres analysés dans la suite de l'étude seront marqués d'un astérisque.

livres qui ont marqué l'édition pour la jeunesse comme *Le livre de la création* au Centurion, *Leila* chez Bayard et *Mozart* pour La Joie de Lire.¹⁰⁵ De nombreux autres éditeurs ont donné à Lemoine l'occasion de s'exprimer dans leurs livres, avant et pendant la période « Gallimard », mais le nombre de collaborations se développe et se diversifie à partir de 1995. Les secteurs jeunesse de Nathan, Hachette, Casterman, Syros, Actes Sud ou le Sorbier ont construit des projets de livres avec Lemoine à partir d'amitiés ou de rencontres qui réunissent un éditeur ou un auteur et l'illustrateur autour d'un texte ou d'un thème. C'est ainsi que depuis 1971, de grands albums succèdent aux romans illustrés, des livres pour les petits aux contes pour adolescents, et les couvertures se font entre deux projets de textes illustrés.

La production éditoriale de Lemoine laisse apparaître une certaine diversité des types de collections illustrées : les collection de poche, des albums de différents formats et quelques collections documentaires. Du côté des livres pour adultes, Lemoine a travaillé sur une quinzaine de livres de formes très différentes dont deux abécédaires et sept documentaires essentiellement touristiques ou géographiques. Trois recueils de textes autobiographiques ont été publiés à compte d'auteur. Les différents types sont représentés dans le corpus retenu pour l'analyse du travail d'illustration de Georges Lemoine.

Les **collections de poche** sont celles qui ont permis à Lemoine d'approcher la plus grande diversité de genres littéraires – romans, nouvelles, recueils de contes ou de poèmes. Elles sont toutes illustrées d'une couverture en couleur et de planches en noir et blanc pour lesquelles l'illustrateur a exploré de nombreuses possibilités. Seule exception, la collection « Lecture junior » a permis à Lemoine d'illustrer deux romans en couleur.

Les **albums** permettent d'étudier la diversité des mises en page et des choix typographiques de Lemoine grâce à la grande liberté autorisée par les grands formats ; l'utilisation de la couleur donne une dimension esthétique supplémentaire à sa composition et à l'expression de ce qu'induisent les textes .

Si les **documentaires** sont peu nombreux dans la production de Lemoine car l'illustrateur préfère clairement illustrer la fiction, la qualité du travail d'illustration, la « poétisation » du contenu et le travail spécifique de composition que propose Lemoine pour tous ses livres permettent de les associer au corpus littéraire.

¹⁰⁵ Maison d'édition suisse.

Pour compléter le corpus des livres de jeunesse, certains livres édités pour adultes comme les couvertures des « Folio », *L'horizon derrière l'horizon* élaboré avec Claude Roy, mais également les livres sur les lieux comme le « Guides du Club méditerranée » *Yougoslavie, l'île de France*, le livre *Amiens* et *Les parures du fleuve : Saintes, Cognac* les livres édités à compte d'auteur comme, *Bercy*¹⁰⁶ et *Passage Bourgoïn*¹⁰⁷ permettront une mise en perspective, par analogie, avec le travail effectué sur les textes d'auteurs.

La partie la plus importante de la production de Lemoine concerne la fiction littéraire : près de cent couvertures de romans pour la littérature générale et pour les collections jeunesse qu'il faut distinguer des textes illustrés, puis ce sont les contes et les nouvelles qui, sur le plan des genres, dominent le corpus. En 2004, son corpus de livres illustrés se compose d'environ quatre-vingt-dix livres pour la jeunesse dans des genres aussi différents que le conte, le roman ou la nouvelle, la fable philosophique, le texte biblique, le récit historique et la poésie, ... ainsi que cinq documentaires.

Les tableaux suivants présentent de façon chronologique l'ensemble du corpus pour l'édition jeunesse en donnant quelques informations sur des couvertures produites par l'illustrateur, des prix reçus et les ouvrages appartenant à des sélections ministérielles :

1968				
Gallimard	Bibliothèque Blanche	Mary Renault	<i>Le lion aux portes de la ville*</i>	en linogravure
1971				
Delessert	à New-York	G. Charlton Perrin	<i>Little lord Blink and his castle</i>	couleur
1973				
Bayard Presse	<i>Belles histoires de Pomme d'Api</i>	I. de Vermeil	« Le jardin de scarabée »	n°9, juin 1973.
1975				
Gallimard	Kinkajou		<i>Le guide des arbres</i>	inaugure la collection.

¹⁰⁶ G. Lemoine, *Bercy*, édition à compte d'auteur, 1991.

¹⁰⁷ G. Lemoine, *Passage Bourgoïn*, édition à compte d'auteur, 1995.

1977				
Gallimard	Folio junior	Claude Roy	<i>La maison qui s'envole*</i>	N°1 ¹⁰⁸
	1001 soleils	Michel Tournier	<i>Vendredi ou la vie sauvage</i> ^{109*}	
	Folio junior	Charles Dickens	<i>La vie de NS Jésus-Christ</i>	
	« Grands textes »	Henri Bosco	<i>L'enfant et la rivière*</i>	
Bayard Presse	<i>Belles histoires de Pomme d'Api</i>	Chantal de Marolles.	« Mardja et la pierre précieuse »	n°53, février 1978
1978				
Gallimard	Folio junior	J- François Ménard	<i>Le voleur de chapeaux et autres contes de la semaine*</i>	
Gallimard	Folio junior	Oscar Wilde	<i>L'anniversaire de l'infante</i>	non-réédité
Gallimard	Enfantimages	Jean Tardieu	<i>Il était une fois, deux fois, trois fois...</i>	non-réédité ¹¹⁰
Bordas	Aux quatre coins du temps	Pierre Gamarra	<i>On a mangé l'alphabet*</i>	

1979				
Gallimard	Enfantimages	Hans Christian Andersen	<i>Le rossignol de l'empereur de Chine*</i>	couleur
Gallimard	Enfantimages	Marguerite Yourcenar	<i>Comment Wang Fô fut sauvé*</i>	couleur
Gallimard	Folio junior	Henri Bosco	<i>L'enfant et la rivière*</i>	version de poche
Bordas	Aux quatre coins du temps		<i>Contes de Boccace</i>	

1980				
Gallimard	Bibliothèque Blanche	J F Ménard	<i>L'île du dieu maussade</i>	
Gallimard	Folio junior	J M G Le Clézio	<i>Lullaby</i> ^{111*}	
Bordas	Aux quatre coins du temps	G. Mac Donald	<i>Contes du jour et de la nuit*</i>	

1981				
Gallimard	Folio junior	Virginie Buisson	<i>L'Algérie ou la mort des autres</i>	
Éditions buissonnières	L'ours en poche	L. Model,	Les « Trésors de papier »,	documentaire

¹⁰⁸C. Roy, *La maison qui s'envole*, Paris, Gallimard, Folio junior, 1977. Titre recommandé au collège par le ministère de l'Éducation nationale dans les programmes de lecture de la 6^e à la 3^e parus depuis 1996.

¹⁰⁹M. Tournier, *Vendredi ou la vie sauvage* Paris, Gallimard, Folio junior, 1977. Titre recommandé au collège par le ministère de l'Éducation nationale dans les programmes de lecture de la 6^e à la 3^e parus dès 1996.

¹¹⁰ Deux double-pages pour le texte « Les neuf muses et le boeuf ».

¹¹¹J. M. G. Le Clézio, *Lullaby*, Paris, Gallimard, Folio junior, 1980. Titre recommandé au collège par le ministère de l'Éducation nationale dans les programmes de lecture de la 6^e à la 3^e parus depuis 1996.

1982				
Gallimard	Folio junior	Michel Tournier	<i>L'aire du muguet*</i>	
	Folio junior	J M G Le Clézio	<i>Celui qui n'avait jamais vu la mer, suivi de La montagne du Dieu vivant*</i> ¹¹²	
	Enfantimages	Marguerite Yourcenar	<i>Notre Dame des hirondelles</i>	Non réédité en Folio cadet ¹¹³
Gallimard	Hors collection	G. Charlton Perrin	<i>Petit Lord Blink et son château de glace</i>	Album voir 1971

1983				
Gallimard	Hors collection	Rolande Causse	<i>Mère absente, fille tourmente*</i>	co-édition Léon Faure-Gallimard.
	Folio cadet	Claude Roy	<i>Les animaux très sagaces*</i>	
	Découvertes cadet	L. Hottenheimer	<i>Le livre du printemps*</i>	documentaire
Grasset,	Monsieur Chat	Hans Christian Andersen	<i>Le petit soldat de plomb*</i>	Direction artistique E. Delessert ¹¹⁴

1984				
Gallimard	Folio junior	Nadedja Garrel	<i>Les princes de l'exil*</i>	
	Folio junior	Gudrun Mebs	<i>L'enfant du dimanche</i>	
	Hors collection	J.-M.G. Le Clézio	<i>Baalabilou*</i>	album

1985				
Gallimard	Folio junior	J .M. G. Le Clézio	<i>Villa Aurore*</i>	
Bayard Presse jeune	<i>Pomme d'Api</i>	Y. Belaunde (d'après St Mathieu)	<i>La naissance de Jésus</i>	réédition d'une crèche de Noël à construire

1986				
Gallimard	Folio junior	H. Bosco	<i>Le renard dans l'île*</i>	
Centurion jeunesse		Sue Alexander	<i>Leila*</i>	Album primé ¹¹⁵

¹¹² JM G. Le Clézio, *Celui qui n'avait jamais vu la mer*, suivi de *La montagne du Dieu vivant*, Paris, Gallimard Folio junior, 1982. Titres recommandés au collège par le ministère de l'Éducation nationale dans les programmes de lecture de la 6^e à la 3^e parus depuis 1996.

¹¹³ La collection Folio Cadet propose depuis dix ans les rééditions des parutions de la collection d'albums Enfantimages.

¹¹⁴ Etienne Delessert proposa d'autres livres à Lemoine au cours de ses trente années, pour Creative Editions, New York en 1971, *Little Lord Blink and his castle* de Geoffrey Charlton Perrin et *Le méchant prince* de HC Andersen, tous deux édités en France chez Gallimard.

¹¹⁵ S. Alexander, *Leila*, Paris, Centurion jeunesse, 1986. Mention spéciale du jury du prix graphique de la foire internationale du livre pour enfants de Bologne en 1987.

1987				
Gallimard	Découverte cadet	B. Georges	<i>Le livre du corps</i>	
Bayard	Centurion Okapi	Pierre-Marie Beauce	<i>Le livre de la création*</i>	Album primé ¹¹⁶

1988				
La Joie de Lire ¹¹⁷		Pierre Gripari	<i>Il était un petit navire</i>	Une planche dans un ouvrage collectif

1989				
La Joie de Lire		Christophe Gallaz a réécrit le texte	<i>Mozart*</i>	Album primé ¹¹⁸
Bayard	Centurion	Pierre-Marie Beauce	<i>Le livre de Jonas*</i>	Album primé ¹¹⁹
Gallimard	Folio junior	Claude Roy, ¹²⁰	<i>Désiré Bienvenu*</i>	n° 500

1990				
Gallimard	Folio junior	J.-M.G. Le Clézio	<i>La grande vie suivi de Peuple du ciel*</i>	recommandé ¹²¹
Gallimard		J.-M.G. Le Clézio	<i>Peuple du ciel*</i>	Album primé ¹²²
Gallimard	Premières découvertes	P. de Bourgoing,	<i>La main et le pied</i>	pages transparentes

1991				
Ed° d'Orzens ¹²³		Ulrike Blatter	<i>Touloulouze et Ouriki*</i>	Album en accordéon
Rouge et Or	Ateliers	Claude Clément	<i>Le batelier du Nil*</i>	

1992				
Gallimard	Folio or-poésie	Claude Roy	<i>La cour de récréation*</i>	Réédité en Enfance et poésie ¹²⁴
Gallimard	Lecture junior	B. Fairfax-Lucy et P. Pearce	<i>Les enfants de Charlecôte*</i>	
Gallimard	Folio junior	Diane Wynne Jones,	<i>Ma sœur est une sorcière</i>	
Calligram		Jack London	<i>Le génie et la fée*</i>	
Bayard	Centurion-Okapi,	Pierre-Marie Beauce	<i>Le livre de Moïse*</i>	

¹¹⁶ P.-M. Beauce, *Le livre de la création*, Centurion-Okapi, 1987. Grand prix graphique de la foire internationale du livre d'enfant de Bologne, en 1988. Et, en 1991, prix de l'office catholique du livre de Freiburg en Allemagne.

¹¹⁷ La joie de Lire, à Genève.

¹¹⁸ Cet album reçoit le prix Saint-Exupéry en 1989.

¹¹⁹ P. M. Beauce, *Le livre de Jonas*, Paris, Centurion-Okapi, 1989 Grand prix des 13, Office chrétien du livre, en 1989.

¹²⁰ C. Roy, *Désiré Bienvenu*, Paris, Gallimard Folio junior, 1989.

¹²¹ J. M. G., Le Clézio, *La grande vie suivi de Peuple du ciel*, Paris, Gallimard Folio junior, 1990. Titre recommandé au collège par le ministère de l'Éducation nationale dans les programmes de lecture de la 6^e à la 3^e parus depuis 1996.

¹²² Prix de La société des gens de lettre en France, 1991.

¹²³ Lutry (Suisse),

¹²⁴ La Collection « Enfance en poésie » propose des livres illustrés pour les petits à partir de textes de Tardieu, Desnos, Guillevic, Prévert, Queneau, Roubaud ...

1993				
Sorbier		René Rener	<i>Le chameau Abos*</i>	album

1995				
Gallimard	Lecture junior	J. M. G. Le Clézio	<i>Pawana*</i>	Recommandé ¹²⁵
Gallimard	Hors collection	Hans Christian Andersen.	<i>Le méchant prince*</i>	Co-édition avec Creative éducation

1996				
Gallimard	Folio junior	Tamiki Hara ; Masuji Ibuse; Ineko Sata ; Ichiyô Higuchi	<i>Fleurs d'été et autres nouvelles japonaises*</i>	Recueils de nouvelles ¹²⁶

1997				
Nathan,	Contes et légendes	D. Bassez.	<i>Contes du Berry*</i>	
Syros jeunesse	Les uns et les autres	Rolande Causse	<i>Sarah de Cordoue</i>	couverture

1998				
Gallimard	Folio junior	Diana Wynne Jones	<i>Les neufs vies du magicien</i>	Tome 1 ¹²⁷
Gallimard	Folio junior	Philippe Delerm	<i>Elle s'appelait Marine</i>	couverture

1999				
Nathan,		H C Andersen	<i>La petite marchande d'allumettes*</i>	Version recommandée ¹²⁸
Gallimard	Folio cadet	Margaret Davidson	<i>La métamorphose d'Helen Keller*</i>	Illustré en couleur
Casterman		Elizabeth Brami ¹²⁹	<i>Petit cœur*</i>	album

¹²⁵ JM G, Le Clézio, *Pawana*, Paris, Gallimard Folio junior, 1995. Titre recommandé au collège par le ministère de l'Éducation nationale dans les programmes de lecture de la 6^e à la 3^e parus depuis 1996.

¹²⁶ *Fleurs d'été et autres nouvelles japonaises*, (Tamiki Hara, *Fleurs d'été* ; Masuji Ibuse, *Lieutenant « ma révérence »* ; Ineko Sata, *L'eau* ; Ichiyô Higuchi *Le 31 décembre*), Paris, Gallimard Folio junior, 1996.

¹²⁷ Le cycle *Les mondes de Chrestomanci*, comporte cinq volumes édités en Folio junior, et l'éditeur changera d'illustrateur pour proposer une unité car Lemoine ne pouvait assurer l'ensemble. Les tomes 1 et 2, illustrés par Lemoine, seront ensuite réédités avec une autre illustration à partir de la parution du troisième volume.

¹²⁸ H-C. Andersen, G., Lemoine, *La petite marchande d'allumettes*, Paris, Nathan, 1999, conseillé dans les documents d'application des programmes 2002 pour le cycle 3 de l'école primaire.

¹²⁹ E. Brami est psychotérapeute et écrivain. Elle a écrit une trentaine de livres pour la jeunesse.

2000				
Sorbier	en partenariat avec Amnesty International	Milena	<i>Le foulard dans la nuit*</i>	album

2001				
Syros		Rolande Causse	<i>Oradour la douleur*</i>	
La joie de Lire		Charles Ferdinand Ramuz	<i>Le chant de Pâques</i>	Illustré de photographies
Gautier-Languereau		Elizabeth Brami	<i>Couleur chagrin</i>	album
Gallimard	Folio junior	Paule Du Bouchet	<i>Le journal d'Adèle</i>	couverture

2002				
Gallimard	Hors collection	Oscar Wilde	<i>Le prince heureux*</i>	album
Actes Sud	Des poèmes plein les poches	R.Causse	<i>Couleurs, lumières, reflets*</i>	
Gallimard		Pierre-Marie Beaude	<i>Issa, enfant des sables*</i>	Recommandé ¹³⁰
Gallimard	Folio junior	D. Almond,	<i>Ange des Marais noirs</i>	
Hachette jeunesse	Livre de poche ¹³¹	Mme Le Prince de Beaumont	<i>La Belle et la Bête</i>	

Commentaire [p11]: Couverture ??

2003				
Actes Sud junior	Des poèmes plein les poches	Rolande Causse	<i>Paris Poésies*</i>	
Gallimard	Giboulées	A. Révérend	<i>Le pays au bout du lit*</i>	
Gallimard	Folio junior	M.Yourcenar,	<i>Une belle matinée</i>	couverture
Syros	Tempo	Larissa Cain	<i>J'étais enfant à Varsovie</i>	couverture

¹³⁰ P.-M. Beaude, *Issa, enfant des sables*, Paris, Gallimard Folio junior, 2002. Titre recommandé au collège par le ministère de l'Éducation nationale dans les programmes de lecture de la 6^e à la 3^e dès 1996, 1995 pour la première édition.

¹³¹ Ces projets vont parfois suivre des éditeurs, Lemoine collabore avec Marie Lallouet, dans des maisons d'éditions différentes, il l'a rencontrée alors qu'elle collaborait avec Pierre Marchand chez Gallimard.

2004				
Le Seuil	Hors collection	E. Brami	<i>Des espérances*</i>	album
Gallimard	Hors collection	Anne Tardy	<i>Mon carnet de haïkus</i> ¹³²	Livre-carnet
Arléa		M. Ferminé	<i>Neige</i>	Pour adolescents ¹³³
Syros	Les uns et les autres	J Teisson	<i>La valise oubliée</i>	couverture
Syros	Les uns et les autres	Rolande Causse	<i>Les enfants d'Izieu</i>	Couverture pour la réédition

Il est important de noter que les dates d'édition donnent un repère approximatif sur le rythme de l'activité créative. En effet, Lemoine peut passer plusieurs mois, voire plus d'un an sur la préparation d'un livre alors que d'autres sont élaborés simultanément sur une même période. L'activité d'illustrateur de Lemoine a connu des périodes très denses entre 1977 et 1992 (plus de quarante albums et romans illustrés pour la jeunesse, sans compter les couvertures et les livres pour adultes en quinze ans) mais également des périodes de production ralentie où Lemoine se consacre à des travaux personnels comme dans les années 1994 –1997.

Si les travaux de commande se sont espacés, c'est autant parce que Georges Lemoine aime prendre son temps pour produire ses images selon des techniques exigeantes, que parce qu'il poursuit également un travail personnel de dessin et de peinture. De plus, certains projets se concurrencent : des livres pour adultes comme celui commandé par la ville d'Amiens¹³⁴ ou pour Saintes et Cognac¹³⁵, ont parfois interrompu sur plusieurs mois des projets d'illustrations de livres de fiction.

Une unité des thèmes fédère l'ensemble du corpus et nous aurons l'occasion d'analyser sur plusieurs plans les sujets qui reviennent dans les livres illustrés : sous des formes très différentes, tous ces livres ont une proximité avec les genres du conte philosophique ou à de la fable poétique. Néanmoins, si l'hétérogénéité des textes illustrés du point de vue des genres est importante, les formes brèves dominent le corpus - une cinquantaine de nouvelles et de contes - et on note une régularité dans l'illustration de textes poétiques. Lemoine participe également aux collections de poche de Gallimard spécialisées en poésie, en composant dans les années quatre-vingt des couvertures,

¹³² *Mon carnet de haïkus, 200 haïkus pour les moments de tous les jours.*

¹³³ G. Lemoine a illustré deux ouvrages non spécifiquement pour la jeunesse de Maxence Ferminé, *Neige* et *Le violon noir* Arléa, 2004.

¹³⁴ G. Lemoine, *Amiens*, Creil, éditions Dumerchez, collection « Les regards d'un promeneur », 2001.

¹³⁵ G. Lemoine, *Les parures du fleuve : Saintes, Cognac*, Somogy : livres d'art, 2004.

disparues aujourd'hui, pour des recueils thématiques : *La nuit en poésie* en 1980 *L'amour et l'amitié en poésie* en 1982, *L'adolescence en poésie*, *L'arbre en poésie*, *Dieu en poésie* en 1984 *La mort en poésie* en 1994. Les thèmes des recueils proposés à l'illustrateur cernent parfaitement ses domaines de prédilection.

Ce qui constitue la particularité de la carrière de Georges Lemoine, c'est en premier lieu la qualité littéraire du corpus de textes qu'il a choisi d'illustrer ou auxquels les éditeurs ont souhaité associer ses images. Les illustrations de Lemoine accompagnent des types de textes très différents qui touchent un registre mariant harmonieusement une production raffinée et une constante poétique. Quelles que soient ses collaborations avec les directeurs artistiques de Gallimard ou d'autres éditions, c'est, en second lieu, la qualité graphique et le savoir-faire de Georges Lemoine concernant les contraintes éditoriales qui contribuent à la qualité des livres de son corpus. Planches en noir et blanc des livres de poche, grandes images colorées des albums de contes, couvertures de romans, livres pour les petits, vignettes pour les documentaires ou les recueils de poésie, toutes les formes de mises en images semblent maîtrisées par l'illustrateur.

Chapitre II - Une création contrainte

Le contexte éditorial détermine un grand nombre de contraintes liées aux caractéristiques des collections et aux techniques d'impression : l'analyse de ces aspects qui influencent sur de nombreux plans la création des illustrations, permet de comprendre quels éléments, autres que les textes mêmes, interviennent dans le travail de l'illustrateur. Il est donc essentiel de décrire les relations que Georges Lemoine entretient avec les contraintes techniques et plus spécifiquement éditoriales. En effet, l'illustrateur est stimulé par la contrainte et il démontre des ressources inépuisables d'adaptation à la très grande diversité des formes éditoriales. Lemoine a développé une conception du livre et de l'illustration qui apparaît dans tous les aspects de son œuvre et qui s'enrichit du cadre technique imposé par les formes imprimées. En partant du postulat que les qualités graphiques et le « métier » d'artisan du livre de Georges Lemoine, interviennent de façon significative dans le mode d'illustration des textes, les pages suivantes se donnent pour objet la mise en évidence des solutions dictées par les supports éditoriaux de l'imprimé et plus spécifiquement du livre.

Le travail éditorial de Georges Lemoine, qui permet de définir sa conception globale du livre, sera successivement abordé pour analyser les types de contraintes auquel l'illustrateur doit se confronter et pour comprendre le rôle de l'intervention de l'éditeur ou du directeur artistique. Puis les différents aspects d'organisation de la page du livre avec lequel l'illustrateur compose, seront analysés et enfin, le rapport au code écrit sera présenté comme élément pris en compte dans l'illustration parce qu'il apporte un éclairage sur le style particulier de Lemoine.

1) De la mise en image à la mise en page

Dégager la conception du livre de Lemoine peut s'appuyer d'une part, sur l'analyse de son métier de graphiste qui conçoit le texte comme un élément visuel au côté duquel il compose les images, et d'autre part sur son approche artisanale du livre dans sa matérialité. Pour comprendre les éléments pris en compte par l'illustrateur, et donc pour délimiter plus finement son espace de liberté de création dans le travail d'illustration de textes, l'appréciation de sa culture de l'image est indispensable.

Comme les grands graphistes de sa période, Lemoine est nourri des mouvements artistiques contemporains et des évolutions concernant le domaine graphique. De plus il a construit un rapport à l'image fondé sur les objectifs qui régissent la production d'images de communication pour la publicité et la presse : agir sur le public par le visuel. Claude Cossette définit l'action du graphiste ainsi : « Le graphiste, lui, agit comme un haut-parleur : il sait mettre en forme le message de son client de telle sorte qu'il soit parfaitement recevable et compréhensible par les destinataires visés. »¹³⁶ Les productions graphiques guidées par le l'impératif d'efficacité commerciale de la publicité portent toutes les innovations et toutes les possibilités que permet la reproduction massive de l'image. Les principes de lisibilité et de séduction visuelle orientent la créativité des graphistes de l'affiche et du message publicitaire. C'est pourquoi, quels que soient les textes qu'il illustre, les images de Lemoine composent un environnement lisible et sensible, qui fait « fonctionner » les significations et facilite l'accès au message écrit. La lisibilité et le travail de mise en pages du texte sont ici facilités par une capacité à travailler sur différents niveaux du livre en créant une unité plastique avec le texte. La formation de Georges Lemoine est initialement plus attachée à l'imprimerie (la typographie et la composition, l'impression comme l'offset, la quadrichromie, etc.) qu'au dessin. Lemoine a donc appris un métier d'artisan en même temps que le dessin à main levée et l'histoire de l'art. Cela signifie qu'il est initié au langage graphique et qu'il maîtrise les bases techniques liées à la composition, la reliure et l'impression. Autrement dit, il connaît parfaitement les contraintes de l'imprimeur et les prend en compte en les anticipant dans son travail artistique. En cela, Georges Lemoine est représentatif des graphistes des années soixante-dix qui se conçoivent tout à la fois comme artisans et artistes.

La spécificité du graphisme tient dans les multiples compétences tissées entre technicité et expression artistique, les arts du livre et de la lettre atteignent un niveau de conceptualisation et de théorisation qui permet une valorisation de la part d'artisanat lié au travail de l'image. De nombreux graphistes sont également concepteur d'images, directeurs artistiques et enseignants. Gérard Blanchard, qui a beaucoup influencé l'illustrateur, a participé à la conception globale de l'image et à une réflexion sémiologique sur la lettre dans une thèse de doctorat dirigée par Roland Barthes et dans ses conférences. Les

¹³⁶ Claude Cossette, site Ikon-Québec, 1995. C Cossette est professeur en publicité et image, département de communication, Université de Laval.

rencontres internationales de Lures-en Provence, fondée par Maximilien Vox¹³⁷ en 1952, auxquelles Lemoine a également participé, témoignent du dynamisme et de la richesse de la réflexion sur la création graphique : elles réunissent la nouvelle génération de graphistes et de typographes pour des rencontres qui portent autant sur des questions techniques que théoriques. L'influence sur G. Lemoine de cet univers foisonnant du graphisme français est plus révélée, comme nous le verrons, dans les formes et les codes du livre illustré que dans les techniques et le style d'illustration de l'artiste. Ainsi, c'est par son rapport à la lettre comme image que nous aborderons l'approche du livre par G. Lemoine.

A) La lettre comme image

Lemoine se souvient de son apprentissage de graphiste : « On enseignait pour les métiers de la publicité, que la chose la plus importante, c'était finalement la lettre. » En 1950, la formation à la composition et au lettrage se faisait à la main. La production assistée par ordinateur a pratiquement remplacé depuis ce minutieux traçage qui donnait forme aux caractères typographiques. Lemoine a donc appris les lois d'équilibre de la lettre en traçant sur des quadrillages, des courbes et des verticales pour reproduire les différents caractères de la typographie nécessaire à la création d'affiche. La reproduction de modèles et la gestion des espaces entre les lettres lui ont permis, conjointement au travail de dessin, de maîtriser la composition des images qui associent de l'écrit et des motifs iconographiques. « J'ai fait connaissance avec la lettre et j'y ai pris goût. Il y avait un atelier typo avec des caractères... On pouvait imprimer. »¹³⁸

Lemoine a donc approché la typographie¹³⁹ sous ses deux définitions, celle qui touche le tracé de la lettre et celle qui concerne la composition des différents éléments de la page avant impression. Deux personnalités de l'univers de la typographie vont influencer l'illustrateur dans son approche de l'écrit : Massin pour la composition typographique et Jacno pour la création de lettres.

a) L'image de la lettre

¹³⁷ Samuel Théodore Monod, dit Maximilien Vox, (1874-1974) journaliste, publicitaire, maquettiste et typographe d'art. Il est à l'origine d'un renouveau de la typographie en France et de son intégration aux arts graphiques.

¹³⁸ « Georges Lemoine ou la lettre honorée », *Caractère* n° 71, *op.cit.*

¹³⁹ Définition du *Petit Robert*, (1991) « sens 1 : la typographie (1557) est l'ensemble des procédés permettant de reproduire des textes par l'impression d'un assemblage de caractères en relief (imprimerie typographique ; par opposition aux procédés par report : lithographie, offset) ; Sens 2 : Manière dont un texte est imprimé (quant au type des caractères, la mise en page, etc.) »

Massin définit le nouveau rôle du typographe dans les années cinquante : « (...) à mon avis le typographe doit s'effacer au maximum dans la présentation de ces livres courants. Il ne faut pas que le lecteur s'aperçoive de sa présence. » Le premier aspect du travail de directeur artistique réside dans la préparation du travail pour les techniciens de l'impression. « ... Il s'agit là d'un travail de rigueur, de sobriété, de simplicité, qui ne doit pas sentir l'effort, mais découler pourtant d'une certaine façon d'une esthétique, ou d'un style. Donner à voir, ou donner à lire, plutôt. » Le traitement, à cette étape, ne se situe pas au niveau du signe ni de la ligne mais du bloc, du texte considéré dans son effet de masse.

Massin précise dans son ouvrage sur la mise en page¹⁴⁰, le rôle chromatique du blanc comme du noir. Le blanc de la page s'oppose au noir des lettres d'imprimerie dont la répartition produit des jeux d'ombres et de lumière. Tout le savoir faire se joue entre la qualité du papier, du blanc et le graissage des lettres, du noir, de l'encre. Le gris intervient donc également comme couleur... Les méthodes du typographe sont celles qui permettent de composer les pages et la mise en texte est donc l'organisation d'harmonies des blancs et des noirs. « La typographie est harmonie de blancs, observe Raymond Gid, qui rejoint en cela Gustav Malher, pour qui la musique n'est pas dans les notes, mais entre les notes. En typographie, comme dans la musique, ce sont les intervalles qui créent les tensions (...R Strauss) »¹⁴¹

Quand on demande à Massin s'il établit un lien entre la formation de typographe de Lemoine et son style d'illustration, il répond « Oui parce qu'il venait de la typo et ses dessins avaient parfois le caractère d'idéogrammes. »¹⁴² En fait la formation typographique de Lemoine explique, pour une part, l'économie des formes utilisées dans ses images et l'équilibre de ses compositions sur la page.

Du propre aveu de Georges Lemoine, l'influence de Jacno a été également déterminante pour son goût de la lettre et de la typographie. Il lui a enseigné « l'élégance du geste, le regard graphique (...) Il m'a fait prendre conscience de la valeur des lettres, se souvient Lemoine. Il avait un tel goût pour la typographie classique... »¹⁴³ La création de lettres d'alphabets, œuvre d'un petit nombre de graphistes, est une activité reconnue comme artistique depuis une trentaine d'années. Ces « designers » de caractères souvent

¹⁴⁰ Massin, *La mise en pages*, éditions Hoëboeke, 1991, page 109.

¹⁴¹ *Ibidem*

¹⁴² Lettre de Massin du 20 mars 2003.

¹⁴³ *Caractère n° 71, op.cit.*, page 32.

destinés à l'imprimerie et aux logiciels de traitement de texte, construisent de nouvelles formes de lettres en fonction de lois rigoureuses.

« Le design des caractères repose sur une simple, mais si complexe en même temps, interaction entre les formes et contre-formes des lettres. Les variations sont infinies, tout l'art réside dans la gestion de l'invisibilité des formes dans le but de servir le texte destiné au lecteur. Néanmoins, l'histoire de l'écriture, la calligraphie et la typographie restent des ingrédients essentiels aux créateurs typographiques. Sans références historiques pas de nouvelles créations. »¹⁴⁴

Plusieurs études¹⁴⁵ portent sur le travail de Georges Lemoine dans ce domaine :

« A l'époque du « design » dépersonnalisé, il est rassurant de rencontrer un graphiste professionnel aussi original qui, à la manière des moines enlumineurs et s'inspirant -selon Massin- « de l'antique démarche de Plin le Jeune (qui faisait dessiner aux scribes romains des initiales en forme de poissons ou d'oiseaux) tente d'agrèger la lettre à ses compositions ». ¹⁴⁶

Ainsi, Georges Lemoine s'approprie-t-il la lettre et les techniques de typographie pour enrichir sa pratique graphique sans pour autant devenir typographe : l'élan artistique personnel domine ainsi sa création d'alphabets qui proposent une forme hybride d'alphabets artistiques.

b) La lettre imagée

La personnalité et la culture typographique de Massin, humaniste (homme de culture écrite et musicale) ont sans aucun doute influencé Lemoine qui éditera avec lui des albums et des images d'abécédaires artistiques. Massin écrira le texte de préface à *Souvenirs de voyage*¹⁴⁷ publié chez Push en 1975 et l'album *Dessine moi un alphabet* lui sera dédié (VIII, 2-5 & IX). La démarche de création d'alphabets de Georges Lemoine n'a cependant que peu de points communs avec celle des artistes typographes qui ont en définitive, un objectif fonctionnel autant qu'esthétique.

¹⁴⁴ « *Création de caractères typographiques ?* » Extrait du texte de présentation de l'exposition du 18 mai 2003, site <http://www.typofonderie.com>.

¹⁴⁵ Articles de la revue *Caractère* dans la rubrique, Les hommes et leur métier-graphisme, (janvier 1976, septembre 1980, novembre 1981...)

¹⁴⁶ M. Huet, « Georges Lemoine : peintre et typographe », *Caractère* (janvier-février 1976), pages 52-53.

¹⁴⁷ G. Lemoine, Préface de Massin, *Souvenirs de voyage, 26 aquarelles de Georges Lemoine*, Paris, éditions Push, 1975.

« Georges Lemoine n'ignore rien de ces exemples illustres ; il ne cherche pas plus à se mesurer à eux qu'il ne veut tirer profit de son savoir-faire. Il ne se pose pas en spécialiste de la lettre ; il fait fi des tracés régulateurs et des écoles, tant du Bauhaus que la Renaissance et se moque des modes comme de la technique. Aussi son alphabet ne saurait-il être un exercice de haute voltige, et ne veut-il refléter les tendances actuelles de la typographie. (...)»¹⁴⁸

Ces abécédaires illustrés n'héritent pas directement de la tradition didactique des alphabets de figures enfantins du dix-neuvième siècle qui ont été l'objet des travaux de Ségolène le Men,¹⁴⁹ mais ils jouent avec l'abécédaire sous une forme esthétique contemporaine. Sans intention didactique en rapport avec la lecture et le traçage des lettres, ces alphabets sont édités à destination de tous les publics. Même si l'influence de l'abécédaire enfantin est réelle ; Georges Lemoine se souvient d'un « Un grand album (un alphabet) de planches de couleurs, de très beaux paysages marocains et des scènes de gitans au bord de la mer... »¹⁵⁰. Ce livre qui a marqué son enfance n'a pas engendré d'équivalent dans les alphabets de l'illustrateur. Georges Lemoine conserve, de cette tradition, la dimension symbolique de l'abécédaire, sans en conserver l'aspect pédagogique et quotidien. « Dans la civilisation occidentale, l'alphabétisation apparaît comme un rite de passage, dont l'instrument, revêtu de pouvoirs magico-mythiques, est l'abécédaire. »¹⁵¹ L'alphabet se présente dans les créations de Lemoine, tout à la fois comme une énigme et comme un code omniprésent. Mais les images ne construisent aucun rapport explicite avec les lettres qu'elles accompagnent : pas de mots associés par l'initiale orthographique ni de relation phonologique. Ce sont les formes des lettres qui délimitent des espaces iconographiques.

G. Lemoine présente par contre ses alphabets de façon traditionnelle, dans un foliotage ou sur affiche sous une forme tabulaire¹⁵² mais toujours dans l'ordre conventionnel. La présentation de l'alphabet est donc organisée à la fois par l'ordre de la lecture d'images et la linéarité. Ainsi le travail sur les alphabets anticipe pour une part la

¹⁴⁸ *Souvenirs de voyage, op.cit.*

¹⁴⁹ S. Le Men, *Les abécédaires français illustrés du XIX^e siècle*, Paris, éditions Promodis, 1984.

¹⁵⁰ N. du Roy. « La mémoire en couleurs », *Télérama*, novembre 1994.

¹⁵¹ Cependant, Lemoine utilise ces références de livres enfantins anciens dans les images d'illustrations : l'abécédaire ancien est « cité » dans une illustration du recueil de Roubaud *Monsieur Goodman rêve de chats* et dans *Les neuf vies du magicien*.

¹⁵² « Cet espace tabulaire, qui procède à la fois du texte (dans la mesure où il offre la possibilité d'un parcours linéaire et discursif), et de l'image (puisque'il peut être appréhendé globalement et détaillé selon un itinéraire aléatoire et facultatif), se définit également par son ambiguïté. (...)» S. Le Men, *Les abécédaires français illustrés du XIX^e siècle, op.cit.*, page 307.

cohérence de la séquence illustrée des livres, l'inventivité et la poésie conjugée avec le respect des codes.

Ségolène Le Men remarque que le goût des hommes du dix-neuvième siècle pour les petits livres de l'enfance « renforce l'hypothèse de l'importance psychologique de l'abécédaire qui dut s'imprimer fortement dans l'esprit des jeunes lecteurs encore ensorcelés par le charme des « petits livres de l'enfance » à l'âge adulte. »¹⁵³

Seul l'abécédaire *Dessine moi l'alphabet*, édité chez Gallimard, propose une démarche de type didactique en associant à l'abécédaire une information historique sur l'évolution de la lettre et de l'alphabet. Lemoine s'adresse de façon explicite aux enfants pour les initier au goût de la lettre :

« On peut dire que l'homme a depuis toujours cherché à habiller les lettres, et qu'au long des siècles il les a parées de vêtements plus ou moins somptueux, plus ou moins sévères, plus ou moins drôles ou comiques. Les petits enfants d'aujourd'hui, penchés sur leurs cahiers d'écoliers, le crayon feutre à la main, continuent, comme en ce jour d'automne 1147, la rêverie de frère-moine, peintre-enlumineur de manuscrits. Ils voient comme lui : une lune dans le C, une barrière dans le H, un soleil dans le O, un serpent dans le S, un éclair dans le Z. »¹⁵⁴

La présentation chronologique de l'alphabet est une occasion pour Lemoine de proposer des images évoquant l'histoire de l'écriture et elle est une invitation à la création. Des compositions inventives et proches de l'exercice de style lui donnent la possibilité de jouer avec les typographies et les alphabets historiques en composant des images où lettres et dessins se répondent et s'intègrent à un même espace graphique pour une période historique donnée (VIII, 2-5).

Fort de sa formation et de sa culture de la lettre, Georges Lemoine joue avec les formes et les codes de l'écrit occidental pour mettre en valeur l'importance symbolique et esthétique de l'alphabet, jouant avec les limites de son traçage sur l'espace plan de la feuille. Il développe des trompe-l'œil qui n'ont pour objet que de faire apparaître, laisser voir ou poétiser le code.

En fait, il soutient de façon graphique le constat d'Anne Marie Christin dans *L'image écrite* :

¹⁵³ S. Le Men, *Les abécédaires français illustrés du XIX^e siècle*, op.cit.

¹⁵⁴ Extrait de la préface de : G. Lemoine, *Dessine-moi un alphabet*, Paris, Gallimard, 1983.

« Merveilleux, monstrueux pouvoir de l'alphabet. Non seulement il a su transformer et absorber l'expression orale (car telle est bien, à suivre J Goody, la menace principale qu'il fait peser sur les civilisations qui l'ignorent, celle de parvenir à maîtriser leur monde propre comme il s'est emparé de l'écrit), mais il contrôle également l'espace graphique. »¹⁵⁵

Dans *Souvenirs de voyage*, l'alphabet est présenté, en ordre, dans de petits cadres carrés qui peuvent évoquer les formes des caractères en plomb. Cependant, les petites images représentant les lettres développent des paysages surréalistes : les lignes de traçage des lettres délimitent l'espace, construisent des fenêtres, des murs, des architectures et bordent les reliefs du paysage (VII & VIII)... en apesanteur, ou pesantes au contraire, toujours gigantesques devant les deux petits voyageurs de l'espace... (IX)

« Ces lettres sans épaisseur nous posent, quant à leur origine et à leur nature, des problèmes aussi déroutants que les mégalithes de l'île de Pâques. Toutefois, ces stables sont ici indissociables du paysage, aussi indissociables que peuvent l'être la forme et le fond dans l'expression : tantôt la lettre détermine le décor, tantôt elle est délimitée par celui-ci. »¹⁵⁶

Contrairement aux alphabets éducatifs qui tentent de donner sens à la lettre en l'associant à des motifs du quotidien, dans ce livre fait pour l'œil « la lettre déjoue superbement les pièges de la signification ». Le plaisir dans la découverte des images-lettres de Lemoine provient de la surprise, de l'incongruité du rapport d'échelle et de volume entre la lettre et l'environnement d'où elle apparaît. Elle « joue avec habileté, de l'ambiguïté des formes. » En cela, Lemoine hérite d'une des caractéristiques des anciens abécédaires de figures : « L'inquiétante étrangeté » de l'ordre alphabétique vient de ce qu'il ressemble à une taxinomie sans en être une ; (...) Face à ces illustrations d'abécédaires, le lecteur d'aujourd'hui ne peut manquer d'évoquer aussi la définition de l'image surréaliste »¹⁵⁷ Ces initiales qui ouvrent de petites fenêtres dans les pages, sont la démonstration de ce que Lemoine non seulement assume mais défend son goût purement esthétique de la lettre dans son tracé :

¹⁵⁵ A-M. Christin, *L'image écrite ou la déraison graphique*, Paris, Flammarion, 1995, collection « Champs », 2001, page 30.

¹⁵⁶ G. Lemoine, *Souvenirs de voyage*, *op.cit.*

¹⁵⁷ S. Le Men, *Les abécédaires français illustrés*, *op.cit.*, page 306.

« J'aime cette présence immatérielle de la lettre ; cette écriture blanche, ce monde silencieux, cette absence même de sens ou de sous-entendus. Et quand bien même ces lettres de Lemoine ne seraient que ce qu'elles sont – de fort belles lettrines- on pourrait écrire avec elles la plus belle histoire du monde. »¹⁵⁸

Dans le catalogue de l'Imprimerie Marchand¹⁵⁹, Lemoine joue avec les variations autour des lignes de traçage d'une lettre, les lettres sont définies par le creux, le bord, la surface ou l'ombre d'un élément figuratif : chemins, corps d'animal, mobilier... Ce catalogue professionnel de prestige « a été illustrée par un véritable spécialiste de la lettre imagée, Georges Lemoine. Créateur et illustrateur qui joue avec les lettres depuis de longues années,... »¹⁶⁰

Un de ces Alphabets imaginaires les plus diffusés est l'alphabet « Les feuilles »¹⁶¹ édité sous différentes formes et utilisé pour organiser le lexique final du *Livre du printemps* (IX, 1). Ici, la lettre se dessine sur la surface, dans les lignes de ses nervures ou simplement sur le bord extérieur des feuilles, la tige de la feuille n'étant pas toujours à prendre en compte.... Les signes alphabétiques semblent paradoxalement éphémères et immuables, comme inscrits de façon naturelle dans notre environnement. De plus, surgissant de la feuille d'arbre vers la lettre sur la feuille, une spirale signifiante nous entraîne dans un abîme de poésie typographique.

Dans les années soixante-dix et quatre vingt, pendant lesquelles l'illustrateur produit énormément de dessins, tant pour la littérature que pour les alphabets et les images de loisirs, Lemoine est célébré par des prix et des articles venant du milieu de la typographie et de l'imprimerie, comme ceux de la revue *Caractère*, revue mensuelle des industries graphiques et transformatrices du papier et du carton édité par la Compagnie française d'édition. Il apparaît donc, dans ce versant spécifique de son travail créatif, que la conception d'alphabets illustrés a renforcé le goût de Lemoine pour la rigueur et le travail

¹⁵⁸ Massin, *Souvenirs de voyage*, op.cit.

¹⁵⁹ Catalogue de l'imprimerie typographique pour laquelle G. Lemoine a réalisé *Les feuilles* (1978) et *Lettres de l'alphabet* (1980).

¹⁶⁰ « Toute la composition a été effectuée sur du matériel de troisième génération (...) Plus qu'un outil de travail original, le catalogue Marchand est devenu un objet de collection. Fait significatif : de nombreux clients de l'imprimerie ont commandé des exemplaires... à titre personnel. Par amour des belles lettres et de la typographie. » « La lettre mise en image », *Caractère* N°41, 2-15 septembre 1980 (31^e année), pages 42-43.

¹⁶¹ Dans le magazine *100 idées* et édité sur affiche.

sur l'équilibre des espaces, mais également sur la liberté dans la création de figures qui permettent de jouer sur la notion de trace et de l'évocation symbolique de l'écrit.

« Et des lettres, encore des lettres, non pas des alphabets de lecture, mais des lettres qui s'inscrivent dans un dessin – ou autour de lui, des lettres qui lui sont suggérées par les lignes de l'horizon, par les objets qui l'entourent, par des matériaux que la nature disperse après les avoir modelés. A travers ces lettres qui l'amuse et à la fois le rassurent, Georges Lemoine satisfait son besoin d'harmonie et de rigueur. »¹⁶²

Cependant le goût de la lettre et de l'alphabet ne se rencontrent pas uniquement dans des livres spécifiques. Les illustrations de textes laissent apparaître de nombreuses représentations du code écrit et de la lettre au sein des images qui les accompagnent.

A l'occasion de deux contributions à des livres collectifs, Georges Lemoine utilise la lettre comme motif d'illustration. Dans *Hadgi* de Jacqueline Duhème¹⁶³(X, 1) la planche ouvre sur l'horizon un espace désertique. Dans le sol, sont piqués des éléments naturels qui inscrivent verticalement - à l'exception du « A » tombé au sol - les lettres du prénom de l'absent, « RAUL ». La fragilité des éléments employés (lettre végétales, plumes et ombre) renforce paradoxalement la puissance des lignes et la lisibilité. La lettre désaxée car tombée au sol déstabilise le mot, rompt l'harmonie et ouvre un questionnement auquel répond le texte : Hadgi est orphelin, Raul n'est plus là. Les lettres font corps avec la personne célébrée.

Pour une édition illustrée de *Exercices de styles* de R Queneau,¹⁶⁴ (X, 2) Georges Lemoine a composé une double page qui décline la lettre « S » sous toutes formes de typographies. Il a choisi de pratiquer l'exercice sur un élément précis du texte qui a, à juste titre, provoqué des images : « Un jour, dans l'autobus qui porte la lettre « S »... ». La page semble bégayer, se bloquer comme en arrêt sur image, sur cette lettre qui se répète vingt-sept fois, avec son nom et son image, avant de poursuivre avec « Je vis un foutriquet de je ne sais quelle... » Les lettres dont les noms sont annotés avec les mentions de taille et de graisse (éclairée pour une lettre non remplie d'encre, ombrée, ou italique, roman ou

¹⁶² « Georges Lemoine ou la lettre honorée » *Caractère* n° 71, *op.cit.*, page 34.

¹⁶³ J. Duhème, *Hadgi*, Gallimard, 1996. En partenariat au profit de l'association Sol en si, illustration collective.

¹⁶⁴ Queneau, Raymond, *Exercices de style*, Gallimard, 2003. Illustration collective, planche de G. Lemoine page 53.

allongée) se répartissent sur la page sur trois lignes où s'harmonisent l'équilibre des formes et la répétition litannique « lettre s » en écriture machine. Pour les images du « S », Lemoine s'amuse avec les variations, dont certaines sont répertoriées dans l'imprimerie (Garamond, Chaillot, Bodoni, Jacno, etc.), d'autres sont des modèles d'écriture manuelle (manuscrite et script) et d'autres encore fantaisistes, qui représentent, à son habitude, la lettre inscrite dans un élément de la figure (natte de Zazie, queue du chat, cravate de Queneau, etc.) ou évoquée par la silhouette générale du dessin tracée à la main (l'immeuble ou l'oiseau). A l'exercice de style de Queneau, Georges Lemoine répond par un exercice graphique et typographique maîtrisé et inventif, rigoureux et gai. Cela procède dans ce cas, plus du domaine de la glose que d'une reprise quelconque d'un référent du texte, cette manière d'illustrer sera une constante que nous retrouverons dans les analyses de textes illustrés.

Dans ces deux exemples d'utilisation de lettres comme motif d'illustration, la totalité du rapport de Georges Lemoine à l'écrit et à la lettre se trouve représentée : la valeur de mémoire et de signification du code l'écrit dans le premier, le plaisir des formes typographiques et la fantaisie des jeux de représentation que permet l'alphabet dans le second.

Lemoine ne laisse passer aucune occasion de tracer une lettre dans une image ou de métamorphoser une lettre ou un chiffre en une figure. Il s'empare des têtes de chapitres, des initiales de chapitre qu'il réalise comme des lettrines modernes. Ces occasions multiples de création d'espaces typographiques poétiques sont déclinées à chaque fois de façon nouvelle, et ne semblent jamais « forcées » par rapport au support imprimé. Elles s'intègrent à l'ensemble texte-illustration comme un élément hybride, comme si l'image figurative contaminait le texte, ou l'inverse (XI).

« La liberté de figuration propre à la lettrine médiévale se justifiait par sa présence, mêlée à sa texture, du premier élément graphique du développement qui la suivait. Certes, l'image ne feint plus d'appartenir au texte, pourtant elle demeure soumise à lui, en participant à des structures qui lui sont propres ; elle qui est à voir dans l'instant, qui ignore la chaîne temporelle, la voilà qui inaugure un univers où la linéarité fait loi puisque son rôle est d'introduire un discours.(...) du fait de cette imagerie inaugurale, la narration devient fiction : non certes parce qu'elle raconte des aventures imaginaires- cela on le savait bien – mais parce que

l'aventure même de son déroulement verbal se trouve dénoncée par avance comme une illusion de l'écriture, et sa linéarité comme un décor.»¹⁶⁵

Les jeux graphiques avec l'écriture sont de véritables ponctuations dans la tradition du livre illustré du dix-neuvième siècle, mais les motifs créés pour G. Lemoine relèvent plus du « clin d'œil » au lecteur que du respect d'une norme.

Parmi les multiples exemples d'utilisation du code écrit repérés dans les livres illustrés, l'emploi de lettres comme figure dans l'image est récurrent. On peut remarquer un admirable « N » en trompe l'œil sur le pont Napoléon de la *Cour de récréation*, un alphabet gravé très stylisé pour l'apprentissage de *Helen Keller* (XII, 4), des initiales en papyrus dans *Le batelier du Nil* de Claude Clément, qui amorce un alphabet d'inspiration « Arts-déco » et de nombreuses autres lettrines perdues dans les pages (XI, 7-9).

Dans le roman fantaisiste de Pierre Gamarra *On a mangé l'alphabet* (X, 3) le récit donne à l'illustrateur une occasion évidente de jouer avec les lettres dans les planches illustrées. Ces images très simplement dessinées à la mine de plomb proposent dans des compositions très épurées, des nuées de lettres qui s'envolent sur la page¹⁶⁶ et les boucles d'oreilles très modernes de Mademoiselle Caroline la mangeuse de lettres témoignent en une ligne de son obsession : AZ. Dans le recueil poétique, *Monsieur Goodman rêve de chats*,(XII, 1-3) les jeux de lettres et l'emploi des mots répétés dans les images sont quasiment dictés par la rythmique des textes de Jacques Roubaud : la répétition du O et des yeux de chats comme envahissant la page.

Dans de nombreux autres livres, l'univers de l'écrit apparaît dans ses manifestations culturelles et sociales pour accentuer l'effet graphique : inscriptions urbaines sur les murs et sur les vitres dans *La petite marchande d'allumettes*, des pages de journaux en serbe, des affiches déchirées (XII, 10-11), des livres posés dans l'environnement des personnages, cités dans les textes comme pour *Les animaux très sagaces* ou placés en arrière-plan, évocation d'une culture littéraire et d'un patrimoine pour d'autres, comme les livres d'une bibliothèque littéraire dans *Couleurs, reflets, lumières* (XII,7) ou pour le recueil de Jacques Roubaud. L'écrit est donc omniprésent dans l'univers de l'illustrateur, et pas uniquement

¹⁶⁵ A-M. Christin, *L'image écrite, op.cit.*, page 176.

¹⁶⁶ Dans le livre, *On a mangé l'alphabet*, les planches des pages 35-37, 44-49, 76-77.

dans les pages des textes. L'étude de son rapport à l'écrit sera prolongé lors de l'étude de ses carnets personnels.¹⁶⁷

L'alphabet occidental, écho du texte illustré, n'est pas la seule représentation de l'écrit chez Lemoine. D'autres formes d'écritures sont présentes dans ses livres. Des notes de musique apparaissent dans *Couleurs, lumière, reflets...*, des écrits en arabe dans *Le chameau Abos*, en hébreu dans *Le livre de Moïse* et des hiéroglyphes dans *Le batelier du Nil* et dans *Le Prince heureux* (XII, 7,5,6). Pour ce dernier livre, l'illustrateur a poussé le plaisir de son rapport à l'écriture jusqu'à retrouver le geste du scribe en traçant les motifs choisis sur papyrus.

En fait, l'écriture manuscrite est aussi importante pour l'illustrateur que la lettre typographique et l'imprimé. Le goût de Georges Lemoine pour la trace écrite et la tâche d'écriture le font s'identifier un temps à un moine copiste et à un enlumineur :

« (...) en cette année 1147, le frère-moine Anselme, peintre enlumineur de manuscrits, rêve. (...) Il a posé ses pinceaux, couvert ses couleurs, rangé dans le coffre aménagé à cet effet les parchemins doux à ses mains. Il travaille là, dans sa cellule-atelier. (...) Sur les épaisses pages de parchemin, ses peintures occupent presque toute la place, seuls restent vides les espaces où s'inscriront les lettres ornées, au début de chaque paragraphe. (...) Anselme a peint et rêvé plus qu'il n'a lu et si, dans sa vie, des égards particuliers lui ont été accordés, c'est aux floraisons permanentes de son imagination dans le domaine de la peinture-enluminure qu'il les doit. (...) »¹⁶⁸

L'illustrateur écrit souvent en marge des dessins, une ligne de commentaire en contrepoint, une référence à un commentaire journalistique ou des précisions techniques. Cette pratique d'illustrateur qui intègre l'écriture manuscrite aux images semble hériter d'une « Conception médiévale du manuscrit, juxtaposition du texte principal de gloses et de notes »¹⁶⁹ Dans les *Contes et légendes du Berry* (XVI : 1, 3, 7), le texte du conte s'inscrit en arrière plan du dessin, comme une reprise en écho qui, au-delà de l'effet esthétique des lignes manuscrites, rappelle le référent textuel. Cet effet de palimpseste fait apparaître ici, ce qui reste invisible dans les autres images : l'écrit, qu'il soit mot, phrase ou paragraphe, sert de fond, comme une surface portant l'image.

¹⁶⁷ Voir partie 2.

¹⁶⁸ Extrait de la préface de *Dessine-moi un alphabet*, op.cit.

¹⁶⁹ Massin, *La Mise en pages*, op.cit., page 83.

La place de l'écrit dans le travail d'illustration de Lemoine est liée non seulement à l'héritage d'une culture de l'imprimé dont il est totalement imprégné, mais aussi à une singularité de graphiste contemporain qui envisage sa création dans une unité avec l'univers textuel du livre. Il semble qu'il est repris à son compte cette affirmation de Massin « L'écriture est un dessin [graphie manuelle] composée comme une image »¹⁷⁰.

La spécificité de l'illustration de Lemoine dans sa composition rigoureuse et épurée, dans son respect du texte et de la lettre comme image traduisent une fascination pour tous les codes graphiques, les écritures, les symboles qui s'est construite dans une approche artisanale et créative des alphabets. Cette approche globale du signe imprimé a contribué à la reconnaissance des compétences du graphiste comme illustrateur potentiel et à engager son travail créatif vers un rapport esthétique au texte.

B) Un graphiste pour le livre

C'est parce que les nouveaux éditeurs étaient conscients des innovations à apporter à l'édition littéraire qu'ils ont associé les graphistes tant sur le plan de la direction artistique que sur le plan des illustrations. Ils assimilèrent ainsi l'évolution des idées concernant la culture de l'image qui influençaient les productions imprimées du moment ; nous avons déjà repéré la tendance des années soixante à décroquer les arts et à conjuguer tous les moyens d'expression au service de l'imaginaire.

Il semble que ce soit les images, les nouvelles approches visuelles du livre, qui aient guidé Delpire dans un premier temps, puis Massin comme Pierre Marchand dans leurs choix. Ceux-ci posaient comme principe que le sens et les contenus seraient plus facilement accessibles dans une mise en scène visuelle innovante. Christiane Abaddie-Clerc se souvient que Pierre Marchand : « cultivait [les concepts] qui l'aideraient à défricher de nouveaux publics, sensibles à l'émergence de « nouvelles images » à mi-chemin entre l'art et les images de presse. Attaché à la lisibilité avant tout, il était servi par le courant hyperréaliste de l'époque ».¹⁷¹

Pierre Marchand donne la priorité aux images : « Il n'avait pas son pareil pour construire une politique éditoriale ambitieuse sur les valeurs pédagogiques d'images

¹⁷⁰ Massin, *La Mise en pages*, *op.cit.*

¹⁷¹ Christiane Abaddie-Clerc, *CRILJ* n° 74, *op.cit.*, page 6.

patrimoniales et de savoirs rendus intelligibles par les illustrateurs, à la manière d'un moderne Comenius réactualisant inlassablement l'« Orbis Pictus », le miroir du monde. »¹⁷²

Il s'agissait de concevoir des supports illustrés permettant d'amener le plus grand nombre aux livres, aux textes littéraires ou documentaires. A partir de la rencontre de Georges Lemoine avec Massin puis Pierre Marchand, le travail graphique va s'élaborer dans le cadre des contraintes imposées par l'édition de livres, et plus particulièrement, par un art de l'image conciliable avec un univers littéraire.

L'éditeur avait à prendre en compte différents aspects : les compétences techniques de l'illustrateur, sa capacité à élaborer une image compatible avec un texte et un univers personnel déjà très identifié. L'expérience de graphiste de Georges Lemoine garantissait une qualité d'image, et elle manifestait déjà un style et un imaginaire personnels ; il faut donc croire que ce style graphique laissait, a priori, présager certaines qualités de l'illustrateur pour approcher certains textes et une sensibilité à la littérature. Pour le directeur de collection, il est essentiel de rapprocher des imaginaires qui peuvent se « marier » dans leurs styles et leurs thèmes. Massin affirme au cours d'un entretien concernant la conception des couvertures pour Folio, en 1977 :

« Je laisse aux illustrateurs une grande liberté graphique.[...]D'ailleurs, je connais assez bien les illustrateurs. Je connais leur psychologie, voire leurs tics. Aussi, je ne leur demande pas n'importe quoi : ils ne font vraiment bien que ce qui est dans leur registre. Rares sont ceux que j'ai pu utiliser à contre-emploi. »¹⁷³

La prise en compte de l'image comme élément essentiel dans la conception des livres n'est pas récente et Lemoine inscrit son travail dans une double historicité : il profite des expériences du graphisme contemporain et il utilise dans sa création d'images toute la palette des illustrateurs du dix-neuvième siècle.

« Les traditions du livre orchestrent les emplacements de l'image d'illustration, relatifs à la page et au livre, tandis que l'insertion dans le texte obéit davantage aux conventions rhétoriques. Emplacement et insertion se différencient en fonction de la position liminaire, progressive ou terminative de l'image, par rapport au déroulement temporel du livre et du texte ; ainsi se distinguent au seuil du livre, le frontispice, grande planche liminaire gravée qui contient le titre ou lui

¹⁷² *Ibidem*, page 10.

¹⁷³ *Caractère avril 1977*, entretien Massin « Le talent fait lire », *op.cit.*

fait face ; le bandeau petite gravure d'en tête de forme oblongue et la lettrine ou lettre grise, souvent carrée, à l'initiale des chapitres ; les vignettes et les planches dans le cours du texte ; enfin, le cul de lampe conclusif dont le triangle pointé vers le bas rappelle l'ancienne disposition du colophon. »¹⁷⁴

Lemoine combine les formes codées de l'illustration classique avec les mises en pages modernes, il respecte la fonction « rhétorique » et temporelle des bandeaux, initiales et vignettes qui ponctuent le récit, tout en élaborant des messages graphiques qui font écho aux planches illustrées et prennent souvent la valeur de commentaires comme nous le verrons dans notre troisième partie. Un texte final de l'illustrateur en forme de colophon, des pages de titre ornées dans une majorité d'ouvrages, des vignettes dans les marges, des frises végétales qui bordent les cadres de texte témoignent du goût de G. Lemoine pour les formes « historiques » du livre illustré et enrichissent son intervention dans tous les espaces du livre.

Cette intervention de l'image comme un contrepoint du texte, est une forme nouvelle qui a son origine dans le livre d'art. Les éditions bibliophiliques d'art qui se sont développées à la fin du dix-neuvième siècle et au cours du vingtième siècle ont assurément, par la qualité de leur production et le prestige des artistes concernés, contribué à construire une conception globale du livre illustré commune à Massin et à Georges Lemoine.

C) Héritage du livre illustré

Pour Lemoine, l'investissement dans l'espace du texte littéraire est porté par les modèles contemporains des livres d'artistes plus que par ceux d'une illustration pour la jeunesse du début du vingtième siècle. Il considère les illustrations de Picasso, Maurice Denis et *Le coup de dés* de Mallarmé comme des exemples de production harmonieuse. Sa collection personnelle, acquise au cours des vingt-cinq dernières années, comporte des livres de collectionneurs illustrés et des livres de peintres.

François Chapon, en étudiant les « Grands livres illustrés » dans *Le peintre et le livre*¹⁷⁵ met en évidence l'essentiel engagement artistique de l'éditeur et pose la question de l'illustration littéraire, donc du rapport créatif et technique entre le dessinateur (ou le

¹⁷⁴ S. Le Men, « Le livre illustré (XVI^e-XIX^e s.) », *Le grand atlas des littératures*, Encyclopaedia Universalis, 1990, page 177.

¹⁷⁵ F. Chapon, *Le peintre et le livre, (L'âge d'or du livre illustré en France 1870-1970)*, Paris, Flammarion, 1987, page 47.

peintre) et le texte. Ces livres rares, objets produits par des collectionneurs ou des éditeurs d'art¹⁷⁶, sont conçus avec des exigences d'excellence sur le plan de la conception technique et artistique parce qu'il s'agit de créer un objet d'art culturel de qualité qui associe un grand texte à un grand peintre. Ainsi, ces éditions « de luxe » qui donnent à l'illustration une valeur de premier plan, proposent des modèles de mariages réussis entre la littérature et des arts graphiques. Ce que François Chapon définit comme le « grand livre illustré » « résulte de la rencontre d'une expression littéraire et d'une expression plastique, en somme de deux écritures qui, significatives, utilisent des moyens, et la plupart du temps, des matériaux différents. »¹⁷⁷

Ainsi, de nombreux artistes comme Manet pour Charles Cros¹⁷⁸, Pierre Bonnard¹⁷⁹ ou Maurice Denis¹⁸⁰ pour Verlaine, comme Sonia Delaunay pour Blaise Cendrars¹⁸¹, ou Picasso pour *Le chef-d'œuvre inconnu* de Balzac¹⁸², ont côtoyé des textes littéraires pour des éditions d'art et ont donné un certain prestige à la planche d'illustration et à la mise en page artistique en participant à la construction d'une nouvelle conception du livre illustré dans le cadre d'éditions luxueuses.

« Toutefois, le cas où le grand illustré parvient à l'harmonie la plus entière est sans doute fourni par l'alliance de deux activités créatrices orientées, à travers l'appréhension similaire du réel, vers une identique façon de s'exprimer, compte tenu de l'essence radicalement différente du verbe et des moyens de l'illustrateurs. »¹⁸³

Cette approche globale de l'œuvre éditée découle peut-être de la conception de l'illustration de la poésie à l'époque du cubisme

« Celle-ci se refuse à dissocier le contenu littéraire et le contenu plastique du livre, considérant qu'il faut désormais les aborder dans une prise de conscience globale. L'analyse, contrairement à ce qu'on faisait jusqu'aux années soixante-dix,

¹⁷⁶ Kahnweiler, Skira, Maeght...

¹⁷⁷ F. Chapon, *op.cit.*, page 47.

¹⁷⁸ C. Cros, E. Manet, *Le fleuve*, Paris, Librairie de l'Eau-forte, 1874.

¹⁷⁹ P. Verlaine, P. Bonnard, *Parallèlement*, Paris, Ambroise Vollard, 1900.

¹⁸⁰ P. Verlaine, M. Denis, *Sagesse*, Paris, Ambroise Vollard, 1911.

¹⁸¹ B. Cendrars, S. Delaunay, *La prose du Transsibérien et de la petite Jehanne de France*, Paris, éditions des hommes nouveaux, 1913.

¹⁸² H. de Balzac, P. Picasso, *Le chef-d'œuvre inconnu*, Paris, Ambroise Vollard, 1931.

¹⁸³ F. Chapon, *op.cit.*, page 47.

devra s'exercer sur une œuvre devenue nouvelle du fait de la conjonction de ces deux écritures. »¹⁸⁴

Il s'agit pour Massin qui se réfère aux éditions d'art du début du vingtième siècle dans ses différents ouvrages sur l'édition, d'appliquer cette exigence de conception sur le plan de la typographie et de l'illustration aux éditions pour le plus grand nombre. Les conférences de Gérard Blanchard sur Mallarmé dont *Le coups de dés*¹⁸⁵ est considéré, par Massin, comme le premier livre moderne dans sa mise en page, et les évolutions du graphisme contemporain ont ouvert à Georges Lemoine un univers de liberté dans l'espace du livre.

« Mallarmé revient à plusieurs reprises sur cette structure biface du livre Elle ne donne pas seulement à l'objet sa caractéristique matérielle elle est – de même que la tablette sumérienne était l'indice(...) économique ou littéraire, qui devait y être inscrit – un support nécessaire à la pensée. »¹⁸⁶

En concevant le livre et la composition des pages comme un tout graphique, Lemoine, sous l'influence de Massin et des grands directeurs de collection des années soixante-dix, inscrit son travail d'illustrateur dans une tradition du « *Grand livre illustré* ».

Au-delà du livre illustré dont hérite l'album de Lemoine, ce qui constitue la culture du graphiste aujourd'hui peut être défini par un ensemble composite de sources artistiques qui influencent le style de ses compositions : d'une part, la peinture de la Renaissance et l'œuvre de Nicolas Poussin¹⁸⁷ pour leurs compositions classiques et leurs sujets sacrés, d'autre part les symbolistes comme Puvis de Chavannes,¹⁸⁸ les nabis et l'estampe

¹⁸⁴ F.Chapon, *op.cit.*, page 48.

¹⁸⁵ « C'est à dessein que j'ai fait référence à Mallarmé. En effet, c'est à partir du coup de dés – et du coup de dés seulement – que l'on commence à prendre la double page du livre dans l'acception d'une page unique, semblable en cela à la forme adoptée pour l'écran du cinématographe, dont l'invention ne remonte alors qu'à deux décennies. » Massin, *La mise en pages*, éditions Hoëboeke, 1991, page14.

¹⁸⁶ A-M. Christin, *L'image écrite, op.cit.*, page 115.

¹⁸⁷ Nicolas Poussin (1594-1665), peintre qui incarne la notion de classicisme dans la peinture française du XVII^e siècle. Qualifié de peintre « savant », il est le créateur d'un univers pictural d'une richesse d'inspiration, d'une profondeur spirituelle et d'une portée sans équivalent à son époque. D'après l'article de S. Loire, *Encyclopedia Universalis*, 1997.

¹⁸⁸ Pierre Puvis de Chavannes (1824-1898), peintre qui suit « la leçon des maîtres de la Renaissance, qu'il découvre en Italie (...) Puvis est incontestablement un des patrons du mouvement symboliste, bien qu'il se soit toujours défendu lui-même de travailler dans ce sens. La peinture plate, l'application très sobre de la touche, la construction savante de la toile, l'élaboration du sujet faisaient un contrepois utile à la liberté et au bariolage impressionniste, délibérément tourné vers le temps qui passe. » Thésaurus, *Encyclopedia Universalis*, 1997.

japonaise¹⁸⁹ qui ont une importance majeure pour la culture de l'imprimé. Ces diverses références picturales ont façonné une conception figurative de la peinture, portée sur la symbolique et le goût de l'allégorie et ont permis l'émergence d'une création exploitant le système à deux dimensions et dominée par la frontalité.

G. Lemoine est également inspiré par l'affiche contemporaine dont Anne-Marie Christin dit :

« L'affiche, dans sa conception comme dans ses styles, devait bien évidemment connaître une évolution remarquable du fait de ces transformations. Pourtant elle garda toujours en dépit des variations esthétiques ou commerciales auxquelles elle était soumise, son caractère premier d'expression mixte. Dans sa clôture de papier, texte et image continuaient à se confondre, le texte, s'il s'y trouvait seul, reprenant l'image à son compte, comme cela avait toujours été le cas dans les époques précédentes, en se proposant lui-même comme chose à voir en même temps qu'elle devait être lue... »¹⁹⁰

Ce qui importe aux concepteurs des livres, c'est la lisibilité et la séduction « accessible » de l'objet. Georges Lemoine participe à cette élaboration en héritant, autant des ambitions et des enseignements des peintres illustrateurs du dix-neuvième et du vingtième siècle que de la tradition du livre illustré pour enfants. Du côté du livre de jeunesse, il a pu tirer profit de l'influence des conceptions de Robert Delpire, éditeur d'André François et de Maurice Sendak qui allient héritage de l'illustration et modernité. Il semble qu'il ait également bénéficié de l'évolution de l'album moderne à destination des enfants qui se construit, depuis la parution de *L'histoire de Babar le petit éléphant*¹⁹¹ de Jean de Brunhoff et le développement de l'esthétique promue par les éditions du Père Castor, autour d'un travail de double page qui joue avec le blanc et les deux dimensions du livre. Donc, pour Lemoine, comme pour Jean de Brunhoff, « La mise en page n'est plus

¹⁸⁹ Nous verrons dans la quatrième partie que cet aspect intervient pour une part dans l'influence asiatique sur l'œuvre de l'illustrateur et dans son style au service de l'allégorie et de sa représentation du sacré.

¹⁹⁰ A-M. Christin, *L'image écrite*, op.cit., page 154.

¹⁹¹ « Les originaux de Babar nous révèlent quelles conceptions Jean de Brunhoff avait du rapport texte-image. Dès les premières ébauches, la page est considérée comme le lieu d'un langage global. Elle forme une unité organique dont l'agencement tisse les discours écrits et discours figuré dans un continuum visuel et temporel. Espace figuré et espace narratif sont indissociables et ne peuvent exister séparément. » In C-A. Parmegiani, *Les petits Français illustrés (1860-1940)*, Paris, éditions du Cercle de la librairie, 1989, page 216.

seulement la visualisation, plus ou moins, fidèle, d'une histoire, elle lui donne sens.»¹⁹² Il est possible de mentionner également une parenté avec les jeux de cadres de Boutet de Monvel, dont Anne Parmegiani nous dit « qu'il est le premier illustrateur à tirer les conséquences d'un retour à la bi-dimensionnalité du support. (...) Boutet se livre, également, à une recherche sur la mise en pages lui permettant d'établir un jeu entre le vu et le caché.¹⁹³ Comme lui, Lemoine construit des pages où « l'espace de représentation s'affiche comme le lieu d'une fiction, bien distinct de la réalité » et utilise remarquablement « les ressources spécifiques de l'espace papier. »¹⁹⁴

Georges Lemoine dit s'être découvert après coup, des filiations avec des artistes comme Boutet de Monvel¹⁹⁵ ou des illustrateurs moins célèbres en France comme Konewka¹⁹⁶ et Kreidholz¹⁹⁷. Cependant l'influence des uns ou des autres n'intervient pas dans sa phase de formation mais bien après : il a trouvé chez ces artistes du livre une forme de filiation comme s'il y retrouvait des maîtres jusqu'alors inconnus. L'intérêt de Lemoine pour l'histoire de l'illustration s'est développé en illustrant - comme l'intérêt pour les textes et l'écriture - car il fut à l'origine stimulé par l'univers du livre de façon globale, comme un graphiste curieux d'explorer un support riche de possibilités. Puis le patrimoine du livre illustré lui a confirmé par la suite la légitimité de ses goûts.

Les références de Lemoine s'inscrivent donc dans une histoire des supports illustrés pour lesquels la recherche des formes s'élabore au service du sens, et en cela elles sont l'expression d'une nouvelle esthétique du livre. Néanmoins, les illustrations de Lemoine peuvent se définir tant du côté des nouvelles formes comme celle de l'illustration photographique ou de l'album comme support pluri-graphique que du côté des traditions

¹⁹² *Ibidem*, page 216.

¹⁹³ C-A. Parmegiani, *Les petits Français illustrés (1860-1940)*, *op.cit.*, page 115.

¹⁹⁴ *Ibidem*, page 116.

¹⁹⁵ Maurice Boutet de Monvel (1851-1913) peintre de fresque, aquarelliste, illustrateur de livres pour enfants comme les *Fables choisies* de La Fontaine (1888) ou *Vieilles Chansons et rondes de France* (1883).

« Boutet a lui-même défini sa manière comme un processus d'élimination et de sélection afin de conserver juste ce qui est nécessaire au caractère de l'image : « exprimer beaucoup avec le mince contour du crayon ». (...) Il se met à la portée des enfants avec un instinct très sûr : répétition rythmée du même motif, diversité des postures des protagonistes, utilisation de la double page qui repose l'œil par une bonne répartition des blancs, réduction du décor à un élément unique. (...) Grâce à un style inimitable, à l'élégance simple, Boutet a renouvelé en France la conception du livre d'images pour les enfants. » *Encyclopedia Universalis*, 1997.

¹⁹⁶ P. Konewka, (1841-1871) dessinateur allemand qui illustra des albums avec des silhouettes découpées d'après dessins.

¹⁹⁷ E. Kreidholz, (1863-1956), peintre, graveur et aquarelliste suisse. « Influencé par Walter Crane et Grandville, il dessina des livres pour enfants, à base principalement de fleurs et d'animaux, dont il supervisait méticuleusement l'impression. (...) Auteur au surplus de cartes postales, ex-libris etc, il appartient au groupe d'artistes suisses « Die Walze ». » M. Osterwalder, *Dictionnaire des illustrateurs 1890-1945 (XX^e siècle, première génération)* Neuchâtel, Ides et Calendes, 1992.

du livre imprimé avec un goût pour les mises en pages classiques, les techniques de gravures et la composition rigoureuse.

D) Un interlocuteur essentiel : l'éditeur

Le rôle fondamental de l'éditeur, ou du responsable de collection, dans l'élaboration du livre illustré semble se situer dans une appréhension esthétique et commerciale de ses collections. Mais la mise en œuvre de sa politique éditoriale passe par une excellente connaissance des capacités des artistes et des auteurs avec lesquels il travaille.

Cette conception envisage le texte et l'image dans un rapport graphique étroit qui peut être appréhendé par le lecteur dans une même lecture. Les éditeurs conçoivent donc le livre comme un « tout » graphique. De plus si l'unité de base est la double page, la conception visuelle de l'objet s'élabore dans la succession de pages de la première à la quatrième de couverture. Non seulement, l'éditeur conçoit un objet dont les caractéristiques de collection vont être autant de contraintes pour les créateurs, mais il doit trouver des combinaisons harmonieuses entre deux univers créatifs fondés sur des codes sémiotiques différents : une dialectique doit s'élaborer entre image et texte. L'éditeur se trouve être le pivot du trio créatif de l'élaboration des livres, il conçoit les « mariages » créatifs entre textes et illustrateurs, sa compréhension du texte doit s'approcher de celle de l'illustrateur pour en apprécier l'illustration.

L'éditeur doit en fait résoudre un paradoxe, concevoir un objet de grande qualité avec des moyens économiques réduits et, de plus dans le cas du livre illustré, il doit élaborer un objet cohérent par la combinaison de deux univers créatifs. George Jan dit de Pierre Marchand :

« Sans intervenir en quoi que ce soit dans notre travail, il savait tirer le meilleur de nous-mêmes et je lui dois d'avoir appris que la clarté, la simplicité, ne sont jamais des réductions « pour les enfants » mais, le moteur de proposition neuve pour la raison, comme pour l'imaginaire. »¹⁹⁸

C'est le talent et la finesse de l'éditeur qui projettent sur le texte d'un auteur un univers graphique, plastique et mettent en relation l'illustrateur avec le texte ; il doit bien connaître les capacités et les limites des uns et des autres. Pour cela, le directeur artistique

¹⁹⁸ G. Jan, *CRILJ* n° 74, *op.cit.*, page 23.

du livre tisse avec ses auteurs (de textes comme d'images), des relations de confiance qui semblent constituer le préalable nécessaire à tout projet collectif.

Les facteurs favorables à une bonne compréhension entre Lemoine et les concepteurs de livre s'expriment donc dans un même niveau de d'exigence, une même approche des contraintes éditoriales et un même intérêt pour l'esthétique du support écrit. Massin, interrogé sur ce qui favorise cette création, répond : « J'ai bien vu une alchimie particulière dans le trio éditeur-auteur-illustrateur dans l'entreprise de Folio, où cette alchimie n'a cessé de fonctionner. »¹⁹⁹ Et, quand on lui demande quel doit être le rôle du directeur artistique ou du responsable de collection envers l'illustrateur, Massin répond : « Lui laisser une liberté entière, ou du moins faire semblant, ce qui veut dire essayer de l'orienter, sans en avoir l'air. »²⁰⁰

Dans le cas des éditions de poche, il s'agit de placer cette exigence de qualité et de prestige au niveau de l'édition de masse, donc de se plier à un système de contraintes de fabrication guidées par des impératifs économiques.

« La contrainte est nécessaire, confirme Massin, car elle oblige souvent l'illustrateur à se dépasser pour franchir les obstacles qui lui sont tendus. Quelle serait la beauté des vers de Racine ou de Valéry, si les auteurs n'avaient eu la double contrainte de la rime et de la métrique. »²⁰¹

Dans le cas de Georges Lemoine, l'affinité artistique avec Massin est née, sans aucun doute, d'une convergence de vues et de références concernant leur approche de la conception du livre. Cette proximité a favorisé l'engagement de Lemoine dans le travail avec le milieu des éditeurs. Cependant l'attrait d'un catalogue littéraire aussi réputé que celui de Gallimard et l'envie d'approcher tous les aspects de la création du livre, ont également été déterminants. En effet, les collaborations avec Massin, puis avec Pierre Marchand furent l'occasion de travailler avec des pionniers de la nouvelle édition, de mettre en œuvre des savoir-faire d'artisans du livre et d'apprendre auprès d'eux un nouvel aspect du « métier ». Ces éditeurs, par leur clairvoyance, leur sensibilité aux textes comme aux images, lui ont donné l'occasion d'illustrer des textes du catalogue littéraire comme ceux de Bosco, Tournier, Yourcenar ou Le Clézio.

¹⁹⁹ Lettre de Massin du 20 mars 2003.

²⁰⁰ *Ibidem*.

²⁰¹ *Comment concevez-vous le rapport de l'illustrateur aux contraintes éditoriales ?* Lettre de Massin du 20 mars 2003.

Si les images de l'illustrateur ne conviennent pas, l'éditeur peut les refuser, mais en ce qui concerne Lemoine, il semble que cette situation ait été assez rare. Raymond Stoffel, ancien maquettiste de l'équipe de Gallimard se souvient d'une couverture refusée par Marchand pour *L'enfant et la rivière*²⁰², pourtant très proche de celle qui sera en fait éditée. Georges Lemoine garde l'amère expérience de planches refusées par l'éditrice de « La joie de lire » pour le récent *Chant de Pâques* de Ramuz; elle a préféré à ses dessins les photos préparatoires de l'illustrateur prises dans les jardins de Ramuz.²⁰³ En 2005 une couverture a été refusée par l'éditrice du département Gallimard jeunesse et recomposée par Lemoine pour cacher le sein juvénile de *La petite sirène*²⁰⁴ qui apparaissait initialement sur l'image. Si le premier cas concerne les aspects esthétiques du livre, le dernier exemple qui ne concerne pas le choix technique mais le motif représenté, démontre que le cadre éditorial pour la jeunesse peut s'autocensurer et refuser aux illustrateurs certaines propositions graphiques à destination des enfants.

Quand il y a désaccord sur une image, il s'agit plus souvent d'une mauvaise compréhension de la tonalité attendue pour un texte que de complications clairement techniques. Les rares refus des travaux portent souvent sur une couverture, première image du livre, dont l'impact est essentiel sur la vente. Cependant, quels que soient les cas où les dessins ont été refusés, l'illustrateur a repris le travail, avec une certaine humilité, même après trente années de réussite et la reconnaissance de son statut d'artiste. La formation de graphiste de Lemoine, explique cette aptitude à répondre à des commandes et à se conformer à des contraintes de production tout en défendant une vision personnelle. La connaissance des enjeux et le plaisir de Lemoine à se frotter aux contraintes éditoriales facilitent le rôle de l'éditeur et, du côté de l'illustrateur, une bonne entente avec l'éditeur est garantie par des marques de confiance en sa capacité à produire les images qui conviennent. Communication et confiance semblent être les facteurs d'une création de qualité.²⁰⁵

²⁰² E Cohat se souvient : « *Moi, non ; Pierre, oui ! Pierre Marchand a refusé des couvertures à Georges, c'est arrivé !* » Entretien, directrice artistique, Gallimard jeunesse, avril 2003.

²⁰³ En définitive ses détails de prises de vue, travaillés pour produire des surfaces colorées quasi-impressionnistes produisent une ambiance lumineuse et colorée très proche de certains dessins de Lemoine.

²⁰⁴ Parution prévue en 2005 dans la collection Folio cadet.

²⁰⁵ Question : Comment évaluez-vous la pertinence d'une illustration par rapport au texte ? Est-ce votre rôle ? *En fait cela se fait collégialement, quand un crayonné arrive, dans le cas de G il n'y presque jamais de crayonné, mais cela peut arriver. Je regarde l'illustration dans le cas de Georges, soit elle me plaît, et en général elle me plaît, soit elle ne me plaît pas et à ce moment là, de toute façon elle est envoyée à Christine Becker qui donne son avis et après soit on accepte, on n'accepte pas, soit on demande quelques*

Le trio classique de l'éditeur, de l'auteur et de l'illustrateur quand l'auteur n'illustre pas ses textes lui-même (ce qui est rare chez Gallimard jeunesse²⁰⁶), est presque systématiquement complété dans les maisons d'édition contemporaines par un directeur artistique.²⁰⁷ Elizabeth Cohat maquettiste, puis directrice artistique chez Gallimard, apprécie le professionnalisme de Georges Lemoine qu'elle considère comme « *un maître* », elle avoue ne pas négocier avec lui concernant les contraintes auquel il doit se conformer :

« Si c'est Georges, je ne présente pas de contrainte, il connaît son travail Et c'est quand même agréable...il sait ce qu'il fait et si on lui demande une couverture, il sait que c'est une couverture qui va entrer dans telle collection. Est-ce qu'on demande un crayonné à Georges ?(...)Quand il fait un travail, on lui donne des contraintes tout à fait techniques, par exemple, c'est un livre qui va faire trente pages, on fait un calibrage, on a tant de pages de textes, il reste tant de pages pour l'illustration, on décide qu'il y aura une illustration par chapitre, ou deux ou trois et, lui, il est libre d'illustrer ce qu'il a envie d'illustrer parce qu'il a son expérience qui fait que on va pas lui dire plus... »

Le fait d'être familier des collections Gallimard facilite le travail de l'illustrateur qui, à chaque nouveau livre, n'est pas obligé de s'adapter à de nouvelles contraintes. Cependant, pour cette maison d'édition, Georges Lemoine suit les nouvelles formes de collections et les rééditions ; pour les autres éditeurs, la diversité des types de livres place l'illustrateur en situation d'innovation permanente.

modifications. Mais la plupart du temps avec Georges, cela ne se passe pas comme cela, cela se passe avec d'autres illustrateurs, pour des jeunes ou des nouveaux, on peut faire cinq crayonnés différents. L'illustrateur donne cinq crayonnés et on en choisit un pour le pousser, et après ça marche par étapes. Avec Georges, c'est quand même différent. Lettre de Elizabeth Cohat, directrice artistique, Gallimard jeunesse. Avril 2003.

²⁰⁶ Pef semble être une exception.

²⁰⁷ « En réalité, la fonction de directeur artistique recouvre deux activités bien distinctes. La première n'a rien de spectaculaire, mais elle est pourtant très importante : elle consiste à mettre au point, pour chaque livre, une maquette de composition, c'est à dire un ensemble d'indications destinées à l'imprimeur qui va entreprendre la composition. Il faut lui préciser le choix du caractère, le corps, l'interlignage, la justification, le départ des chapitres etc.- l'architecture du livre, en somme. Car un livre est comme une maison : les chapitres doivent comme les fenêtres d'un même étage, s'aligner à la même hauteur. Ne souriez pas, ce n'est pas encore une évidence pour certains imprimeurs. Ce travail ingrat (mais pas ennuyeux) et peu visible, la maquette typographique d'un livre, je le fais pour tous les livres de la maison, qu'il s'agisse d'ouvrages littéraires, de romans policiers ou des volumes de la Pléiade. », « Le talent fait lire », entretien Massin, *Caractère* avril 1977, pages 48-55.

La connaissance des formats, des contraintes d'impression, des « rendus » de couleurs et des qualités de papier facilite le dialogue de Lemoine tant avec les éditeurs et les maquettistes qu'avec les imprimeurs. Les informations techniques dont il a besoin pour se mettre au travail sont le format et le nombre de planches à illustrer, les couleurs envisageables dans la collection, éventuellement le nombre de pages du livre²⁰⁸ et la typographie (police, corps, graisse). Implicitement, la collection définit également une unité dans la mise en page, la disposition des textes, etc. En général, G. Lemoine décide seul de l'utilisation de cadres ou non et de la place des images dans le texte. Il choisit s'il assemble des planches en double page ou s'il propose des pages simples. Sa contrainte porte donc sur le nombre de pages à illustrer et non sur leur emplacement. Pour Folio junior, qui est une des collections les plus contraignantes parmi celles pour lesquelles Lemoine a travaillé, il réussit à varier les réponses et à proposer différentes combinaisons en fonction des textes illustrés. Quand il y a peu d'images, dans les collections de poche, Lemoine place ses images à des moments essentiels du texte : cela peut être sous la forme d'une planche par chapitre, ou d'un ensemble d'images qui valorisent un épisode. Lors de l'analyse des œuvres, la place des images dans le livre selon le déroulement du récit permettra de comprendre la lecture que l'illustrateur fait du texte.

La qualité de son travail tient au fait qu'il conçoit aisément des dessins correspondant aux contraintes et donc, la production illustrée peut à chaque fois être adaptée au sens du texte, plus que contrainte par les formes imposées. Quand on interroge Elisabeth Cohat sur les éléments qui expliquent la réussite de Georges Lemoine, elle répond :

« C'est très moderne, une composition très moderne, pas du tout classique... Il a une connaissance de la typo d'abord et des formes, des règles de la construction d'une illustration qui font que (pffuuuitt) il arrive à passer par dessus. Je trouve cela très d'avant-garde, ces cadrages ; ces façons de varier les plans, plongée, contre-plongée premier plan, arrière-plan, au niveau de l'espace et de l'utilisation du blanc... »²⁰⁹

Ses linogravures pour le premier roman édité chez Gallimard, ses dessins à la mine de plomb pour les premiers folios juniors sont aussi impressionnants de maîtrise et de

²⁰⁸ Forcément un multiple de quatre correspondant au pliage d'une feuille chez les imprimeurs : 16, 24, 32,...

²⁰⁹ Lettre de Elisabeth Cohat, directrice artistique, Gallimard jeunesse, avril 2003.

sensibilité que les grandes aquarelles colorées des albums car ces images composent chaque fois un ensemble en harmonie avec les textes et les formats.

La maîtrise de Lemoine apparaît dans la diversité des solutions apportées aux problèmes posés par les aspects multiples des collections illustrées. Lemoine aime travailler pour des formats différents : la dimension des livres de poche n'est pas un problème. On peut en prendre l'exemple avec les doubles pages pour *Les princes de l'exil* ou avec les petites images délicates du plus petit de ses livres *Le génie et la fée*, édité chez Calligram (XVI, 7). Il travaille ses planches dans des formats un peu plus grands que les pages prévues puis ceux-ci sont réduits pour l'impression. Mais ce sont les planches des grands livres illustrés qui lui donnent l'occasion de travailler sur son format de prédilection : le format « raisin » sur lequel il délimite une marge importante autour du dessin.

Les contraintes économiques qui président à la fabrication d'un livre orientent les choix créatifs de l'illustrateur car la conception des dessins diffère selon qu'il lui est possible d'accéder à une impression de plus de quatre couleurs, ce qui est rare, que des zones vernies ou mates sont prévues sur un dessin de couverture, que le prix du livre prévu par l'éditeur permet l'utilisation d'un fer à dorer²¹⁰ ou que les vignettes sont à concevoir en noir et blanc dans un petit format ...

Le prix du papier est également essentiel : ce n'est pas la même chose de pouvoir envisager une illustration sur un fonds ivoire, un papier à grain, ou de composer une planche pour l'impression sur un papier de faible qualité. Les collages ou les travaux nécessitant des effets de matière, comme le tramage d'un papier ou un dessin à l'encre sur un papyrus doivent être reproduits par « Ekta », c'est à dire photographiés avant d'être intégrés à la page. Tous ces aspects doivent être anticipés, voire négociés avec l'éditeur, pour des livres hors collection. Le « métier » de l'illustrateur est de comprendre ce qui est possible dans le cadre des contraintes fixées et de produire, pour chaque collection, la meilleure illustration possible.

Pour Georges Lemoine, ce rapport entre contraintes et confiance, constitue l'appui sur lequel s'élabore sa création d'une illustration de qualité. Il sait adapter sa proposition plastique même lorsque les formes sont imposées par une collection ou que les possibilités techniques négociées avec l'imprimeur contraignent de façon importante son travail. La

²¹⁰ O. Wilde, *Le prince heureux*, *op.cit.*

marge de liberté de l'illustrateur semble réduite dans les couvertures pour Folio qui offrent un espace de moins de 18 cm sur plus de 10 cm, sans compter la place du texte, et une économie d'impression qui impose des techniques simples sur le plan des couleurs. Cependant, comme nous le constaterons dans l'étude des livres illustrés, ces contraintes favorisent la créativité et l'inventivité de l'illustrateur. Cette qualité n'est malheureusement pas toujours restituée lors des réimpressions.

Certaines collections ont permis à Georges Lemoine d'innover et de proposer des variantes intéressantes portant essentiellement sur le support auquel il est particulièrement attaché : papier à grain ivoire dans l'album chinois *Touloulouze et Ouriki*, papier tramé et coloré comme dans les étonnantes planches d'illustrations pour le livre de poche *La métamorphose d'Helen Keller*, dessins sur papier bleu foncé pour *Pawana* et dessins sur papier calque pour les recueils de poésies chez Syros. Il est remarquable que, quel que soit le coût de production du livre, quel que soit le type de contrainte, Lemoine est toujours en mesure de proposer des illustrations ambitieuses et soignées.

La seule exception concerne quelques titres dans des collections Folio junior ou cadet et plus particulièrement dans l'année 1998²¹¹ ; des rééditions déplorables qui semblent résulter d'un cumul de conditions économiques défavorables : la recherche du moindre coût a influé sur la qualité du papier jauni et une impression très noire a conduit à recadrer de façon peu appropriée les images et à agrandir des illustrations prévues pour un petit format, donnant aux traits de plume et au jeu d'ombres et de lumière un aspect sali bien loin de l'effet des planches initiales. Lemoine considère ces incidents d'impression comme des trahisons. La qualité proposée au premier tirage, le « bon à tirer » est souvent signé à partir d'un cromalin, qui est souvent meilleur que les tirages en machine. Les déceptions concernent plus rarement la difficulté à restituer les couleurs subtiles de l'aquarelle ou l'effet d'un trait à la mine de plomb²¹², d'une couleur rare qui ne s'obtient pas de façon fiable avec la quadrichromie.²¹³

²¹¹ J.-M.G. Le Clézio, *Villa Aurore*, *op.cit.*, (réédition de la collection Folio junior) et *Désiré Bienvenu* de Claude Roy.

²¹² Raymond Stoffel (maquettiste chez Gallimard) explique qu'« afin de restituer les subtilités d'un travail à la plume ou à la mine de plomb, les encres d'impressions sont un peu grisées, ce qui joue également sur l'impression du texte. Dans ce cas il est préférable que le papier soit très blanc pour maintenir la qualité de l'ensemble ». Entretien, avril 2003.

²¹³ « EC : Le gros problème c'est la qualité du papier et ce sont les machines. Si les Folio junior passent sur Cameron le trait tient le coup, ... C'est un gros souci. C'est économique, une bagarre incessante entre la fabrication, les imprimeurs pour avoir la qualité. Cela a rapport avec un prix d'impression, un type de papier et une qualité de machine. Les dernières versions de Folio junior sont sur un papier de meilleure

Georges Lemoine a eu tendance, au cours des années, à préférer les projets personnels aux travaux de commande, mais le soin accordé à tous les travaux reste le même. Par contre, le temps consacré à la création des illustrations fluctue en fonction des types de projet. Lemoine dit lui-même être assez lent dans l'élaboration de ses illustrations. Aux années très denses des débuts du travail éditorial, a succédé une période pendant laquelle l'illustrateur conçoit trois à quatre livres par an. Les livres réclament, en général, plusieurs mois d'élaboration, mais, certains ont été exécutés en plusieurs phases sur deux années comme *La petite marchande d'allumettes*, ou *Le prince heureux...* Le principal problème pour Georges Lemoine semble être, de plus en plus, le respect des contraintes de calendrier car, si on laisse de côté les blocages personnels, il est souvent difficile d'éviter la concurrence entre travaux de commande et projet personnel de création d'un livre.

Plusieurs scénarios créatifs existent concernant la mise en route d'un projet d'illustration. Soit l'éditeur passe une commande pour un texte d'auteur déjà écrit, soit le livre est conçu en commun entre auteur, illustrateur et éditeur, et l'élaboration est quasiment simultanée. Il est évident que les contraintes ne sont alors pas appréhendées de la même façon par l'illustrateur. Dans tous les cas, la relation de confiance établie avec l'éditeur tant sur les formes du travail (demande de « crayonnés » ou possibilité de plusieurs propositions ...) que sur les contenus et l'« esprit » du livre, est une condition essentielle pour Lemoine à la production d'une illustration de qualité.

Toute proportion (économique) gardée, c'est une logique du type « bibliophilique » qui a guidé la fabrication des derniers grands albums illustrés par Lemoine. Il trouve dans la gestion maximale des contraintes une satisfaction créatrice qui lui permet de mettre en avant sa conception du livre. Pour les derniers albums illustrés comme *Le prince heureux*, *La petite marchande d'allumettes* ou *Le Foulard dans la nuit*, il s'est engagé de manière importante dans ces projets auxquels il attachait une grande importance ; il a de plus travaillé à leur mise en page dont il s'est chargé pour concevoir globalement les livres.

En effet Georges Lemoine a pris en charge pour ces grands albums la maquette en plus de la conception des images. Afin de pouvoir utiliser les outils informatiques qu'il ne maîtrise pas, il a collaboré avec un graphiste, Denis Ravizza, pour ce qui concerne le

qualité. Il y a des périodes où le prix du papier double. Donc on est obligé de changer [de papier] car le prix du livre est toujours le même. On a des problèmes économiques invraisemblables avec le papier. Ce bouquin c'est une douleur pour l'illustrateur et le directeur artistique. Quand je vois un livre comme cela, c'est terrible ! Normalement c'est fini ! Je me rappelle très bien Marchand piquant des colères en voyant ce livre là arriver. » Lettre de Elizabeth Cohat, directrice artistique, Gallimard jeunesse, avril 2003.

calibrage des textes et la composition minutieuse de la mise en pages. Le plaisir et la fierté professionnelle sont aujourd'hui pour lui d'avoir la possibilité de mener jusqu'au bout la conception de ces livres dans lesquels chaque double page répond à une recherche maximale d'harmonie entre les différents éléments. La minutie de l'élaboration et le temps très important consacré à ces projets témoignent de l'ambition d'excellence qui place ces albums au niveau de véritables livres d'art, édités cependant pour le plus grand nombre²¹⁴. Georges Lemoine place son travail d'illustration à un niveau de raffinement et d'exigence qui lui fait considérer chaque illustration comme une œuvre. Il est donc pris dans un paradoxe : celui de l'illustrateur de livres de poche qui expose ses planches originales dans des expositions personnelles depuis trente ans, et l'artiste-graphiste qui produit une œuvre destinée à la grande diffusion et, pour une partie importante, à la destruction. On peut donc comprendre l'importance qu'a prise l'exposition de ses travaux à la librairie Nicaise en 2002, une des plus anciennes et des plus prestigieuses librairies bibliophiles de Paris.

Le rapport aux contraintes de l'édition est donc une des clés du savoir-faire de l'illustrateur. Il constitue la condition de diffusion du livre, car Georges Lemoine adapte la création au support quel qu'il soit. Mais la maîtrise des contraintes matérielles et techniques, si elles déterminent une part importante de la création, n'intervient que dans la mesure où elle participe à la construction d'images qui font sens.

E) L'art de la couverture

Cette construction signifiante de l'image est celle que Massin se propose de synthétiser dans l'élaboration des couvertures des livres, voie par laquelle Lemoine va s'engager dans l'édition. En tant que directeur artistique des éditions Gallimard dans les années soixante-dix, Massin conçoit couvertures et jaquettes pour les collections de poche. « Elle [la couverture] doit attirer l'attention, comme fait une affiche, et ne comporter qu'un message unique, facile, clair et mémorable » répond Massin quand on lui demande quelles sont les spécificités d'une illustration de couverture « efficace »²¹⁵.

Dans la revue *Caractère* de 1977, Massin définit ce qui est, pour lui, une « bonne » couverture :

²¹⁴ « On savait que ce livre pouvait coûter un petit peu cher parce que... je crois que ce format était bon. Il a choisi un format existant donc il savait que c'était un format machine cohérent, et puis après pour le nombre de pages. Au début, on ne savait pas si c'était 32, 40, ou 48 et on a tranché sur 48. En fait on ne s'est pas tellement posé la question du coût. C'est un beau livre qui coûte donc à 25 f près 15 euro, peu importe quoi ? Ce n'est vraiment pas cher ». Entretien, avec E Cohat.

²¹⁵ Lettre de Massin du 20 mars 2003.

« Une couverture est réussie quand le chaland qui passe (vite) retient l'image qu'on lui a proposée. Mais attention, il ne suffit pas d'arrêter le regard de l'acheteur éventuel (cela des moyens assez grossiers le permettent). Il faut aussi le convaincre, le retenir par le pan de la veste, lui faire sortir son portefeuille. Tout cela c'est le rôle de l'image. Bien sûr, le nom de l'auteur, le titre, l'image de marque de la collection, et de l'éditeur jouent aussi leur rôle ! »²¹⁶

L'enjeu commercial fondé sur la séduction visuelle et rapide du lecteur potentiel détermine les contraintes d'une image de couverture. Celles qui régissent les formes de collections, pour lesquelles la place de chaque élément est une marque de reconnaissance, sont plus complexes encore : la disposition prédéterminée des textes et de l'image, le format et les couleurs de la collection sont autant de paramètres imposés à l'illustrateur.

Massin considère les contraintes de la collection comme des facteurs de créativité : « J'ai imposé aux illustrateurs cette servitude du fond blanc, bien sûr, et aussi une structure typographique immuable. Le titre vient toujours en noir sur fond blanc, mais à l'intérieur de cet espace blanc, tout est possible. Je dirais même que je favorise au maximum la diversité de l'illustration. »²¹⁷

Le travail effectué pour la collection Folio consistait en l'élaboration de couvertures qui posaient une difficulté essentielle, celle de proposer une image qui puisse être détournée sur fond blanc. Par son format rectangulaire (10x18) la collection se distingue en 1972, des parutions de l'époque, Massin dit des contraintes définies pour Folio en 1977 :

« Evidemment, ce parti du fond blanc que j'avais pris me paraissait un peu difficile à tenir au départ. A vrai dire, j'étais même un peu inquiet de cette servitude que je m'étais imposée. Aujourd'hui, après cinq années, je me suis rendu compte que pour les illustrateurs – même ceux qui comme Siné - était un peu hésitants au départ - le fond blanc bien utilisé, c'est très, très agréable.»²¹⁸

Massin a eu maintes fois l'occasion de commenter sa conception de la direction artistique et de la composition d'un livre. Il définit un ensemble de critères concernant l'élaboration d'une couverture. Il apprécie la simplicité des procédés de Lemoine, l'économie graphique de son style et l'utilisation du blanc auquel Massin accorde une

²¹⁶ « Le talent fait lire », entretien avec Massin, *op.cit.*, pages 48-55.

²¹⁷ *Ibidem.*

²¹⁸ *Ibidem.*

valeur particulière dans l'espace du livre. Concernant la liberté laissée à l'illustrateur, Massin affirme :

« Je ne suggère rien aux illustrateurs. A la limite, je leur dis plutôt ce qu'il ne faut pas faire. Parce que certains ont trop facilement tendance à se faire plaisir, s'il y a de la violence dans le livre, par exemple, ils en rajoutent. »

Cette contrainte du blanc ne gêna aucunement Lemoine ; au contraire le style de ses images de graphiste laissait une part important au jeu créatif avec le blanc, que ce soit dans les linogravures qu'il imprima pendant des années ou dans son travail à l'encre ou aux aquarelles. L'utilisation du blanc de la page, qui sera analysée plus loin, est un élément graphique essentiel dans le style de l'illustrateur. La réalisation de couvertures pour Folio a peut-être participé à la mise en place de son style épuré (XIII).

Sur le plan sémiologique, l'élaboration de couvertures est un facteur essentiel à la cristallisation de certains procédés d'illustration chez Lemoine. La conception d'une image unique comme illustration initiale d'un texte, demande à l'illustrateur une aptitude à la synthèse du sens et une faculté à concentrer en peu d'éléments un appel au lecteur, une stimulation pour ouvrir le livre... Ainsi la création de couvertures a, sans nul doute, permis à l'illustrateur de faire évoluer son style graphique vers un art de la figuration minimale, porté essentiellement par l'allusion. « Ce qui est admirable dans le cas de Lemoine, c'est qu'à priori ce style délicat et élégiaque est à l'opposé de ce qu'on attend habituellement d'une couverture. Et pourtant, par contrastes avec d'autres couvertures plus tonitruantes, cela fonctionne (...) »²¹⁹

Le travail sur le sens est parfois l'objet d'un dialogue entre l'éditeur et l'auteur, mais l'interprétation du texte est laissée à la sensibilité de Lemoine. Son travail antérieur, ses livres précédents et sa renommée de graphiste servent de gage pour le laisser concevoir les images en toute liberté. Les propositions créatives effectuées par Lemoine pour les couvertures, et plus particulièrement celles de la collection Folio, révèlent une capacité à synthétiser en une image la signification d'un texte.

Massin a l'habitude d'opposer les styles très différents d'André François et de Georges Lemoine pour démontrer la liberté laissée par les contraintes de la collection Folio « Dans les deux cas, la réussite est totale : la publicité a joué son rôle sans la moindre trace de vulgarité et, sur le plan esthétique, la qualité est indéniable. Voilà la véritable définition des arts

²¹⁹ « Le talent fait lire », entretien avec Massin, *op.cit.*, pages 48-55

appliqués ! »²²⁰ Quand on demande à Massin si, dans ses activités de directeur artistique chez Gallimard pour la collection « Folio », il a le sentiment de faire évoluer le livre et d'établir un lien plus étroit entre les créateurs et les éditeurs, il assure : « Sans vanité aucune – c'est la constatation d'un état de choses – je crois être en partie responsable d'un retour à la figuration, à l'illustration dans la couverture de livre. »²²¹

Lemoine a illustré une quarantaine de couvertures pour la collection Folio. Certaines, comme *Désert* de Le Clézio, ne correspondent plus à l'esthétique d'aujourd'hui ou peut-être ont-elles été très (ou trop) diffusées, mais elles n'ont cependant pas perdu de leur impact symbolique (XIV, 6). La logique commerciale pousse les collections à changer l'apparence des couvertures pour attirer l'acheteur, ce qui explique que les poches de Folio ont, depuis 1996, changé de formule et les illustrations originales ont été remplacées par des détails d'œuvre d'art en conservant un fond blanc.²²²

Georges Lemoine appartient au groupe des vingt cinq illustrateurs principaux de Folio junior,²²³ et suit la forme de la collection qui a légèrement évolué : au début, les volumes copient la collection Folio générale en 10x18 avec couverture blanche, puis la collection Folio édition spéciale adopte une couverture couleur avec une cadre central pour l'illustration et enfin la dernière formule propose des volumes souples de 12,5x 17,8 cm avec une couverture illustrée pleine page, à pelliculage mat et brillant. A chaque nouvelle forme de la collection, Georges Lemoine revoit sa couverture soit en transformant une ancienne image²²⁴ pour qu'elle s'adapte aux nouvelles contraintes, soit en concevant une nouvelle image (XIV, 4, 8)²²⁵. Les nouvelles couvertures ne tolèrent apparemment pas le blanc et Lemoine opte alors pour des fonds sombres qui lui permettent d'utiliser de façon intense les jeux de clair-obscur qui dramatisent les images.

²²⁰ *Ibidem*

²²¹ *Ibidem*

²²² « Revue Caractère : Est-ce que vous refaites souvent les couvertures des livres de « Folio », justement pour les adapter au goût des nouvelles générations ou tout simplement à la mode ? Massin : Oui, bien sûr, du moins aussi souvent que je peux. Les meilleures couvertures s'usent – à plus forte raison si elles recouvrent des livres de grande vente. Et parfois une nouvelle image, par la vision différente qu'elle propose, influe au livre un sang nouveau. » *Ibidem*.

²²³ « Il y a un ou deux ans, j'ai fait un compte des illustrateurs qui travaillaient pour les couvertures de folio junior qui avaient fait plus qu'une couverture et en fait je suis arrivée à 25, pour plus de 1000 titres. Le fonds cela doit être 600, 700 je crois mais nous en avons publié 1000 (Mille titres pour l'an 2000) mais dans ces 1000 titres, il y a 25 illustrateurs qui reviennent de façon récurrente et puis on fait travailler quelques jeunes... » Lettre de Elizabeth Cohat, avril 2003.

²²⁴ *Le voleur de chapeau, L'enfant du dimanche, op.cit.*

²²⁵ *Le rossignol de l'empereur de Chine, op.cit.*

Lemoine a conçu des couvertures pour d'autres collections ou éditions qui démontrent une grande capacité à s'adapter à d'autres contraintes éditoriales. Il ne semble pas qu'il y ait de différence de traitement de la couverture selon que G. Lemoine ait uniquement la couverture à illustrer ou que la couverture ait été créée avec l'ensemble des illustrations.

Les couvertures de Lemoine, laissent apparaître quelques constantes qui se retrouvent dans l'ensemble de son travail. Il met en place par des procédés différents la construction d'une attente déjà orientée vers l'univers défini du texte à lire, mais il propose à chaque fois une image qui n'est ni descriptive ni trop inductrice d'évènements. Que ce soit une nature morte, un paysage ou un personnage, le motif choisi par Lemoine pour la couverture met en place une atmosphère, un espace mental. Il joue plus sur l'évocation de référents que sur l'anecdote et il mobilise un registre d'émotion touchant à la nostalgie, à la tendresse et plus rarement à l'humour. L'induction est légère et les jeux graphiques qu'il s'autorise, suggèrent le cadre thématique de la lecture. La couverture annonce donc, avant tout, l'entrée dans un espace particulier, celui du livre et de la fiction et esquisse un univers de référence en relation avec le titre. Cet effet est porté par un procédé d'allusion et par l'emploi d'un code symbolique simple, qui met en œuvre un détour des significations, spécificité de l'illustration de Lemoine qui sera analysée dans la dernière partie.

L'organisation de l'image et la place des motifs sont prévues pour créer une invitation à ouvrir le livre. Sur le plan de la composition graphique, l'image est très fréquemment construite de façon à ce qu'une oblique oriente le regard vers le bord de la page, parfois plus précisément, le coin supérieur droit, comme une ponctuation du titre, mais, quelle que soit la diagonale, la composition indique le sens de lecture. Parmi les multiples couvertures élaborées par Lemoine, quelques exemples peuvent aider à mettre en évidence ses procédés de composition (XV).

A la manière de la main de *Gros-Câlin*²²⁶, de nombreux motifs de couvertures indiquent explicitement le sens de la lecture. Le visage de *Lullaby*²²⁷ tourné vers le soleil indique le lieu de l'aventure, *Barbedor*²²⁸ dont le regard suit une feuille qui vole est à peine moins inductif que le profil de *La métamorphose d'Helen Keller*²²⁹ ou celui du héros

²²⁶ E. Ajar, *Gros-Câlin*, Gallimard, Folio, 1972.

²²⁷ J M G. Le Clézio, *Lullaby*, *op.cit.*

²²⁸ M. Tournier, *Barbedor*, *op.cit.*

²²⁹ M. Davidson, *La métamorphose d'Helen Keller*, *op.cit.*

dans *Le chameau Abos*²³⁰. Ce procédé se retrouve dans les albums. Sur la couverture de *Mozart*²³¹ le visage du musicien est tourné vers la nuit. Le sens de la lecture est renforcé ici par l'apparition à gauche, de sa date de naissance et, devant lui, à droite de l'image, la date de sa mort : le sens de lecture suit la ligne du temps.

Parfois le sens de la marche des personnages montre la direction. Lemoine représente un personnage en mouvement comme dans *La vie est ailleurs* ou dans la version poche de *L'enfant et la rivière*, dans les *Contes du Berry*. Ce sont des personnages en file indienne qui inscrivent sur les couvertures une véritable flèche directionnelle, à l'exemple des soldats du *Journal d'Adèle*,²³² de la mère et son enfant dans *J'étais à Varsovie* ; le mouvement est renforcé ici par le doigt tendu de l'enfant.

Des motifs secondaires, en arrière-plan, remplissent ce rôle d'indicateur : les flammes qui brûlent la photo pour *Désert*²³³, les fumées de *La maison qui s'envole*²³⁴ ainsi que les nuages, les fumées des usines pour *Ange des marais noirs*²³⁵. Alors que les amants sont en symétrie pour *Tristan et Iseult*²³⁶, le bateau dans le cadre glisse vers la droite ... C'est le cas également pour *Le livre de Jonas* et *Le renard dans l'île*. Sur la couverture de l'album *Le foulard dans la nuit* (XV), en arrière-plan, comme une petite ligne en pointillé les traces du marcheur et sa silhouette qui progressent vers la droite... Certains accessoires symboliques induisent le mouvement du regard : dans une des versions de *Comment Wang Fô fut sauvé*²³⁷, le visage du personnage fait face mais le pinceau posé accentue les points de suspension du texte de couverture ; dans une autre version, le paysage s'ouvre à droite de l'image.

Une constante remarquable est l'utilisation des oiseaux en vol : la nuée de corbeaux pour *Le hussard sur le toit*²³⁸ et pour *l'ami lointain*²³⁹(XIII), un oiseau en vol dans *Wang Fô, Barbedor, Lullaby*, les trois oies du *Livre de Moïse* (XV). Parfois l'oiseau est posé et l'orientation de son bec la direction à suivre : l'oiseau sur le chapeau du *Voleur*

²³⁰ R. René, *Le chameau Abos*, op.cit.

²³¹ C. Gallaz, G. Lemoine, *Mozart*, op.cit.

²³² P. Du Bouchet *Le journal d'Adèle*, op.cit.

²³³ J.M.G., Le Clézio, *Désert* op.cit.

²³⁴ C. Roy *La maison qui s'envole*, op.cit.

²³⁵ D. Almond, *Ange des Marais noirs*, op.cit.

²³⁶ A. Mary, *Tristan et Iseult*, Gallimard, Folio junior édition spéciale, 1994.

²³⁷ M. Yourcenar, *Comment Wang Fô fut sauvé*, op.cit.

²³⁸ J. Giono, *Le hussard sur le toit*, op.cit.

²³⁹ C. Roy, *L'ami lointain*, op.cit.

de chapeaux²⁴⁰, le faucon de profil pour *Le batelier du Nil*.²⁴¹ L'omniprésence et la fonction des oiseaux dans l'illustration de G. Lemoine seront analysées en dernière partie.

Le volet entrouvert de la *Villa Aurore* mime la couverture du livre qui s'ouvre et les ombres portées sur la maison²⁴² renforcent l'appel vers la lumière. Et le volet se ferme, comme le livre, sur la quatrième de couverture pour *Le renard dans l'île*. Dans *Les neuf vies du magicien*²⁴³, le personnage et le chat apparaissent - ou disparaissent dans une belle symétrie - dans le mur sur la droite : les lignes de construction du dessin renforcées par le rideau forment un faisceau vers l'ouverture du livre. Autre construction très inductrice, la vague de *L'enfant de la haute mer*²⁴⁴ qui précède de quelques années celle de l'escargot de *La cour de récréation*²⁴⁵ propose une invitation plus ludique.

Parfois, de façon moins explicite, l'invitation est portée par la composition déséquilibrée qui place le motif principal à gauche de l'image et ouvre un espace dans l'arrière-plan, sur la partie droite de l'image.

Plus subtile, et spécifique à l'art de Lemoine, l'inclinaison du visage de la fillette pour *L'Algérie ou la mort des autres*²⁴⁶. Le visage penché est exposé à la lumière sur la droite de l'image et le regard semble s'évader vers un « ailleurs » qui est clairement à l'opposé du sens de la lecture : la tension de ce personnage entre le lieu où il est et un lieu éloigné, rêvé, se retrouve également dans *Celui qui n'avait jamais vu la mer*²⁴⁷ de Le Clézio.

L'utilisation du sens de lecture n'est pas l'unique condition d'une bonne couverture, il s'agit de créer une énigme, un questionnement qui incite à la lecture. Nous avons mis en évidence que le fond, blanc dans le cas des « Folio », est utilisé non pas comme un vide mais comme un espace symbolique du livre, un espace de transition avec le texte. Dans quelques ouvrages, le motif se fond dans le blanc de la page et laisse entrevoir l'illusion référentielle. C'est le cas pour la dernière version de *Malecroix* de Jean Giono dont le corbeau semble sortir de la page pour se pencher vers la droite et de *Sarah de*

²⁴⁰ J-F. Ménard, *Le voleur de chapeaux et autres contes de la semaine*, op.cit.

²⁴¹ C. Clément, *Le batelier du Nil*, op.cit.

²⁴² Le Clézio, J M G, *Villa Aurore*, op.cit.

²⁴³ D.Wynne Jones, *Les neuf vies du magicien*, op.cit.

²⁴⁴ J. Supervieille, *L'enfant de la haute mer*, Paris, Gallimard, 1000 soleils, 1975 .

²⁴⁵ C.Roy, *la cour de récréation*, op.cit.

²⁴⁶ V. Buisson, *L'Algérie ou la mort des autres*, op.cit.

²⁴⁷ J.M. G. Le Clézio, *Celui qui n'avait jamais vu la mer*, op.cit.

Cordoue, dont le visage peint en aplat à la manière des fresques romaines se fond dans l'ocre d'un mur faisant disparaître le personnage du côté de la lecture.

Sur les couvertures pour la jeunesse, Georges Lemoine opte presque systématiquement pour les portraits qui présentent les héros. *Ange des marais*, Issa²⁴⁸ et sa mère, *Lullaby*, Daniel pour *Celui qui...*, *Les enfants de Charlecôte*²⁴⁹, *les neufs vies du magiciens*, *Barbedor*, *Wang Fô Balaabilou*, *L'enfant du dimanche*, et également pour les albums *Mozart*, *Leila*, *Mère absente*, *Peuple du ciel*, *La petite fille aux allumettes*. Il est aisé de comprendre l'enjeu d'une approche par l'identification au personnage pour les textes s'adressant à la jeunesse comme nous l'analyserons en troisième partie. Pour les couvertures destinées à la jeunesse, le rapport au titre s'établit en général très simplement : quand il s'agit d'un prénom comme *Lullaby*, *Barbedor* ou d'un titre substitut - *Celui qui...*, *L'enfant qui...*, *La petite marchande...* - la présentation du personnage s'impose avec quelques attributs, et dans ce cas l'appel à l'identification est clair.

Ces portraits sont en général, caractérisés par la posture ou par la présence d'éléments secondaires avec quelques attributs des personnages, dans une perspective de définition émotionnelle où seul le regard interpelle le lecteur. L'appel à la lecture est construit ici sur l'interrogation de ce que regarde le héros ou, quand il fait face au lecteur, sur la signification de ses pensées. Lemoine construit ses couvertures-portraits comme une question au lecteur. Et l'ambiguïté des visages de *Sarah de Cordoue* et du jeune Lazare de *La belle matinée*²⁵⁰ s'explique assurément par le fait que les deux héros sont amenés à se travestir en personne du sexe opposé.

A l'opposé de ces compositions dynamiques, le roman *Les princes de l'exil*²⁵¹ est illustré d'un portrait de femme frontal et statique et la couverture du Folio pour *Le solitaire* propose un arbre droit centré portant deux oiseaux en symétrie. L'effet est ici très différent, l'énigme naît de la forte stabilité et de l'étrangeté produite par la symétrie excessive des images. Autre procédé, *L'enfant du dimanche* nous fait face mais le cadrage ne nous laisse voir que ses jambes dont les chaussettes descendues orientent le regard sur une diagonale invisible vers un lapin en peluche un peu malmené qui fait signe sur la droite.

²⁴⁸ P.-M. Beaudé, *Issa de sables*, *op.cit.*

²⁴⁹ B. Fairfax-Lucy, P. Pearce, *Les enfants de Charlecôte*, *op.cit.*

²⁵⁰ M. Yourcenar, *Une belle matinée*, *op.cit.*

²⁵¹ N. Garrel, *Les princes de l'exil* *op.cit.*

La posture des personnages de dos est également utilisée sur quelques couvertures : pour *L'étranger*²⁵² de Camus, le lecteur suit le personnage vers son destin. Dans *L'aire du muguet* de M. Tournier le personnage est stoppé par un grillage. Par contre pour *La Belle et la Bête*,²⁵³ le monstre semble sortir de la droite pour faire face à la jeune fille, l'étrangeté de ce personnage sorti du livre est doublement efficace : la posture de dos comme le traitement raffiné du vêtement accentuent le mystère et la présence ambiguë du monstre semi-humain. Dans ces exemples, les aspirations des personnages présentés semblent plus complexes et paraissent d'emblée contrariées.

Néanmoins, quelques couvertures ne sont pas aussi « efficaces » sur le plan de la lisibilité et de la composition. On peut citer, pour exemple, une dernière version de *La petite fille aux allumettes*²⁵⁴, qui ne réussit pas à équilibrer sur le plan des couleurs et de la composition la fillette et le contrepoint du poêle et de la chaleur. Il est possible de signaler également une version de *La grande vie*²⁵⁵ dont l'effet de trompe-l'œil sur le visage effacé sur la page est desservi par un très mauvais équilibre des couleurs qui ne peut être restitué par l'impression sur une couverture vernie.

Georges Lemoine donne à ses couvertures une intensité dramatique et une tension par des procédés simples, sans cesse renouvelés, qui placent l'appel à la lecture au cœur de l'image et en relation avec le titre. Il utilise les contraintes de couvertures pour scénariser l'entrée dans le livre en créant des mises en relation symboliques et des contrepoints entre les motifs dessinés, le texte - quand il apparaît comme ce fut le cas pour une série de livres de Folio cadet - et le titre.

En général, Lemoine crée une tension fondée sur un contrepoint entre titre et illustration de façon à laisser une question en suspens, question à laquelle la lecture du texte doit répondre. Cependant, le lien est plus explicitement mis en scène dans les collections jeunesse que sur les couvertures pour Folio, où les énigmes peuvent être posées de façon indirecte et donc plus allusive par l'évocation d'un univers de référence.

Pour les Folio, destinés à un large public de lecteurs, amateurs de littérature le plus souvent, le titre et l'image exigent une mise en relation plus complexe. C'est l'énigme de

²⁵² A. Camus, *L'étranger*, Paris, Gallimard, 1000 soleils, 1975.

²⁵³ Mme Leprince de Beaumont/ Mme d'Aulnoy, *La Belle et la Bête et autres contes*, Paris, Hachette, Le livre de poche jeunesse, 2002.

²⁵⁴ Réédition de *La petite fille aux allumettes* de Hans Christian Andersen, paru en *Enfantimages* et réédité plusieurs fois en Folio cadet.

²⁵⁵ Réédition de *La grande vie suivi de Peuple du ciel*, de J.-M.G. Le Clézio.

la couverture qui invite à la lecture... Tel est le cas, entre autres, pour les admirables couvertures que Lemoine a élaborées pour les romans de Giono et de Bosco. *Les âmes fortes*, *Le moulin de Pologne*, *Le mas Théotime*, *Tante Martine*, sont accompagnés, en contrepoint au titre, d'une nature morte ou d'un détail de paysage, trouant la page dans un halo de lumière (XIII). La composition de l'image reste suffisamment distante du titre pour créer l'énigme. Elle apporte cependant par une allusion nostalgique et rurale une tonalité qui inscrit les récits dans une temporalité et un univers de référence qui installe un horizon d'attente : un mûr fissuré, une bougie consumée, une châtaigne sur un panier, une figue éclatée.

Quelquefois, la thématique est évoquée par quelques éléments mis en scène de façon à dramatiser un moment du texte. Ceux-ci peuvent, comme le valet de pique parmi les feuilles mortes pour *Les grands chemins* ou le vol des corbeaux s'envolant d'un toit pour *Le hussard sur le toit*, présenter des images symboliques qui placent d'emblée un moment fort du roman en perspective de lecture, mais de façon allusive. L'utilisation très ouverte de l'espace et des significations composées à l'intérieur, sont des stratégies graphiques qui semblent coïncider avec la conception de Tolmer : « La première page d'un livre devrait s'ouvrir avec le même effet que produit le lever de rideau au théâtre. Avant que les comédiens aient parlé, le décor devrait nous faire désirer les entendre. »²⁵⁶

Les principes mis en oeuvre au cours de cette première expérience pour « Folio » perdurent et permettent à Georges Lemoine de créer aujourd'hui, pour d'autres collections, des couvertures frappantes par l'intensité de ce qu'elles dénotent. Georges Lemoine définit ce que doit être une couverture dans un de ces textes personnels :

« Le juste regard du peintre. Sa juste compréhension du texte à servir. Cela et pas autre chose. C'est sans doute aussi pour cela- que parfois le choix d'une oeuvre existante - peinture ou dessin - servant d'image de couverture convient si bien à l'esprit d'un texte. Il y a correspondance - parfaite correspondance d'esprit... »²⁵⁷

L'illustrateur essaie donc de produire une image qui annonce l'esprit du texte, un dessin qui ait une intensité suffisante pour amorcer un effet esthétique équivalent. Cependant, il semble que la qualité de l'image soit en elle-même aussi essentielle à la

²⁵⁶ Tolmer in *The theory and practice of lay-out* (1931), cité par Massin, *La mise en pages, op.cit.*, page 69.

²⁵⁷ G. Lemoine, Carnet n ° 66, 19 février 1990.

couverture que son accroche référentielle au récit. C'est peut-être cette exigence qui est à l'origine de ce style si personnel de l'illustration de couverture.

Le travail de couverture effectué avec et pour Massin a, sans aucun doute, fait progresser Lemoine du graphisme vers l'illustration de textes. Il a affiné certains procédés, utilisant la composition avec une grande légèreté et la symbolisation allusive pour mettre en évidence avec raffinement les significations du texte. Il est passé à un mode de figuration qui lui a permis, dans l'espace du livre, une diversité de solutions graphiques et plastiques fonctionnant dans un tissage de significations avec un texte qui n'est pas encore accessible. En effet, il a dû réagir graphiquement à des textes, à du verbal, à l'imaginaire d'un auteur pour en extraire une invitation graphique à la lecture. Dans certains cas, comme pour les Folio, l'image de couverture est la seule image du livre. Elle ne doit pas proposer une synthèse du texte mais des éléments lisibles et évocateurs de l'univers du texte, porteurs d'une force allusive.

Quand la couverture est la première image d'une série d'illustrations, elle présente tant la thématique du texte que le style de l'illustration et le mode graphique qui vont participer à la lecture. C'est pourquoi il s'agit le plus souvent d'une image reprise de la série d'illustrations du livre, parfois retravaillée (sur le plan du cadrage, du format, ...) mais la couverture peut également être une nouvelle proposition de l'illustrateur comme dans certains livres de poche.

La finesse de l'éditeur, du directeur artistique dans le cas des poches Gallimard, a permis la rencontre entre deux imaginaires. Massin a su associer pour les couvertures des textes d'auteurs, le raffinement et la tonalité sensible des images de l'illustrateur. Lemoine a développé une illustration figurative et délicate qui, tout en étant très efficace dans son rôle de communication et d'accroche du lecteur, a maintenu une tonalité très personnelle. Cette relation aux textes qui est ici concentrée dans l'espace réduit d'une seule surface, est exprimée par l'artiste avec une grande économie de moyens graphiques. Cette efficacité résulte autant des compétences de graphiste et de typographe de Georges Lemoine que d'une approche moderne des formes du livre.

Ces premières remarques sur les procédés et les thématiques de Georges Lemoine pour l'élaboration de couvertures, permettent d'amorcer une analyse des spécificités de son illustration. L'approche du « métier » de l'illustrateur - des contraintes éditoriales et de sa gestion de l'espace du livre - peut se poursuivre avec l'étude des relations entre le support

et les choix de représentation. La composition des double-pages, le jeu des cadres et l'équilibre entre l'image du texte écrit et les dessins contribuent à l'élaboration des significations dans les multiples formes de la séquence d'images qui illustre le livre.

2) Une maîtrise de l'espace du livre

L'illustrateur doit composer un ensemble harmonieux et cohérent sur le plan visuel en maîtrisant l'équilibre de l'image et du texte dans l'espace du livre. Les contraintes éditoriales des supports sont des appuis pour la création dans la mesure où l'illustrateur gère les espaces comme des unités pouvant faire sens dans leur association avec le texte. Le contrat créatif établi sur les contraintes, porte donc implicitement sur les jeux de mise en pages qui s'organisent autour du texte. Il s'agit donc ici d'un travail créatif au service d'une conception globale du livre. Georges Lemoine s'approprie les composantes matérielles du livre, comme il sait le faire pour des images uniques (affiche, carte de vœux ou couvertures) mais au service cette fois, d'un texte et d'une succession d'illustrations. Il élabore des images qui mettent en œuvre une composition rigoureuse et originale d'espaces et de rythmes différents. Dans *Le peintre et le livre*, François Chapon décrit la démarche globale d'un pionnier du livre illustré comme Vollard²⁵⁸ : « il intègre harmonieusement le texte et l'illustration à l'architecture du livre, rapports d'espace, relation des marges et blocs typographiques, rythme créé par les graphismes... »²⁵⁹

Il est essentiel de rappeler que le travail de l'illustrateur s'inscrit ici au cœur de ce que Gérard Genette définit comme le paratexte :

« Presque tous les paratextes considérés seront eux-mêmes d'ordre textuel (...) le plus souvent, donc, le paratexte est lui-même un texte : s'il n'est pas encore le texte, il est déjà du texte. Mais il faut garder à l'esprit la valeur paratextuelle qui peut investir d'autres types de manifestations : iconiques (illustrations), matérielles (tout ce qui procède, par exemple les choix typographiques, parfois très significatifs, dans la composition d'un livre) ou purement factuelles. »²⁶⁰

²⁵⁸ L'éditeur Ambroise Vollard a conçu et édité entre autres grands livres illustrés, *Parallèlement* de Verlaine illustré par Bonnard (1900), *op.cit.*

²⁵⁹ F. Chapon, *Le peintre et le livre*, *op.cit.*, page 59

²⁶⁰ G.Genette, *Seuils*, Le Seuil, collection Points, 1987, page 13.

Le système iconographique élaboré par Lemoine prend donc en charge l'ensemble des éléments du paratexte dans sa relation au texte même. Il produit donc une proposition qui peut se décrire par son homogénéité et par sa complexité. Trois caractéristiques de sa création d'illustrations pour les livres peuvent qualifier la conception globale qu'en a Lemoine. La part du blanc dans la composition des planches et dans le choix des techniques de dessin, le travail de construction d'une séquence d'images sur l'ensemble du livre et les jeux de cadrages.

A) Des dessins et du blanc

Pour Lemoine, comme pour les graphistes et les typographes, la page blanche n'est pas vide. Il traite celle-ci tour à tour comme un espace dont la profondeur est infinie et comme une surface vierge où peut s'inscrire le signe, lettre ou image. Une simple ligne à la plume, un halo d'aquarelle font apparaître un sol, un mur qui donne l'illusion d'une troisième dimension.

Le rapport de Lemoine au blanc s'est construit bien avant son activité d'illustrateur. Dans des productions pour la presse²⁶¹ et pour la publicité il a démontré sa capacité à jouer d'ombres et de lumières : ses multiples linogravures désignent des volumes avec une économie de moyens plastiques mais une grande sensibilité au rapport entre les noirs et les blancs. La revue *Graphis* note, déjà en 1967, la grande qualité de son utilisation du blanc dans ses travaux en linogravures (II & III):

« C'est que l'illustration noir et blanc a de la vigueur, que ses ressources sont inépuisables, qu'on la grave sur bois ou sur lino, et Georges Lemoine se sert de l'un comme de l'autre. Le plus souvent, il réalise ses plus beaux effets en combinant les surfaces dégagées par tailles puissantes et un fin enchevêtrement de lignes, de caractère opposé : d'un côté, on a alors la surface noire où sont insérés le négatif d'une figure blanche, de fines lignes blanches, des hachures ou des structures ponctuelles, - de l'autre les arêtes noires, fines ou vigoureuses, de la structure linéaire sur fond blanc. Le langage formel de ce jeune imagier est d'une simplicité, voire primitivité avenante qui fait songer à un raffinement extrême. »²⁶²

²⁶¹ Il a proposé dans le magazine *Elle* une crèche de Noël à construire tout en papier blanc d'une grande originalité et d'une étonnante simplicité : des figurines plates de papier mettaient en scène un univers de Canson à grain.

²⁶² W. Rotzler, *Graphis* n°129, *op.cit.*, pages 20.

Pour la linogravure comme pour la xylogravure, on « épargne » les zones à encre, et on creuse les zones qui resteront blanches à l'impression. Ce geste, sur l'espace virtuellement blanc a pu accentuer, physiquement, l'importance de cet espace laissé à la blancheur du papier.

Le lion aux portes de la ville est l'exemple unique de livre illustré en impression sur lino. L'effet graphique et rythmique produit par la scansion de la gravure est saisissant. Quand on demande à Massin comment il qualifierait le style de Lemoine à l'époque, il répond : « Il était forcément différent, parce que en noir et blanc, justement. Il donnait à ses dessins le caractère de bois gravés. (...) »²⁶³ (IV). Le travail de gravure d'épargne effectué pendant sa carrière de graphiste a permis à Georges Lemoine de déployer un savoir-faire quasi-artisanal concernant le rapport à la trace sur la page. La revue *Graphis* remarquait, bien avant cela, « Ce qu'il aime dans la technique de la gravure, c'est la spontanéité, le hasard, la réduction à l'élémentaire qu'elle impose, « l'économie des mots ».²⁶⁴

Le travail des surfaces domine donc dans les livres illustrés par Lemoine. Ses techniques de prédilection se succèdent de livre en livre - linogravure, mine de plomb ou plume, encres ou aquarelle, crayons de couleurs ou gouaches - et lui permettent à chaque fois d'affiner sa mise en œuvre de formes planes et sa maîtrise du blanc de la page.

Les dessins de Georges Lemoine sont évidemment composés de lignes mais quand il dessine, il ne figure pas par le trait, il évoque en délimitant des surfaces sur le blanc de la page, ou en construisant un fin réseau pour matérialiser une ombre, une matière. Pour la majorité des illustrations, il ne délimite pas nettement les surfaces comme dans *Barbedor* où les aplats colorés se juxtaposent et font apparaître l'image douce et comme fondue dans la page...

Une fine ligne noire délimite plus rarement les surfaces de couleurs. Dans *L'enfant et la rivière* ou *Oradour la douleur*, il s'agit véritablement de détacher les figures du fond en marquant de façon nette l'illusion de la représentation. Dans ce cas, l'effet d'aplat est accentué et les scènes semblent se jouer entre des figures de papier. L'hyperréalisme de certaines illustrations comme celles de *Mère absente*, *fille tourmentée* démontre une qualité de dessin et une maîtrise des effets de volumes et de matières qui ne peut que faire réfléchir sur le style dominant de l'illustrateur qui est radicalement différent. En effet, le

²⁶³ Lettre de Massin du 20 mars 2003.

²⁶⁴ *Graphis* n°129, *op.cit.*, page 20.

choix de Georges Lemoine, confirmé par son évolution graphique, est de produire un type d'images qui joue avec les deux dimensions de la page du livre et qui accentue la différence entre la réalité et l'espace de fiction. Ces dessins plans, presque désincarnés, proposent des figures comme intégrées au livre. Alors que les effets de perspective et de volume sont toujours utilisés, les images ne cherchent aucunement à sembler « réelles ». Elles construisent par contre avec constance, le paradoxe de l'image lisible, figurative qui affiche son effet d'« illusion ».

Cet attachement aux silhouettes planes et hiératiques qui peuplent ses images, semble prendre ses origines dans les admirables crèches à construire que Lemoine a élaborées pour les éditions Bayard Presse entre 1968 et 1978. Les personnages de papier, dessinés en recto verso, étaient conçus pour être découpés et placés verticalement devant des fonds de paysages. L'efficacité figurative et la stylisation esthétique constatées dans la création de ces scènes de papier sont transposées avec réussite dans l'espace plan du livre illustré. Dans l'espace graphique de Lemoine, il a deux plans : le premier qui présente une figure (arbre, animal ou personnages) et l'arrière-plan qui ouvre tout l'espace jusqu'à l'horizon, présentant un univers dilaté : ces compositions dénotent la notion paradoxale d'espace clos infini. Massin compare l'espace de la page à l'espace théâtral :

« Si l'on veut bien considérer la page d'un livre comme un lieu scénique, alors transportons nous sur le plateau d'un théâtre : nous y avons gagné une troisième dimension ; il y est davantage question de volumes que de surfaces ; mais il est à penser que les problèmes spatiaux y trouveront des solutions qui ne sont pas très différentes de celles qui sont à la portée du graphiste. »²⁶⁵

La représentation de l'espace et des volumes est portée, chez Georges Lemoine, par un système de codage qui peut être comparé aux artifices de théâtre : code pour la perspective à partir d'un horizon et d'une verticale. Pour les différents plans, une ouverture (fenêtre le plus souvent) annonce un nouvel arrière-plan : il peut être induit également par un objet qui obture une partie du premier plan et qui crée une illusion de focale à la manière des estampes japonaises²⁶⁶.

Cette figuration, travaillée en accentuant les aspects plans de l'univers du livre, n'est donc pas dénuée de jeux de points de vue, ni d'effets de profondeur – au contraire

²⁶⁵ Massin, *La mise en pages*, *op.cit.*, page 28

²⁶⁶ Nous reviendrons sur ces aspects liés au détour et à l'allusion dans notre dernière partie.

Lemoine se plaît à représenter des paysages ouverts où domine l'horizon - mais cela accentue la distance à la réalité. L'espace est construit de façon à évoquer la profondeur, l'espace et les volumes, mais les procédés de Lemoine insistent, par leur stylisation et leur légèreté, sur la représentation de l'espace et non sur l'illusion du réel.

Son style graphique a développé en évoluant, cette posture de représentation « spécifique » au livre. L'illustrateur a fait varier la technique des aplats avec une grande constance en proposant de véritables contrepoints aux zones « grisées » de textes. La part laissée aux marges et au fond de la page blanche varie de livre en livre et cela construit des impressions visuelles très différentes. Mais dans tous les types de composition, G. Lemoine maintient de façon générale le jeu d'illusion : la page est traitée comme un espace de transition entre l'univers du texte et celui du lecteur.

Georges Lemoine accorde donc à la page blanche un statut signifiant, celui de la représentation et dans le cas du livre, celui d'un espace de transition entre réalité et imaginaire du texte. Mais le blanc de la page est également traité par rapport au « silence » qu'il place entre les textes et les images. Ce silence pourrait être celui du travail intérieur accordé au temps de lecture et à la circulation d'un élément à l'autre. Isabelle Nières-Chevrel établit une relation entre les espaces illustrés et la temporalité :

« Les images sont par ailleurs des ralentisseurs de lecture. S'il est possible d'évaluer le temps qu'il faudra à la voix adulte pour lire le texte, le temps qu'il faudra à l'enfant pour regarder l'image est au sens strict – non pas infini - mais indéfini.(...) Cet hors-du-temps s'accompagne d'effets « d'îles ». »²⁶⁷

L'utilisation du blanc amplifie cet effet en créant une distance entre les signifiants. L'épure du style de Georges Lemoine est, pour une part, portée par la place du blanc dans ses images et dans ses marges. Mais le blanc conserve une part dominante et maintient l'ambiguïté de l'effet de réel.

Pour le travail d'illustration des livres, la contrainte du blanc imposée par Folio comme nous l'avons vu, a permis à Lemoine d'explorer d'autres rapports de fond et de forme et elle a initié un procédé de représentation qui joue avec la lumière et permet la focalisation en isolant des éléments graphiques. G. Lemoine utilise l'effet du blanc en contraste avec le noir ou le gris du texte, prolongeant les marges et développant des

²⁶⁷ I. Nières-Chevrel, « Les neiges de l'enfance », revue *Iris*, numéro 20, « Poétique de la neige », Université de Grenoble, Centre de recherche sur l'imaginaire, 2000, pages 9-10.

techniques de dessin qui jouent soit avec le velouté d'une page, soit avec l'irradiation du blanc. La qualité du papier, la typographie et la technique d'illustration utilisée permettent de multiples variations et effets que Lemoine a successivement expérimentés.

Au cours de l'analyse des textes illustrés, nous verrons que Georges Lemoine emploie les différentes valeurs du blanc pour éclairer de deux façons ses images : la lumière irradie de la page et place les scènes dessinées dans une réverbération maximale qui nimbe l'image d'une irréalité quasi-divine ou plus rarement la lumière utilisée, de façon directionnelle, permet de jouer sur les contrastes et les effets de clair-obscur pour dramatiser les scènes.

Certaines contraintes éditoriales ont été favorables à l'utilisation du blanc : les Folio junior par exemple ont favorisé les mines de plomb et les dessins à la plume pour les planches en noir et blanc ; ces techniques permettent de produire de petits dessins en rapport avec le format de la page. Tous les poches en Folio junior sont illustrés en noir et blanc. Parmi eux, *Le voleur de chapeaux* et *Les princes de l'exil* illustrent deux façons de produire des images dans ce contexte, toujours avec des jeux de gris et un effet d'estompe qui établissent un rapport de « fusion » avec le blanc de la page. Pour une collection de poche chez Nathan, Lemoine construit au contraire, pour illustrer *Les contes et légendes du Berry*, un univers de silhouettes à l'encre noire très contrasté (XVI).

Quand Lemoine a tout loisir d'utiliser la couleur et l'espace de la double page en grand format, il persiste cependant à construire des images qui laissent une grande part au blanc. Ce sont les formats et les qualités de papier qui valorisent alors ce penchant pour la lumière et cela crée une harmonie du blanc avec une palette chromatique contrastée. Selon les différentes périodes de son travail d'illustrateur, certaines couleurs dominent : le doré ou l'ocre puis le bleu - un azur lumineux - dans les années 80, un rose assez vif a envahi certains albums des années 90, puis les gouaches denses en couleur et mates des albums de 1999-2000, une nouvelle période où la palette des couleurs joue avec le blanc en laissant la part belle au doré. Cette palette dans ses multiples variations a toujours été utilisée dans un rapport au blanc comme base essentielle de l'image.

En toute logique, ce sont les références au sable du désert, à l'indéfinissable couleur du ciel, aux étendues nimbées de lumière et à la neige qui vont permettre à Georges Lemoine de mettre en œuvre avec le plus grand bonheur graphique et esthétique une utilisation du blanc de la page. *Lullaby*, *Peuple du ciel*, *Le Méchant Prince* ou *Le*

Prince heureux font la démonstration de cette utilisation variée mais constante du blanc. Georges Lemoine joue sur le rapport fond - forme en créant un rapport ambigu avec le blanc de la page ; en cela, il procède comme Samivel dont Isabelle Nières-Chevrel nous dit : « [...] le blanc de la neige est blanc de la page. Espace de l'énoncé et support de l'énonciation, c'est très consciemment que Samivel joue de cette ambivalence de la surface blanche. »²⁶⁸

En fait, Lemoine privilégie l'utilisation de la page blanche pour représenter tout à la fois le blanc comme couleur et l'espace de médiation du livre. Ceci a influencé ses techniques de prédilection que sont l'aquarelle et les crayons de couleurs car elles jouent toutes deux avec le fond blanc de la page.

L'aquarelle est une technique subtile qui permet de créer des dégradés, des effets de lumière et de volume, en dosant plus ou moins la densité des pigments dans la goutte d'eau que dépose le pinceau sur la page. Le blanc du papier participe donc à l'effet plastique de l'aquarelle.

Georges Lemoine a largement exploité les possibilités de cette technique et les albums « *Enfantimages* », peuvent témoigner des variations d'effet avec le blanc de la page et de la finesse du travail de la couleur que cela autorise. (*Comment Wang Fô fût sauvé, Barbedor, Le Rossignol de l'empereur...*). Il a joué des illusions que permet cette technique, exploité l'irréalité des effets et des nuances de couleurs, travaillé la perfection des dégradés légers qui noient progressivement la couleur dans la page blanche éclatante de lumière : *Peuple du ciel* est l'un des albums, usant de cette technique, qui laisse la plus grande part au blanc. Par contre, dans *Le petit soldat de plomb*, les contraintes de collection laisse une part très importante au blanc dans les marges des textes et des illustrations, mais l'aquarelle y est plus dense en couleur et en effets de matière. Les images sont donc conçues pour contraster avec cet environnement clair et représenter l'univers hivernal et obscur du conte.

Dans l'utilisation qu'en fait Georges Lemoine, les crayons de couleurs sont travaillés de façon à laisser d'infimes trames colorées, la page blanche apparaît ainsi entre les couleurs de façon à éclairer les dessins. L'exécution du dessin aux crayons est très longue mais laisse place en même temps à un travail subtil de mélange des couleurs avec le blanc et une mise en valeur du grain du papier incomparable qui donne une texture aux

²⁶⁸ I. Nières-Chevrel, *op.cit.*, page 11.

motifs dessinés. La délicatesse de cette technique d'illustration est évidemment bien mieux restituée par les impressions de qualité sur papier d'un « beau » blanc. Certaines éditions ont permis de restituer ces subtiles variations de couleurs : les vignettes du *Chant de Pâques*, les planches pour *Le méchant prince* ou *Touloulouze et Oulriki* sont des exemples de grande qualité de cette technique. Cependant, ces illustrations aux crayons ne se trouvent pas exclusivement dans les albums : *La cour de récréation* pour une collection de poche poésie et *Les enfants de Charlecôte* en « Lecture junior » démontrent la capacité de Lemoine à utiliser cette technique en les adaptant aux collections de poche : peut-être est-ce parce que cette technique de dessin fait également beaucoup d'effets dans de tout petits formats.

Cependant, ces techniques sont exigeantes. Elles demandent une mise en page qui mette en valeur les blancs des dessins en laissant une grande part aux marges. Plus la part de blanc est importante autour des dessins, plus les couleurs sont mises en valeur : les blancs du dessin s'adoucissent et les formes semblent fusionner avec la page (XVII).

Pour *Le prince heureux*, la combinaison des choix graphiques et des choix techniques a permis la mise en valeur maximale des jeux de blancs et de lumière. Le velouté lisse de la page et la proportion des marges autour des textes et des dessins, nimbent l'ensemble du livre d'un éclat doux et lumineux qui projette le lecteur dans un espace de pureté, celui des émotions et de l'hypersensibilité.

L'aquarelle et les crayons, techniques dominantes dans le corpus, ont été associés par superposition dans *Le génie et la fée* de Jack London. Dans ce livre, deux techniques permettent un travail de modulation subtile des couleurs et des surfaces sur des petits formats. La part des marges et du blanc accordé à ces pages de petit format est remarquable, l'effet de dilatation n'est donc pas produit par la dimension de la surface mais par l'équilibre entre les différentes espaces.

Dans les albums récents, les rapports du blanc sont inversés. Dans *La petite marchande d'allumettes* ou dans *Petit cœur*, l'utilisation minimale du blanc dans les illustrations est remarquable ; une fine ligne blanche pour les traits de tracés, comme grattés sur la couleur, délimite les surfaces de couleurs et l'absence presque totale de blanc de la page semble faire coïncider une évolution graphique avec une thématique du deuil²⁶⁹ (XVIII, 2, 3). Cependant une certaine constance est remarquable dans les quelques pages

²⁶⁹ Nous étudierons cette thématique dans la dernière partie de l'étude.

de *La Petite marchande aux allumettes* où domine le blanc : ce sont celles qui coïncident avec le temps du rêve de la fillette.

A la suite d'Isabelle Nières-Chevrel qui s'intéresse aux représentations de la neige dans les albums pour la jeunesse, il est possible de se demander quel statut Lemoine accorde à cette matière ambiguë qui « redessine le réel. Elle le lisse, elle arrondit les formes, elle adoucit les angles. (...) La neige réduit le réel mais elle en donne aussi à voir l'absence. » C'est peut-être la raison pour laquelle les flocons de neige sont toujours traités graphiquement par Lemoine, sans effet de réalisme, que la neige soit grisée comme dans les deux versions du conte d'Andersen ou immaculée comme dans *Le prince heureux*. Lemoine attache bien plus d'importance à la surface neigeuse, celle qui est « tout à la fois symbole de la pureté et du néant » et il semble que ses représentations de la neige soient utilisées, de préférence, dans leurs rapport de surface car : « [...] Plus symboliquement, la neige est associée à de multiples formes d'angoisse. »²⁷⁰ C'est pourquoi les flocons du conte de Wilde gardent la trace gestuelle du pinceau blanc sur l'image ; il s'agit là d'une figuration désignée du néant qui envahit les personnages.

L'illustrateur emploie assez rarement la peinture blanche sur un fond coloré, mais dans le cas de *La métamorphose d'Helen Keller*, l'utilisation en est très esthétique et particulièrement intéressante au niveau des significations. Ces traces de blanc ne veulent pas donner l'illusion d'une réalité mais symboliser l'invisible et surtout l'indicible : c'est pourquoi, traces fantomatiques du réel, elles semblent opérer un travail en négatif. Pour illustrer une perception d'aveugle et l'isolement de Helen Keller, les planches simples et très légèrement contrastées, des formes peintes en blanc sur fonds beige, permettent d'approcher de façon très sensible un rapport différent de celui du lecteur avec le monde extérieur. Les motifs peints en blanc représentent ce que l'héroïne touche et ne peut pas voir, pas entendre, ce sur quoi elle ne met pas de mot : le papillon, l'eau qui s'écoule, etc. En fin de récit, le papillon apparaît en couleur, sur une planche quasi-identique à une des premières illustrations du livre, le papillon change de matérialité quand Helen Keller maîtrise sa relation au monde extérieur (XVIII, 1).

Dans *Pawana* (XX, 6), le blanc sur le fond des pages colorées, signale d'un trait de lumière les éléments du départ, du voyage : les mouettes, les voiles des bateaux. En fait, quand le blanc n'est pas exprimé par le papier laissé vide sur les pages du livre, il est

²⁷⁰ I. Nières-Chevrel, *op.cit.*, page 13.

ajouté aux illustrations comme un signe plastique fortement symbolique : le blanc posé par le pinceau est investi de significations multiples dont celle de désigner un système de représentation.²⁷¹ Il s'agit ainsi de marquer visuellement les signifiants attachés au mouvement du vent, de la mer, indiquant l'Ailleurs recherché par le héros. Nous constaterons plus loin que le blanc soutient ce thème dominant dans l'œuvre de Le Clézio. L'effet de négatif, paradoxalement provoqué par les coups de pinceaux blancs sur le fonds sombre, est doublement signifiant : une symbolique nocturne du lieu rêvé et une mise en évidence par le blanc d'une thématique du texte et de l'auteur.

A partir de *Petit Lord Blink* dont les encres de couleurs vives dessinaient les rondeurs psychédéliques, l'éventail des techniques que Georges Lemoine a utilisée pour l'illustration a renforcé son rapport privilégié au blanc. En fait, depuis trente ans, les contraintes éditoriales et les diverses modalités de création lui ont fait explorer de multiples variations qui ont été l'occasion de développer une maîtrise du blanc de la page et d'en explorer les diverses possibilités.

Cette fascination du signe et de la page blanche sur lequel celui-ci s'imprime se développe dans l'illustration comme un prolongement du goût de Georges Lemoine pour la typographie et elle démontre une prise en compte du livre comme espace matériel et symbolique. Mais l'œuvre illustrée de Lemoine développe également une maîtrise technique sur le plan de la composition d'un système global d'illustration : les séquences d'images vont nous permettre de montrer comment l'illustrateur prend en compte l'espace du livre dans la succession de ses pages.

B) La séquence d'images : jeu d'espace et de temps

En concevant les illustrations d'un texte, Georges Lemoine crée un espace de représentation et utilise les contraintes éditoriales au profit de jeux de significations. Il crée une unité plastique propre au livre dont les codes s'associent harmonieusement aux aspects

²⁷¹ Martine Joly définit le signe iconique « comme un type de représentation qui, moyennant un certain nombre de règles de transformation visuelles, permet de reconnaître certains « objets du monde ». (...) « On ne pouvait conserver la notion de « signe iconique » qu'en montrant que celui-ci « possède des caractéristiques qui montrent qu'il n'est pas « l'objet » et affiche ainsi sa nature sémiotique » M. Joly *L'image et les signes, approche sémiologique de l'image fixe*, Nathan, 1994, 2000, page 96. Pour sa part, H. Damisch étudie le nuage comme un index de la manière du peintre Corrège, terme clé de son vocabulaire figuratif. Pour cela, il le définit comme élément de la sémiologie picturale ou signe iconique c'est-à-dire qu'il le considère sur différents niveaux : « La définition de cet « élément » désignant un espace, une situation, une relation spatiale et pouvant prendre des apparences très différentes, est liée à ses fonctions symboliques ». (H. Damisch, *La théorie du nuage*, Paris, Le Seuil, 1972, pages 29-30.) Nous compléterons ces définitions par des exemples au cours des analyses.

du texte – quantité de texte, emplacements des blocs typographiques, caractères, format et nombre de pages, couleurs d'impression, etc. Pour cette raison, la composition d'images ne s'élabore pas par unité ; chaque image est associée à celles qui l'entourent et, davantage même, elle s'intègre à une chaîne qui se déroule au fur et à mesure que les pages se tournent.

La surface des pages laissée aux marges et au texte, les pleines pages illustrées et le jeu des espaces blancs créent un continuum, une unité, une enveloppe matérielle pour les oeuvres. Ainsi les espaces du livre dans lesquels sont disposés les blocs de texte et les images peuvent être considérés en eux-mêmes comme des signifiants. Les espaces iconographiques se distinguent évidemment des blocs de texte, mais ils composent par leur disposition et leur proportion un ensemble esthétique en rapport avec le texte en s'harmonisant de page et page et sur les doubles pages. G. Lemoine élabore des séquences d'images selon différentes compositions et il utilise leurs spécificités pour conférer une identité à chaque livre.

L'illustrateur construit une séquence sur l'ensemble du livre mais l'unité de base de cette composition est la double-page qu'il structure avec l'illustration. La première possibilité tient dans l'alternance d'une page image et d'une page texte, la page de droite (la belle page) étant la place privilégiée pour l'image. La présentation d'une mise en page totalement composée de double pages « classiques » - une page de texte à gauche et une page pour l'image à droite - rythme selon une régularité monotone la lecture des livres.²⁷² Autre possibilité de disposition régulière, les blocs de textes placés sous les images sont répétés de page en page dans chaque double page, faisant correspondre à chaque passage une illustration. Il est également fréquent dans les mises en pages de remarquer une composition de la double page avec une planche en pleine page et une vignette en vis-à-vis qui rappelle l'image principale – ou lui répond. Une succession de pages alternant double pages de texte et double pages illustrées produit un effet encore différent car l'image introduit alors une halte pour l'œil et une pause dans le temps de lecture – il y a ici une forme de dilatation. La disposition d'un bandeau sur les deux pages peut aussi exprimer dans la relation spatiale au texte environnant et aux espaces laissés vides une forme de ralentissement.

²⁷² Massin, *La mise en pages*, op.cit., page 56.

La lecture est ainsi doublement rythmée, par ses mouvements internes (titres, paragraphes, ponctuation, alternance des modalités d'énonciation) et par les variations dans la succession des images. L'accumulation d'images accélère le rythme cinétique mais ralentit la lecture du texte. Le fait de proposer à un moment du récit une grande image, freine le rythme en stoppant le récit sur une pause longue ; il y a donc un effet d'attente et une focalisation sur certains aspects du texte. Les planches illustrées « ralentisseurs de lecture » rythment le parcours en répétant ou variant les compositions, les couleurs, les cadrages.

Georges Lemoine explore les multiples possibilités des formats et des collections pour créer des images de types différents. La première modalité consiste à investir totalement le format de la page, voire de la double page, pour proposer une grande et belle image : le plus souvent à fond perdu. Il peut même, en fonction des libertés que lui laissent le format et le budget d'impression, créer des illustrations plus grandes que la double-page qui se déploie alors sur trois pages (*Touloulouze et Ouriki*), voire en quatre pages comme celles qui se déploient au cœur du *Prince Heureux*, suspendant le temps du vol de l'hirondelle, dans ses réguliers allers et retours au dessus de la ville (XIX).

Mais l'illustrateur se plaît fréquemment à investir de toutes petites images à l'exemple du petit l'album *Le génie et la fée* ou même du *carnet d'haïkus*. Il semble rechercher de livre en livre de nouvelles formes et de nouvelles variations dans les formes et la dimension de ses images : les frises, les vignettes prennent place dans les marges des pages et au cœur des textes participant à un système de variation et de répétitions complexe. Enfin, il démontre de grandes possibilités d'invention dans l'illustration avec des formes rarement utilisées – comme l'ovale - et le découpage d'images en bandeaux horizontaux ou verticaux. Ainsi, à partir de contraintes induisant a priori une mise en pages classique, alternant une page de texte et une page d'image, l'illustration pour *les Contes et légendes du Berry* est bâtie avec des compositions rectangulaires verticales qui se répondent, de pages illustrées en vignettes de marge. Le terme de scansion semble particulièrement approprié pour qualifier l'effet produit par ces cadrages verticaux assez étroits, qui donnent à l'ensemble du livre une élégance originale, accentuée par les oppositions du noir et blanc (XVI).

Les compositions s'équilibrent également sur l'ensemble de la séquence illustrée en organisant ou répétant des combinaisons : des diagonales se répondent, des parenthèses

s'ouvrent et se ferment, des variations de contrastes, de couleurs, de points de vue s'élaborent au rythme des pages qui se tournent. G. Lemoine utilise la répétition de motifs, de composition ou même d'images complètes pour rythmer les séquences d'illustration et faire apparaître des systèmes de correspondance du texte. Les représentations d'une main tendue vers un papillon, déjà citées pour *La métamorphose d'Helen Keller*, en sont un exemple limpide : la transformation graphique du papillon, d'une image à l'autre, suffit à évoquer l'ouverture aux perceptions qui s'est opérée pour l'héroïne dans le temps du récit. Dans *Le livre de la création*, les effets de symétrie et l'organisation des pages sur la même composition accompagnent les sept jours de la création. Cette répétition des formes, et non des couleurs, marque la permanence du lieu et du temps mythique de la Genèse.

La mise en pages, les dessins, les formes des images construisent un « tout » signifiant qui englobe les textes et les illustrations dans un ensemble plastique et sémantique. Quand le travail de maquette du directeur artistique et de l'illustrateur est réussi, cette composition peut développer une harmonie esthétique et sémantique qui élève le livre illustré au niveau de l'œuvre d'art. Le travail de Lemoine, dans la continuité logique de Delpire pour le rapport à l'image et à la globalité graphique et Massin pour le rapport au texte, s'ouvre à toute la diversité d'une mise en pages contemporaine qui joue sur les dissymétries. Dans cette conception du livre, inspirée par ce que François Chapon appelle les « grands illustrés », la scansion de la lecture est le plus souvent irrégulière, elle s'appuie sur des rapports de symétrie, elle alterne des pauses brèves offertes par des vignettes insérées aux blocs de texte et les pauses longues des grands planches s'ouvrant au cœur du livre. François Chapon parle, pour cette composition globale, d'une « litanie des formes », d'une « scansion de l'espace ». Concernant l'illustrateur, il lui assigne cette tâche de création dans la mise en images : « A lui de créer des suggestions qui, d'un lecteur déjà captivé par l'enchaînement d'abstractions de la lecture, toucheront son organisation visuelle, l'exciteront en la ralliant toute entière à la forme d'ébranlement déjà ressentie. »²⁷³

Le mouvement des pages que l'on tourne produit un effet cinétique particulier. Il peut être mis en relation avec certains procédés de la bande dessinée dans laquelle les relations d'images juxtaposées varient pour provoquer des mouvements et des attentes²⁷⁴. Mais dans ce cas, quel rôle assigner au blanc des pages sur le plan spatial puisque les

²⁷³F. Chapon, *Le peintre et le livre, op.cit.*, page 99.

²⁷⁴ Dans *L'ABC du métier*, Massin cite les essais cinétiques de graphistes dans les clubs de livres des années cinquante.

images sont distantes les unes des autres ? « Sans viser l'originalité à tout prix, il faut créer la surprise. C'est là l'essentiel : dès qu'on tourne la page, il doit se passer quelque chose. »²⁷⁵ La succession des illustrations est ponctuée et structurée par les marges et les zones de textes qui les lient et les séparent.

La recherche du mouvement et du rythme qui va accompagner la lecture, est produite par des ruptures du rythme et des dissymétries dans et entre les double-pages. Le style de l'illustrateur est donc en partie produit par la dissymétrie. « Cette découverte de la dissymétrie qui régit la totalité de la production artistique de l'Extrême-Orient, est relativement récente. (...) Mais il aura fallu attendre la fin du siècle dernier, avec les Nabis et la mode des japonaiseries (...) pour cette notion soit reçue et comprise en Occident. »²⁷⁶ Cependant Massin considère que la construction du rythme d'un livre doit créer un équilibre entre les différents temps. Il établit une analogie entre l'art de la mise en page et l'art de la fugue²⁷⁷ à l'instar des grands mouvements artistiques contemporains : l'ensemble se compose de régularités et de ruptures composées en variations.

En observant la séquence d'illustrations dans *Les princes de l'exil*²⁷⁸ dont la maquette dépend est assujettie aux fortes contraintes de la collection de poche, on note une alternance de deux mises en pages différentes qui semblent exploiter les possibilités du format. En effet, l'alternance de planches en pleine page hors-texte et de vignettes formant un bandeau construit un rythme irrégulier : une image apparaît tantôt à droite et tantôt à gauche entre deux à six pages de textes et parfois la double page de texte est barrée par l'image. Ces deux modalités sont proposées avec une certaine régularité à la fin du livre – deux planches sur la page de gauche entre cinq pages de texte et deux bandeaux pour les quatre dernières double-pages comme pour accompagner la lecture sereine de la fin du roman (XX, 1). G. Lemoine utilise toutes les possibilités de composition d'images que lui

²⁷⁵ Massin, *La mise en page*, op.cit., page 69.

²⁷⁶ *Ibidem*

²⁷⁷ « On parlera aussi de l'espace à propos de la musique, d'abord parce que les masses sonores ou la voix, pour jouer convenablement leur rôle, ont besoin d'un champ spatial approprié : salon, salle de spectacle, église ou plein air ; et il est évident qu'un quatuor pour flûte de Debussy ne saurait être écouté dans l'étendue exigée pour les feux d'artifices royaux de Haendel. (...) Ensuite parce que c'est la configuration même de ces lieux, qui précisément, détermine parfois la forme de ces musiques. (...) Il faudrait aussi parler du rôle spatial (en forme de répons) joué par l'écho à une époque où on ne dispose que du miroir pour se voir soi-même et de l'écho pour s'entendre. (...) Citer aussi le diminuando simulant la distance (...) ; parler encore des voix off dans les chœurs, de la fosse d'orchestre située sous la scène (...) la répartition des bois, cuivres etc. (...) et de certaines dispositions spatiales exigées par des pièces de musique contemporaines. » *Ibidem*, page 47.

²⁷⁸ *Les princes de l'exil*, op.cit.

permettent les collections de poche pour produire des variations rythmiques dont il semble maîtriser la diversité des combinaisons avec le texte et les effets (XX, 2- 6).

Dans le système d'illustration élaboré pour *Pawana*, l'illustrateur met à profit la spécificité de la collection Lecture junior pour multiplier les images dans des compositions qui jouent avec le texte du roman dans tous les espaces à la manière des albums : les vignettes émergent des marges, empiètent sur les pages de texte, encadrent les passages et soulignent les mots (XX, 6). Dans les albums plus encore, Lemoine développe la séquence d'images comme une partition où l'harmonie naît des contrepoints, des symétries et des ruptures. Lemoine est ainsi représentatif de la composition de la page contemporaine qui répartit le titrage, les blocs de texte et l'image de façon non centrée et produit une circulation dynamique du regard. Un mouvement discontinu s'élabore sur l'ensemble du livre en se jouant des effets d'attente, d'accélération et d'alternance entre équilibres et déséquilibres : « Là réside l'élément fondamental du baroque, qui utilise en permanence la tension entre les pôles opposés. »²⁷⁹ L'évidence de la relation entre les rythmes visuels et auditifs a été établie par Massin concernant la typographie qui associe le rythme visuel de l'écrit, dans la juxtaposition de signes, et le rythme sonore du verbal. François Chapon pour sa part, décrit aussi le livre illustré grâce à une analogie musicale : « Symphonie, que constitue en quelque sorte le livre. (...) Chaque instrument, dans la sphère où il se manifeste, est appelé à produire sur l'esprit du lecteur le maximum de signification et d'émotion, mais en coordination avec les autres, le texte donnant le ton à l'ensemble. »²⁸⁰ Comme l'éditeur d'art, l'illustrateur conçoit sa séquence illustrée comme un univers homogène dans sa réalité poétique et graphique. Nous reviendrons dans les parties suivantes sur les relations entre le style graphique, l'art de la composition de Georges Lemoine et ses goûts musicaux²⁸¹.

La diversité des compositions qui rythment *Le foulard dans la nuit* permet d'apprécier les rapports d'équilibre que Lemoine peut concevoir pour structurer l'ensemble d'un récit. Dans cet album de grand format, l'illustrateur accorde une large place aux marges et construits des double-pages selon quatre modalités : des grandes planches en double-pages (XXI, 6-9), des bandeaux horizontaux qui ouvrent des espaces étirés sur des double-pages (1, 2, 4, 7, 13), des pages qui s'opposent en vis à vis dans des combinaisons

²⁷⁹ *Ibidem*, page 66.

²⁸⁰ F. Chapon, *Le peintre et le livre, op.cit.*, page 48.

²⁸¹ Les goûts musicaux de l'illustrateur vont, entre autres, vers l'art vocal baroque, les lieds allemands et les musiques contemporaines qui établissent des correspondances entre espace et son.

de blocs de texte et d'images de petites tailles (3, 4, 8, 11) et des pages presque symétriques en vis-à-vis (10, 11). L'effet produit par cette partition qui produit des symétries alternées dans le livre est celui de l'accompagnement d'un déplacement silencieux dans les souvenirs d'où émergent des visions : une combinaison de monotonie et de fulgurance.

L'illustrateur conçoit sa séquence d'images en préparant un « chemin de fer » qui lui fait composer ces rythmes sur la totalité des pages. Cette pratique est commune à nombre d'illustrateurs contemporains et nous en trouvons quelques exemples dans les carnets de Georges Lemoine. Déjà au début du vingtième siècle, l'éditeur d'art Vollard, concevait ainsi l'élaboration d'un ensemble d'images pour la préparation du « grand livre illustré » :

« Significative est l'habitude qu'il prit de demander à quelques-uns de ses illustrateurs, notamment à Bonnard, à Picasso, à Rouault, de dessiner eux-mêmes une table imagée de l'ensemble de leurs planches, comme si l'ouvrage terminé, il attendait d'eux le résumé de sa structure, le dessin général du dessin, pourrait-on dire. Vision plastique globale de Vollard. (...) effet d'équilibre, effet d'harmonie ».²⁸²

Nous pouvons constater avec la schématisation de la séquence d'illustrations pour *Le prince heureux* que Lemoine se plaît de plus en plus à composer des partitions complexes (XIX). Le plus souvent, la visualisation globale que permet le chemin de fer, donne à voir l'équilibre les jeux avec les marges, les dissymétries dans la dimension des images et la disposition des blocs que l'illustrateur organise de double-page en double-page. Mais il s'agit aussi d'élaborer une harmonie entre les images également sur le plan des choix chromatiques, des motifs et des points de vue.

Georges Lemoine prend en charge de plus en plus fréquemment la maquette des livres qu'il illustre en élaborant non seulement la séquence d'images mais en concevant la totalité de la mise en forme : la couverture, les pages de garde et toutes les mises en pages avec les différents choix typographiques. Massin trouve cette évolution logique : « Puisqu'il a étudié la typographie et la mise en pages, et qu'il sait ainsi comment mettre en valeur ses dessins. Je le soupçonne d'ailleurs parfois de concevoir ses dessins par rapport à la mise en pages. »²⁸³ Il repère chez l'illustrateur une tendance que son évolution confirme car il cherche de plus en plus souvent à déterminer ses propres contraintes de création de façon à

²⁸² F. Chapon, *Le peintre et le livre, op.cit.*, page 59.

²⁸³ Lettre de Massin du 20 mars 2003.

produire un ensemble le plus proche possible de sa vision globale. Pour les albums *La petite marchande d'allumettes*, *Le foulard dans la nuit* et *Le prince heureux*, la conception générale des livres a été élaborée par Lemoine en collaboration étroite avec un maquettiste. Il a varié à chaque fois les dispositions des images et le rythme de l'ensemble pour apporter un univers graphique singulier à chaque texte. Ainsi, seuls les formats de ces livres - verticaux et d'assez grande taille - sont comparables, confirmant une nécessité du grand format même pour des images de taille moyenne. Lemoine prend un plaisir certain à varier ses contraintes et les objectifs plastiques de ses travaux pour renouveler l'expérience de sa recherche d'harmonie.

Son art d'illustrer tient donc dans sa visualisation d'une séquence, sa conception des images comme un « tout ». Cet « ensemble illustré » se construit dans une relation des illustrations les unes avec les autres et grâce au rythme produit par leurs différences de construction. Ces images sont créées à partir d'une volonté de diversifier les formes et par le déploiement d'un art des jeux de cadres. Les livres illustrés par Lemoine jouent donc simultanément de l'unité de la composition du livre, des techniques plastiques qui utilisent la page dans ses aspects plans, mais également de la diversité des cadrages comme des fenêtres ouvertes sur des espaces porteurs de significations.

C) Jeux de cadres

Dans un espace qui a été défini par les normes éditoriales, l'illustrateur a la liberté d'intervenir dans la mise en espace de ses images en choisissant leur format et leur délimitation. L'utilisation d'un cadre tracé, voire orné, ou même d'une marge blanche délimite l'espace de l'image et intervient en organisant la page de façon signifiante autour de ruptures. Le fait d'utiliser des cadres, de construire une illustration en pleine page, d'intégrer le texte à l'image (ou l'inverse) produit un effet sur la perception de l'ensemble texte-image, en créant des relations entre le fond et la forme – le support de la page et l'image -, entre la page et les blocs imprimés.

Les propositions de cadres faites par Lemoine sont d'une grande diversité. Il joue là encore de toutes les possibilités à sa disposition. La page est donc utilisée tant comme ouverte sur l'extérieur quand l'illustration est pleine page, que structurée par des cadres qui délimitent des zones signifiantes de texte et d'images. Si la mise en page du livre se construit dans une « succession dynamique » qui est régie par « un principe du déroulement des pages comme un film », ce défilement est contrôlable par le lecteur et interrompu par la

lecture du texte. Il semble donc réducteur de dire que l'illustrateur emploie des procédés cinématographiques pour dynamiser le récit, mais l'analogie permet de décrire les effets de montage qui réalisent des ruptures et les effets de cadrage qui varient les points de vue. Le graphiste utilise donc des « recadrages, des effets macro, des détournements, des ruptures d'échelles, et différents plans. »²⁸⁴ La mise en pages permet à Lemoine de jouer sur la diversité des types de double pages, sur l'emploi des cadres, des bandeaux, des vignettes et des frises qui interrompent les blocs typographiques ou ponctuent les marges.

Le travail spécifique sur la double page est influencé par la prise en compte des éléments distinctifs du support : les bords de la page et la jonction de la reliure du livre. Parfois une mise en page plus classique distribue les zones de dessin et de texte sur la surface en répartissant les éléments de part et d'autres de la pliure centrale.

Quelques double pages dans *Fleurs d'été et autres nouvelles japonaises* proposent une variation d'utilisation des marges intérieures proches de la pliure ; les deux pages sont isolées chacune par un cadre mais l'image semble avoir une unité derrière le cadre de la page. Cet effet fait percevoir la page comme un fond sur lequel s'ouvre une fenêtre par laquelle apparaissent les personnages. Ce procédé qui accentue les aspects plans de la page et des images est typique du style de Maurice Boutet de Monvel. Il est difficile de ne pas faire référence également à la gestion des espaces proposée par les Japonais tel que le peintre d'estampes Hokusai,²⁸⁵ qui distribue sur plusieurs panneaux ces paysages, ou au réalisateur de cinéma Ozu qui construit des espaces encadrés de portes et de panneaux qui délimitent les déplacements et crée des effets de hors champs (XXII, 1-3).

Ce système de cadres figurés accentue la puissance énonciative relevant de l'illustration, quelle que soit la technique de dessin, comme si le lecteur surprenait le personnage dans son univers de fiction. L'espace de représentation, figuré par ce cadre simple, introduit une distance avec les personnages, nécessaire contrepoint à cette nouvelle de Ichiyô Higuchi à la tonalité mélodramatique et à l'univers très japonisant.

Ce procédé qui ouvre des fenêtres dans les textes et les pages, est particulièrement utilisé dans les livres de petit format dans un arrière plan du texte : l'espace du livre laisse ainsi place à un lointain ou un infini. Des effets de cadres produits dans cet esprit se retrouvent également dans de nombreux livres de collection de poche et dans *Le Livre du*

²⁸⁴ Massin, *La mise en pages*, op.cit. page 69.

²⁸⁵ Katsushika, Hokusai (1760-1849), artiste très prolifique aux multiples talents, est un grand maître de l'estampe japonaise. Il a, entre autres, composé de nombreuses illustrations reliées (surimono).

printemps, édité en 1983 (XXIII). Pour ce documentaire, les contraintes de la collection sont importantes : le format réduit de ce livre de presque cent pages comporte des textes de types très différents et il doit être abondamment illustré. Ainsi, l'éditeur annonce : « pour cet agenda du printemps, illustrations et poèmes ajoutent au plaisir d'apprendre celui de rêver. »²⁸⁶ Lemoine parvient à mettre en œuvre dans ce cadre éditorial une bonne part de son savoir-faire concernant la mise en cadre, mais en inversant souvent les effets entre textes et illustrations ; les inventions dans la composition de ces double pages renforcent la poétisation de l'information documentaire en mettant en relation les cadres, la mise en pages et les signifiés.

Première particularité, Lemoine met en œuvre des pièges de type « trompe-l'œil », des effets d'images et de cadres de textes entre les différents plans de la page, jouant sur l'illusion de fenêtres et de profondeur pour évoquer une troisième dimension.(XXIII, 1-4) La page de texte semble posée sur la double page, c'est à dire qu'elle est matérielle mais sans pesanteur : le cadre de texte passe derrière une branche, devant une corde à linge et les oiseaux passent pour la plupart d'un espace à l'autre. Ces animaux, ces plantes qui portent graphiquement le thème central de la page, semblent la frôler et pouvoir circuler autour : les fourmis marchent sur le bord, les abeilles l'entourent, le merle passe entre la page de gauche et la page de droite comme si elles participaient de son environnement. Chaque élément intervient sur les différents plans, circule de l'arrière plan au premier plan – ce dispositif graphique met en valeur la page de texte et réciproquement dynamise l'illustration. L'illustrateur structure l'espace du livre avec des mises en perspective et les interférences entre les informations iconographiques et textuelles. L'espace graphique met en valeur les textes et les thèmes des pages par une composition fondée sur le jeu avec les codes mêmes de la page. Le contenu, le texte sur les pages est scénarisé par l'illustrateur qui lui donne, non seulement une matérialité « virtuelle » mais un environnement esthétique signifiant, poétique et ludique.

L'utilisation de ces effets de cadres « en fenêtres » convient particulièrement aux documentaires qui sont organisés en double pages thématiques. Les cadres renforcent la forme spécifique du livre en mettant en évidence la double page. Le choix de ce procédé de mise en pages est donc particulièrement cohérent avec les contraintes du support. Il faut remarquer que la mise en image des documentaires apporte à l'illustrateur une grande

²⁸⁶ Dans le texte de quatrième de couverture, *Le livre du printemps*, *op.cit.*

liberté dans ses compositions graphiques et il semble que la contrainte du texte lui soit moins « lourde ». La poétisation du réel est peut-être plus simple et plus ludique pour cet artiste à la sensibilité exacerbée que la prise en charge des émotions des personnages et de la thématique des récits de fiction. Lemoine a réalisé cependant peu d'illustrations de documentaires²⁸⁷.

Il arrive que dans ses autres livres Lemoine gomme les cadres et la zone de pliure, propre au livre, en composant l'illustration dans une continuité de formes et de couleurs sur la totalité de la double page. Ces illustrations interviennent aux moments du récit où les personnages déambulent dans des paysages inconnus ou lorsqu'ils découvrent un paysage. Dans *Le livre de Jonas* de P.-M. Beaudé ou dans *La petite marchande d'allumettes*,²⁸⁸ l'image propose au lecteur une émotion à partager avec le héros, celle de la solitude face à un nouvel espace. Pour l'illustrateur, il s'agit d'ouvrir un espace au cœur du livre et d'y intégrer le regard du lecteur.

D'autres exemples proposent une composition plus ambiguë pour laquelle, sans être utilisée de façon explicite, la zone médiane du livre est l'occasion d'une modification de l'image. La verticale de la pliure est utilisée dans *Le foulard dans la nuit* comme une métamorphose presque hallucinatoire dans une image où le temps du texte appelle un temps passé, opposant les saisons, le bonheur au malheur, le présent au passé. L'exemple du livre accordéon *Touloulouze et Oulriki* démontre une capacité à développer le jeu au delà de la double page, que la pliure soit intérieure ou extérieure : les effets de dilatation sont ici au service de l'amplification esthétique. L'ouverture horizontale produit un effet rythmique dont la lente alternance, en fluctuant avec les textes, s'harmonise avec le thème maritime du conte.

D'autres compositions soulignent l'horizontalité de la mise en pages. Il s'agit des bandeaux qui parfois traversent la double page, séparant en leur milieu les blocs de textes comme nous l'avons déjà décrit. Dans *Peuple du ciel*, ces bandeaux répétés correspondent

²⁸⁷ La position d'illustrateur « maison » met Lemoine à contribution pour des travaux de commande, entre autres pour l'illustration de documentaires. Mais il semble, du temps de Pierre Marchand, qu'il s'opère certaines négociations, l'échange d'un travail de commande sur un documentaire contre l'illustration d'une fiction. Cependant, les illustrations de documentaires proposés à Lemoine sont assurément négociés par le responsable de Gallimard jeunesse, leur mise en correspondance avec le travail d'illustration de fiction est aisée car il y a des correspondances thématiques avec les fictions, l'illustrateur ne modifie, pour les documentaires, ni son style ni les codes graphiques qui lui sont propres dans les textes littéraires. Il est donc compréhensible que l'illustration du *Le Livre du printemps* soit si heureuse car elle permet à l'illustrateur de reprendre ses « motifs » favoris dans des planches où les jeux de composition très créatifs donnent toute leur mesure aux allusions symboliques et aux jeux de cadre dont l'illustrateur est capable.

²⁸⁸ H-C. Andersen, *La petite marchande d'allumettes*, op.cit.

à la structure récurrente de ces moments du récit, comme aux impressions « visuelles » de l'héroïne. Dans *Le foulard dans la nuit*, les temps d'expression de la temporalité du texte, emboîtements et évocations du passé, sont marqués également par des bandeaux horizontaux, comme perdus sur de grandes pages rectangulaires. Ce qui est produit par ces cadrages est une mise en relief du texte sur les marges importantes de part et d'autre des images, et une ouverture vers le lointain.

Dans certains cas, plus rares, les textes encadrés sont placés dans l'image qu'occupent les pleines pages. Pour l'album *Petit cœur*, les vers du poème d'E. Brami sont intégrés dans la succession des doubles pages, illustrées en pleine page, et la cohésion du tout est renforcée par la continuité des aplats représentant les sols. Cette continuité horizontale est renforcée par une composition nettement en hors champ qui coupe l'image dans sa partie haute. Cette répartition des espaces n'est pas sans rapport avec la sensation pesante qui envahit le lecteur au cours de la lecture du poème : un texte rimé sur l'absence de l'être aimé et sur le deuil. Ces cadrages et ces formes d'insertion du texte dans l'image établissent une hiérarchie qui valorise la successivité des illustrations.

Les illustrations en pleine page favorisent l'ouverture de l'espace du livre, et Lemoine accentue cet effet en proposant des cadrages hors champ, comme si l'image pouvait se prolonger à l'extérieur du livre. Ces cadrages s'opèrent la plupart du temps en privilégiant des parties du corps : les pas des marcheurs qui invitent le lecteur à les suivre, des pieds posés au sol ou des mains dans le sable. Il s'agit donc d'un parti pris de point de vue, d'une focalisation de l'attention sur la perception ou le mouvement, dans le sens de la lecture le plus souvent.²⁸⁹

Les illustrations, dans leur diversité, respectent toujours une composition dissymétrique. En effet, même dans les images les plus frontales, les plus statiques de Lemoine, des éléments graphiques dynamisent l'image : un vol d'oiseau dans le lointain, un accessoire qui introduit une diagonale, etc. Soit que la symétrie du dessin est troublée par les jeux de cadres soit que l'équilibre des cadres est troublé par un dessin qui parfois même sort du cadre, la mise en relation des signifiants est graphique et sémantique : elle s'appuie sur des jeux de superpositions du texte et de l'image, des interventions de l'un dans l'espace de l'autre. L'illustrateur se plaît à tromper le regard du lecteur en brisant les cadres et en créant des illusions de superpositions et des évocations de profondeur.

²⁸⁹ Exemples de cadrages hors-champ : Jambes de Wang Fô, *L'enfant et la rivière*, *L'enfant du dimanche*, *Petit cœur* ...

Pour les textes poétiques, comme pour certains textes documentaires, Georges Lemoine se donne la liberté de composer avec la forme même du texte. Par une construction typographique réfléchie, ces procédés créatifs accentuent les particularités de ces textes dans leur construction syntaxique, leur rythmique.

Dans la *Cour de récréation* de Claude Roy, la variation des frises et bordures qui ponctuent les pages ouvre et ferme des parenthèses dans des rapports de dissymétrie très dynamiques (XXIV, 1). Le choix des sujets n'est pas seulement décoratif ici. La reprise de motifs végétaux pourrait paraître parfois naïve ou folklorique mais le contrepoint de signifiants apportés par ces éléments allusifs construit un jeu de sens en accord avec le ton ludique et gai des textes de Claude Roy. De plus, Lemoine organise des jeux graphiques pour mettre en évidence les blocs de texte et renforcer le sens de la lecture : certaines frises semblent disparaître sous les blocs typographiques. Lemoine unifie l'ensemble des illustrations : il donne forme à l'unité du recueil poétique tout en proposant suffisamment de variations pour distinguer les différents textes qui le composent. Pour le recueil de Jacques Roubaud, *Monsieur Goodman rêve de chats*, les cadres sont répétés, de page en page, sous la forme stylisée d'un rectangle portant des oreilles de chat (XII, 1-2). Ce cadre maintient de façon insistante le thème du recueil et accompagne le principe répétitif de la contrainte poétique, comme l'insertion des mots et les jeux typographiques. La dernière page du recueil propose un cadre qui se brise comme la vitre de la fenêtre à la seule mention de « chiens ». Dans *Petit cœur*, qui se structure sur un unique poème, les cadres de textes sont comme posés sur les images dans une répétition de page en page, soulignant la structure simple et répétitive (XXIV, 3). Les pages du poème *Les neuf muses et le boeuf* de Jean Tardieu sont bordées des visages des muses rappelant les collages surréalistes : ils forment une frise de profils disposés de manière dissymétrique sur le pourtour des deux pages, encerclant un paysage lointain (XXIV, 2).

Les capacités de l'illustrateur à investir les marges des textes et des images démontrent la grande liberté qu'il s'autorise avec le support et la force signifiante qu'il accorde au contrepoint de l'illustration. Quand les contraintes de la collection limitent le nombre de pages illustrées et ne permettent pas de trop importantes interventions sur les blocs de texte, l'illustrateur joue sur les cadrages et la composition des planches pour dynamiser l'ensemble. Cette ponctuation des pages enrichit, avec des jeux de cadrages parfois très simples, le sens des textes. Dans les albums, Lemoine peut jouer avec la

diversité des mise en images possibles. Il utilise des mises en pages contemporaines pour faire varier les cadres et les cadrages, développant des jeux de points de vue, d'énonciations et des liens graphiques entre les différents éléments des pages. La solution trouvée par Lemoine est à chaque fois surprenante, car elle parvient invariablement, à l'exemple du *Prince heureux*, à combiner classicisme et modernité graphique.



Pour construire un rapport de valeurs et d'équilibre entre les différents éléments matériels du livre qui soit cohérent avec le sens du texte, Lemoine déploie tous les procédés de graphiste qui sont à sa disposition. Le fait qu'il ne cloisonne pas les disciplines artistiques lui permet de mettre en œuvre des techniques et des références modernes et traditionnelles. La création d'un rythme des illustrations dans une séquence harmonieuse, une couverture efficace, une composition en double page signifiante construisent son style autant que le choix des motifs dessinés. Sa réputation d'artiste-illustrateur tient dans le fait que le style graphique qu'il utilise s'adapte au texte qu'il illustre et traduit finement tout un système d'émotions. La forme est imposée par le thème, le texte, les mots qui s'accrochent à sa mémoire, les émotions de sa lecture, son interprétation. « *La forme s'impose toute seule* » dit Lemoine.²⁹⁰ Il apparaît donc que sa maîtrise des formes et des techniques, son appropriation des normes éditoriales le libèrent et lui permettent de se concentrer sur d'autres aspects de la création : les choix de représentation des images qui vont traduire ces émotions. Cependant il est impossible de dissocier véritablement le fond de la forme dans l'éventail des techniques dont il dispose. Lemoine, comme tout illustrateur, opte toujours pour le système de représentation qui lui permet de restituer au mieux sa perception et son idée du texte. Ce qui le distingue des autres illustrateurs tient dans le fait que produire une illustration à destination des enfants intervient fort peu dans son approche, si ce n'est, peut-être pour les plus jeunes, pour lesquels la part de l'implicite est moins importante. Lemoine s'explique :

« (...) c'est vrai, j'illustre des livres pour les petits et pour les grands, c'est la même chose... pour les images en tout cas ... non pas tout à fait, les petits, les enfants, ont cette capacité d'émerveillement que beaucoup de grands ont perdu, ils se moquent de la logique, du haut du bas, du vrai, du faux... »²⁹¹

Seules l'exigence d'intelligibilité des images et les normes éditoriales des livres, définissent les limites du style de ses compositions, et l'illustrateur a exploré de nombreuses formes différentes au cours des années. Quelles que soient les collections, les dessins de Lemoine sont identifiables par leur style graphique en aplats, la place du blanc et la gestion des espaces de la page qui interviennent fortement dans les choix de

²⁹⁰ Entretien avec Georges Lemoine, mai 1999.

²⁹¹ Texte de postface, *Contes et légendes du Berry*, *op.cit.*

représentation. De plus, au-delà des variations techniques, l'univers personnel de l'artiste conserve une unité dans les choix énonciatifs qui définissent un style énigmatique et fortement symbolique.

« C'est l'artiste lui-même qui transpose dans son œuvre l'ambiguïté de sa personnalité: la forme de la collection « Lecture junior » lui a permis, pour Les enfants de Charlecôte et Pawana de créer de petites vignettes colorées qui ponctuent le texte de petits dessins lumineux. La difficulté d'être, mais aussi le jeu...la grâce et l'opiniâtreté. Car le vrai Lemoine, comment le définir ? Des paroles douces, une sensibilité à fleur de pinceau, un contemplatif qui va chercher dans la forêt le ravissement presque sacré qui l'habite, un être doux, fragile, au regard noyé de chimères...Mais au-delà des rêves et y participant, un goût de la rigueur, des choses construites, l'obsession tenace d'organiser l'équilibre des choses, captivé par le jeu audacieux de la typographie et de l'illustration, admirant avec la même passion la profondeur d'un gouffre et la perfection rectiligne de ses parois.

Ainsi l'association images/lettres que l'on retrouve souvent dans l'œuvre de Lemoine reflète-t-elle avec fidélité la dualité de ce personnage difficile à saisir, qui joue et qui s'échappe, rêve tout éveillé et tente de fixer ses songes étoilés dans la superbe architecture d'une mise en pages irréprochable.²⁹²

La modernité de l'illustrateur est due à la maîtrise de l'équilibre et à la rigueur des compositions, à la grande liberté et l'originalité dans ses cadrages et au traitement des motifs... La maîtrise des techniques graphiques et des formes éditoriales donne aux livres de Lemoine une qualité artistique qui convient aux univers littéraires qu'il accompagne tout en proposant une œuvre cohérente, souvent qualifiée par les critiques de « raffinée et subtile ». La spécificité de sa formation typographique donne à ses créations un équilibre et une économie qui travaille le signe iconique comme un idéogramme, la lettre comme une image. Cependant, évidence qui se trouve être au cœur de notre propos, parmi les multiples paramètres que l'illustrateur doit prendre en compte, le plus essentiel reste celui du texte à illustrer. Georges Lemoine approche cette contrainte majeure avec le perfectionnisme qui caractérise son professionnalisme mais également, comme tout lecteur, avec la complexité de sa personnalité, de sa culture et de son histoire.

²⁹² Revue *Caractère* n° 71 (1981), *op.cit.*, page 32 (anonyme).

Deuxième partie - Dans l'atelier : la genèse de l'illustration

Afin de poursuivre la compréhension des processus qui participent à l'illustration des textes littéraires, un détour du côté de l'atelier de Georges Lemoine, espace de la création et de l'élaboration des images, permet d'entrouvrir un volet privé qui sera analysé, essentiellement, à partir des écrits personnels de l'illustrateur.

L'activité première de l'illustrateur est la lecture des textes et il est essentiel de repérer les éléments qui interviennent dans ce moment initial de l'illustration. Mais auparavant, plusieurs aspects de l'univers personnel de l'artiste peuvent participer à la compréhension de son travail. En effet, en se fondant sur les théories de la réception²⁹³ qui ont mis en évidence la part fondamentale de l'imaginaire du lecteur dans son interprétation des textes, il semble essentiel d'approcher la culture personnelle de l'artiste - l'illustrateur est ici lecteur -, ainsi que l'univers de référence qui participe à son horizon d'attente des textes à illustrer. Son rapport aux textes, à l'écriture, mais également aux thématiques qui l'obsèdent, peut apporter des éléments pour comprendre son processus de lecture, sachant que celle-ci est spécifique car contextualisée par les contraintes de l'illustration. Cet ensemble de paramètres du côté du privé de l'illustrateur, permet de définir l'origine d'une posture de lecteur et de dessinateur qui aboutit à la production d'images pour les livres.

La présentation de cet espace privé permet une analyse des étapes qui précèdent l'édition des livres. La spécificité de l'illustrateur, outre son rapport aux techniques, présenté dans le chapitre précédent, est également définie par sa culture personnelle, son approche de l'écriture, le développement de sa recherche artistique personnelle et la constitution d'une mémoire de la création.

Parmi les nombreux aspects qui interviennent dans le processus d'illustration, la part de l'affect est essentielle tant dans la réception des textes que dans la genèse des illustrations. Pour Georges Lemoine, le parcours créatif se double d'un parcours du cœur : les affinités avec le texte proviennent d'une forte proximité entre celui-ci et ce qui constitue la personnalité de ce lecteur particulier qu'est l'illustrateur ; Georges Lemoine

²⁹³ L'école de Constance (H. R. Jauss, K. H. Stierle, R. Warning, W. Iser) a tenté de formuler de manière rigoureuse les stratégies qui, dans le texte, visent l'activité lectrice. Pour donner une dimension historique à cette approche, Jauss cherche à construire, à partir d'éléments relevant des histoires littéraire, politique, scientifique et sociale, ce que devrait avoir été « l'horizon d'attente » du lecteur, à savoir les catégories mentales qui donnent sa forme spécifique à une lecture *hic et nunc* conçue comme expérience esthétique. La signification et la valeur d'un texte sont donc inséparables de l'histoire de sa réception.

retrouve dans la création de l'autre une part de ce qu'il est lui, et cela se double, parfois, de relations amicales avec l'auteur ou l'éditeur. C'est ce qui s'est développé, en particulier avec Claude Roy, une amitié ayant pour centre la création fondée pour une grande part sur la même approche du monde. Avant d'aborder la présentation de ces relations artistiques et personnelles, le rapport de l'illustrateur à l'écriture sera étudié à partir de ses textes personnels. Les étapes de la genèse des livres seront mises en évidence par ce qui en apparaît dans les carnets.

La localisation dans l'atelier doit donc être ici élargie à la sphère intime liée à la création. Cela ne concerne pas la réalité familiale ou quotidienne de G. Lemoine mais ce que celui-ci projette de lui-même, son processus créatif, ce qui constitue une part essentielle de son être et de son style dans les livres illustrés. Entre les carnets – qui peuvent être considérés par bien des aspects comme une œuvre personnelle – et l'œuvre éditoriale se tissent des liens conscients et inconscients qui définissent la personnalité artistique de Lemoine.

Chapitre III - Les carnets personnels

Le corpus de carnets qui nous a été ouvert, a fait l'objet d'une étude universitaire en 1998²⁹⁴. Il nous permet d'envisager des liens entre les différents travaux édités, il donne à voir les multiples facettes d'une sensibilité et nous permet de mettre en évidence une relation particulière de l'illustrateur à l'écriture.

Les carnets de G. Lemoine ont différentes fonctions : outil avant tout de perfectionnement moral et artistique, ils sont aussi des recueils de mémoire personnelle. Les écrits personnels de G. Lemoine constituent un ensemble hybride de différents supports mêlant carnets de dessins et de voyage, journaux intimes, journaux de création, et écrits autobiographiques. Cette entrée dans l'univers de l'artiste se fait donc par la découverte de ce qu'il nous laisse voir de lui-même et, en cela leur lecture se construit autant comme celle d'un récit fictionnel que comme celui d'un objet d'étude. De plus, ces fragments d'intimité qui prennent la forme de mots ou d'images, nous offre un exemple de ce que peut être le journal personnel d'un artiste contemporain. « Le document du moi expose le moi en miettes ; il présuppose le sujet, sachant qu'on le trouve sans le chercher : l'unité est donnée au fil des pages ; il suffit de se laisser porter. »²⁹⁵ Sans élaborer une typologie exhaustive des carnets de G. Lemoine, il est important de noter l'importance de ce corpus privé, sa richesse et son évolution. La diversité des objets d'étude contenus dans les carnets de G. Lemoine se manifeste par des écrits et des images de types différents, qui ont tous une fonction de mémoire des émotions et des réflexions de l'illustrateur : Georges Lemoine élabore depuis quarante-huit ans une mémoire personnelle, mémoire du regard et de l'oreille, du geste graphique et de l'émotion du quotidien.

Georges Lemoine a commencé la pratique des carnets en 1955, à l'âge de vingt ans mais la tenue des carnets n'a pas été régulière. Le corpus forme un ensemble de plus de 170 carnets, disparate sur le plan des formes et contenus. Certains carnets, à l'instar du carnet n° 66²⁹⁶, laissent une part essentielle au texte (I, 1).²⁹⁷ D'autres, comme le n° 24,²⁹⁸

²⁹⁴ C. Plu, « *Georges Lemoine, carnets écrits d'un auteur d'images* », mémoire de DEA de littérature francophone et comparée, sous la direction de Jean Perrot, université de Paris XIII, 1998.

²⁹⁵ G. GUSDORF, *Les écritures du moi*, Paris, éditions Odile Jacob, 1991, page 318.

²⁹⁶ Le carnet n°66 (1988-1991), est un carnet de plus de 300 pages de petit format, reliure toilée et papier bible à tranche dorée qui a été présenté de façon complète dans le mémoire de DEA.

²⁹⁷ Ils sont au nombre de cinq et constituent à eux seuls un sous-corpus important (environ 1200 pages) écrit entre 1978 et 1991, période de grande production éditoriale.

²⁹⁸ Carnet n° 24, 1981, carnet de format « à l'italienne » à reliure toilée dont les double pages horizontales contiennent des croquis.

représentent un sous-corpus très minoritaire de carnets strictement dessinés, le seul texte présent consistant en de brèves légendes pour localiser les croquis (I, 2). Un dernier type peut être repéré dans ces grands carnets de dessin comme le carnet n°154²⁹⁹ qui contient majoritairement des dessins et des textes sur le travail d'illustration. Au fil des années, les formes ont varié, mais, depuis vingt ans, les carnets se spécialisent alors qu'auparavant il n'était pas rare que les carnets remplissent les trois fonctions en même temps. Si la question du destinataire des carnets paraît résolue, car c'est en premier lieu pour lui-même que l'artiste accumule ses pages de mémoire, elle reste complexe dans le détournement des carnets de dessins en objets artistiques. En fait, au cours de ces quinze dernières années, la destination des carnets s'est écartée des écritures du Moi dans une stricte définition pour se doubler du témoignage autobiographique d'un artiste dont le sujet serait sa création. Le paradigme des journaux de G. Lemoine est le travail de recherche sur le dessin, comme une quête de vérité qui prend la forme de textes et de reprises d'esquisses sur un même sujet : cela manifeste une concurrence explicite et paradoxale entre les travaux pour l'illustration des livres et le perfectionnement artistique.

La permanence de l'écriture, la continuité de l'introspection témoignent ici de la permanence de la personnalité et de son évolution. Philippe Lejeune souligne la différence fondamentale entre les journaux d'artistes et les journaux intimes :

« Vu pendant ces vacances deux expositions : Munch et Giacometti. Rapport avec les journaux de jeunes filles ? C'est le contraire. Je suis replongé brusquement dans l'univers de la création. L'artiste moderne, éternel insatisfait. Toujours en recherche en évolution. Il apprend, subit des influences, s'en dégage, cherche sa voie personnelle, il a lui-même ses périodes, ses ruptures. Toujours il change... (...) 5 janvier 1992. »³⁰⁰

Dans le cas de Lemoine, les carnets font apparaître de grandes constantes dans leur diversité qui définissent l'artiste dans sa particularité et ses évolutions, notamment dans la place croissante qu'il accorde à l'écriture.

Les variations de G. Lemoine dans l'utilisation de ses carnets accompagnent des cycles dépressifs : les carnets interviennent à des moments de crise d'angoisse et de vide

²⁹⁹ Carnet n°154, 1999, ce grand carnet est constitué de pages de textes très denses et de dessins très travaillés.

³⁰⁰ P. Lejeune, *Le Moi des Demoiselles, Enquête sur le journal de jeune fille*, Paris : Le Seuil, 1993, page 41.

intérieur, crises associées à chaque fois à une forte créativité. C'est la perception globale du monde, à tout instant, que l'artiste tente de conserver « en mémoire ». Les moments de qualité, ceux qui inspirent, dans le sens où ils suscitent des pulsions créatrices, sont notés dans le journal. « Le journal fait partie des « arts de la mémoire » comme on les pratiquait dans l'antiquité. Ce n'est pas forcément ce qui est écrit qui est mémorisé. L'ombre d'un autre texte, à l'encre sympathique, finit par apparaître si on a la patience de lire avec ... sympathie. »

301

Il semble logique à la lecture de l'étude de Didier Anzieu,³⁰² *Le corps de l'oeuvre*, que ces crises de la création³⁰³ occasionnent un déséquilibre psychique qui, pour Lemoine, prend la forme d'une alternance d'introspection et de profusion créative tant sur le plan des écritures du moi que sur celui des recherches artistiques.

1) Un mode d'introspection

La mémoire graphique et la culture personnelle de Lemoine semblent être les seules fonctions de ces carnets jusqu'à l'année 1975. Cette première période correspond à une étape de construction artistique et professionnelle. Les carnets, de petit format, qui correspondent à une crise de jeunesse de l'artiste contiennent essentiellement des croquis et des notes de lecture.

Par contre à partir de 1978 - Lemoine a quarante-trois ans - l'artiste s'investit dans un travail personnel d'écriture et de réflexion sur le dessin qui sera mené avec une certaine régularité. Pendant les années de la forte production pour Gallimard, Lemoine remplit 24 carnets dont 3 (plus de 900 pages) considérés comme journaux intimes et 21 consacrés au travail de dessin et d'illustration. Cette crise de la maturité, coïncidant avec une forte créativité, est également prolifique en « écritures du moi ». Cette approche de l'écriture, nouvelle pour l'illustrateur, prend une forme extrêmement fragmentée, car Lemoine écrit souvent de façon simultanée dans plusieurs carnets à la fois. Depuis, la place de l'écriture

³⁰¹ *Ibidem*, page 122.

³⁰² D. Anzieu, *Le corps de l'œuvre*, Paris, Gallimard, collection « Connaissance de l'inconscient », 1981.

³⁰³ « Rêve, deuil, création ont en commun qu'ils constituent des phases de crise pour l'appareil psychique. (...) Les crises créatrices semblent se situer dans un continuum analogue. L'inspiration peut surgir inopinément comme un rêve que le futur créateur fait les yeux ouverts (...) dont il lui suffit d'enregistrer le message et de conserver le dynamisme jusqu'à l'achèvement rapide du travail de composition. L'inspiration peut le mettre en état second et le retour à la réalité lui poser des problèmes plus ou moins durables. Enfin l'angoisse, le souffrance, le terreur, le vide intérieur peuvent être tels que la création apparaisse comme la seule autre issue, à la fois possible et impossible. » D. Anzieu, *ibidem*, page 20.

s'est amplifiée et a produit des formes poétiques plus élaborées qui dépassent de loin le simple relevé du quotidien.

A) Une relation à l'écriture

Le développement de cette écriture coïncide avec le travail d'illustrateur de textes littéraires. Il semble donc évident que la nouvelle approche des textes et de la langue poétique à l'œuvre dans le métier d'illustrateur, participe à l'éclosion et au développement d'une écriture assumée.

Ainsi les journaux de Lemoine sont à considérer, avant tout, comme des objets de l'écrit, à partir desquels s'élabore pour lui une progression assumée du travail d'écriture. En cohérence avec l'environnement esthétique de sa production d'images, il accorde à ses « livres » particuliers que sont les carnets (c'est ainsi que Lemoine les appelle dans ses écrits), un soin extrême tant dans leur élaboration que dans leur conservation.

L'attrait des formes et l'œil du graphiste ont, ici encore, toute leur importance dans l'évolution des objets d'écriture. Il est évident que cet objet qu'est le carnet a une grande importance esthétique, parce qu'il est le support d'un travail de mise en pages personnelle :

« La conscience croissante de l'importance de ces carnets pour le travail de l'artiste a fait évoluer les supports des petits carnets à spirales bon marché, vers des objets reliés et plus raffinés, vers des recueils à la tranche dorée et au papier bible ou à des carnets chinois à couverture de soie. Le format, le papier induisent des techniques, des cadrages et des types d'écrits différents. La grande majorité de ces carnets ont un papier à grain qui supporte l'encre et l'aquarelle, quelques autres ont un papier lisse et fin destiné à l'écriture, cependant textes et croquis se mêlent sur tous les supports. L'écriture et le dessin se font avec des outils qui permettent de tracer des petits signes fins et légers sur la page : le crayon papier, la plume le plus souvent l'encre noire ou sépia, le rottring ; les couleurs et les techniques à l'eau sont assez rares. L'unité de l'écriture fine et régulière, les dessins disciplinés comme la mise en page très maîtrisée, donnent une unité esthétique aux carnets. Ils forment un ensemble dont la cohérence est attachée non seulement au narrateur/dessinateur mais à un style personnel, qui tisse toutes les formes contenues dans ces différents objets. »³⁰⁴

³⁰⁴ C. Plu, mémoire de DEA, *op.cit.*, page 5.

Au fil des années, les carnets vont s'esthétiser et s'approcher de plus en plus d'une forme d'écrit « idéal » de l'illustrateur. De manière cohérente avec sa conception globale du livre, l'écriture manuelle qui remplit les surfaces des pages et borde les dessins est considérée comme une trace esthétique au même titre qu'une typographie : Georges Lemoine choisit donc ses outils d'écriture avec le même soin que ses outils de dessin. « J'ai de nouveau été frappé du charme qu'il y a à lire un journal en manuscrit. Je puis entrer dans la dynamique du temps vécu. J'ai sous les yeux des caractères qui ont vraiment été écrits dans l'ignorance de l'avenir, et qui ont été écrits ce jour là. »³⁰⁵ L'ensemble est composée de pages très harmonieuses et très épurées dans leur composition, qui laissent une grande part au blanc ; les textes ne sont que très rarement raturés, les croquis sont repris sur d'autres pages plutôt que surchargés.

Si l'auteur s'adonne de façon irrégulière à ce rituel de l'annotation d'un compte rendu d'activités ou de réflexions, la volonté de journal intime n'est pas nette ; il émerge plutôt d'entre les pages, un journal intime de la création et, d'une page à l'autre, d'un jour à l'autre, les événements du quotidien sont concurrencés par les préoccupations créatives de l'artiste.

Le journal est élaboré comme un livre au point que certains écrits de Lemoine parus à compte d'auteur, se présentent sous la forme de textes manuscrits et de croquis. La reliure des carnets, la numérotation et le soin apporté aux pages ont fait progresser le journal personnel vers une œuvre parallèle en perpétuelle évolution. Pour Lemoine certaines parties de ce livre de l'intime sont destinées à l'exposition ou à l'édition : « Je suis toujours très malheureux quand je rate, pour moi, un carnet, c'est un livre, c'est un objet, mais c'est aussi une forme de livre unique. »³⁰⁶

Le carnet est considéré par G. Lemoine comme une véritable création artistique et, à ce titre, l'esthétique du journal est reprise dans de nombreuses planches illustrées qui imitent les croquis annotés des carnets, à l'exemple de l'édition de poche de *L'enfant et la rivière* (I, 2). De plus, il est de plus en plus fréquent que l'illustrateur expose certains de ses carnets ou en fasse paraître des pages dans des éditions. Cette exposition progressive

³⁰⁵ P. Lejeune, *Le Moi des Demoiselles, Enquête sur le journal de jeune fille, op.cit.*, page 41.

³⁰⁶ « Vous savez combien les livres uniques intéressent les peintres qui en réalisent de plus en plus, (dans les galeries de petits éditeurs, on trouve un assez grand nombre de ces livres de peintres dit livres uniques parce qu'ils ne sont pas destinés à la reproduction) et quand je travaille sur ces carnets là j'éprouve cette sensation, c'est-à-dire le livre unique, le beau livre, voire le grand livre. » G. Lemoine interviewé par C. Plu, « Les métamorphoses du paysage chez Georges Lemoine », *Histoire, mémoire et paysage*, Actes du colloque d'Eaubonne, Institut International Charles Perrault, mars 1999, Paris : éditions In Press, page 64.

des carnets au public peut être associée, dans le cas de Lemoine, à une évolution de la culture contemporaine qui voit se développer les études biographiques et génétiques des œuvres³⁰⁷. Pour Lemoine, le geste graphique - la trace écrite ou dessinée - a une valeur tant sur le plan esthétique que sur le plan de sa vérité : il contient l'émotion de l'instant ou la vibration d'une pensée, la subjectivité de la relation au réel. Le travail de l'écriture, célébré avec les alphabets et dans certaines images d'illustrations sous une forme symbolique dans l'œuvre éditée, est ici élaboré dans une discipline du geste calligraphique qui permet à l'illustrateur de se projeter dans le journal. Cette enveloppe de papier qui recueille l'identité projetée de l'illustrateur, est à associer au concept de « Moi-peau » formulé par Didier Anzieu.³⁰⁸ Le carnet est conçu dans une recherche de maîtrise des espaces et du geste et cela traduit une volonté opiniâtre de contrôler ses émotions. Le carnet devient ce que Jean Perrot qualifie d' « enveloppe du moi » :

« Nous prendrons le terme d'enveloppe au sens où l'entend Serge Tisseron dans *Le bonheur dans l'image*, c'est à dire de « contenant » symbolique dans lequel l'artiste, par les traces que laisse la main, dans le trait de l'écriture, du dessin ou du pinceau, peut s'approprier des impressions sensorielles diffuses, maîtriser ses affects, et trouver un espace de transformation « suffisamment bon » pour développer des virtualités latentes. »³⁰⁹

Cette représentation idéalisée du geste d'écriture et de l'écrit intervient également dans les illustrations. Le livre ouvert est un motif fréquemment utilisé dans les dessins de l'illustrateur. Ce livre aux larges pages blanches est représenté dans toutes sortes de mise en scène : les lettres s'envolent des pages ou bien y atterrissent, les lignes s'accumulent, et c'est ici l'image du carnet, plus que celle du texte imprimé qui apparaît dans les représentations du livre et de l'écrit. De même l'omniprésence dans les dessins des représentations d'outils d'écriture renforce l'importance symbolique de l'écriture manuelle : ici le porte-plume et l'encrier se font icônes du geste écrit, remplaçant par une

³⁰⁷ Il est ainsi compréhensible, dans ce même mouvement, que Lemoine ait ouvert sa porte et ses carnets au chercheur en quête d'interprétation.

³⁰⁸ Le concept formulé par Didier Anzieu concerne le rôle de la peau comme contenant de la vie psychique. Cette notion associée initialement au développement de la psyché infantile trouve des équivalences, ici, avec la projection de l'artiste et de la construction d'un écran au monde par les supports de sa création. Se référer à : D. Anzieu, « le moi-peau », in *Nouvelle revue de psychanalyse*, n° 9, Paris, Gallimard, 1974.

³⁰⁹ S. Tisseron, *Le bonheur dans l'image*, Paris, Synthélabo, collection « Les empêcheurs de penser en rond », 1996, page 13, cité par J Perrot. *Carnets d'illustrateurs*, éditions du Cercle de la Librairie, 2000, page 28-29.

forme nostalgique et idéalisée, les stylos à plume et autres outils utilisés par l'illustrateur³¹⁰. De plus, comme il a déjà été remarqué dans la première partie, il n'est pas rare qu'interviennent des lignes manuscrites dans les illustrations comme une apparition de l'écriture personnelle de l'illustrateur au sein des images.

Il n'est peut-être pas surprenant que Lemoine s'engage dans les formes écrites du journal par goût des formes du livre et de la discipline du geste. Il s'agit pour nous d'interroger les écrits des carnets pour comprendre quelle écriture personnelle émerge de ce travail introspectif et quelle importance prend l'écriture dans la genèse de l'illustration.

Les différents textes de Lemoine qui relèvent des « écritures du Moi »³¹¹, comme G. Gusdorf les définit, prennent des formes textuelles différentes : notes de travail, de voyages, brouillons de lettres, rêves, récits d'enfance, légendes, commentaires de croquis ou de musiques écoutées, mais également formes poétiques en accompagnement de croquis.

Cependant, le contenu « attendu » du journal personnel est également présent dans certains carnets, perdu au milieu du travail artistique. Ce sont alors des annotations techniques comme des plans de meubles, des listes de documentation, d'objets, des relevés météo et de rares informations du quotidien qui apparaissent souvent de manière laconique. Enfin, inclus entre les feuillets ou collés en bas de page, des feuilles d'arbres (dans d'autres carnets, des plumes) et des tickets d'entrée témoignent de promenades ou d'évènements vécus. Mais, là encore, les éléments sont choisis, présentés, comme posés dans des espaces réservés.

B.

boîte à outils - petit rabot

ciseaux à bois

scie à bois

scie à onglets

³¹⁰ De même façon, le pinceau du calligraphe et la coupelle à encre sont utilisés fréquemment pour connoter l'acte artistique.

³¹¹ « Ainsi l'écriture du moi n'est pas une écriture indifférente; c'est une écriture différente intervenant comme une réduplication de la personnalité. » (...) « Les écritures de la 1^{ère} personne constituent un domaine immense et solidaire, au sein duquel doivent cohabiter tous les textes rédigés par un individu s'exprimant en son nom pour évoquer des incidents, sentiments et événements qui le concernent personnellement. Peu importe la longueur du texte et sa nature ; il peut s'agir d'un livre en bonne et due forme ; il peut s'agir d'un cahier ou carnet d'une longueur quelconque, ou même d'un brouillon; d'un fragments de quelques lignes, comme le Mémorial d'une expérience surnaturelle cousu par Blaise Pascal à l'intérieur de son vêtement où il fut retrouvé après sa mort. G. Gusdorf, *Les écritures du moi op.cit.*, page 130 -145.

clé à molette
boîte à outils³¹²

Ces notes éparses créent un environnement cohérent et harmonieux aux côtés des annotations régulières concernant la création artistique. Cette vision subjective du quotidien est accompagnée dans le cas qui nous intéresse ici de la subjectivité du travail de création graphique. Cependant, au cours des années, si l'artiste au travail réfléchit et théorise même de plus en plus cette subjectivité et les codes qu'il utilise, il semble y avoir de moins en moins de place pour l'intime du quotidien au cœur du journal en lui-même.³¹³

Le journal forme un tout signifiant, un continuum fait de fragments construisant un parcours d'écriture. Conscient de cette unité, Lemoine organise le tout avec des sommaires et des paginations, un classement plus thématique que chronologique³¹⁴ :

« Enfin, on pourrait rappeler une évidence: un journal intime a une unité perceptible par le lecteur, il n'est pas une simple collection de feuilles volantes, de notes dispersées. Cette unité n'est pas celle d'une composition (du rapport entre un tout et des parties), ni celle d'une progression -ou d'une narration. On pourrait parler de l'unité d'un style ou d'une personnalité, mais ce serait baptiser la difficulté avec des noms obscurs. »³¹⁵

La langue écrite de Lemoine s'est construite essentiellement dans les carnets : l'écriture de notes et de listes adjointes aux dessins s'est étoffée et elle a développé une voix narrative assumée où le « Moi je » s'efface parfois devant l'objet du regard.

« Le vocabulaire de la couleur et de l'harmonie, les adjectifs superlatifs, le lexique de la matière avec des notions de causalité due au temps (cycle des saisons, de la végétation, météorologie, etc.), le lexique de l'espace (horizontalité et verticalité...). Toutes ses descriptions sont cohérentes sous la plume d'un dessinateur qui affine son regard sur ce qui l'entoure, ce qui le touche et qui transcrit les effets visuels par des gestes graphiques qui organisent l'espace euclidien de la feuille. Le style écrit de Lemoine correspond à un style du détail, du

³¹² Carnet n° 66.

³¹³ Il semble que cela soit comparable avec la pratique des journaux du peintre Delacroix : « *Delacroix, plutôt que de se regarder, philosophe, politique, esthète. Il construit même, avec une grande intelligence, une conception esthétique de la vie, de la vie comme puissance esthétique, qui en quelque sorte le dispense de la tâche effrayante du journal intime.* » P. Pachet, *Les baromètres de l'âme - naissance du journal intime*, Paris, Hatier, collection Brèves littéraires, 1990, page 119.

³¹⁴ C. Plu, *mémoire de DEA, op.cit.*, pages 10-11.

³¹⁵ P. Pachet, *Les baromètres de l'âme - naissance du journal intime, op.cit.*, p 14

fragment, exprimés par petites touches, comparable à ses petits traits de plume, à son dessin au trait, minimal et expressif. Les haïkai pourraient être la forme poétique de son style : un jet de plume, un trait de sensation. »³¹⁶

Il est possible d'établir des correspondances, des phénomènes d'écho entre le style d'écriture de certains auteurs et celui de l'illustrateur. Deux hypothèses non contradictoires peuvent être avancées : l'illustrateur a trouvé dans les formes écrites sur lesquelles il a particulièrement travaillé un style dont il s'est approprié certaines caractéristiques dans une contamination sensible, ou bien, l'un et l'autre ne s'excluant pas, l'écriture des carnets a fait émerger un style personnel, né de la fragmentation. Il est impossible de déterminer exactement quel processus s'établit entre l'écriture des carnets et la lecture des textes littéraires illustrés, mais (l'analyse de textes illustrés le confirmera) il existe une véritable familiarité entre l'écriture spontanée de Lemoine et le style de Le Clézio, Bosco, Rolande Causse, Claude Roy, tant dans la force poétique des images que dans le style syncopée de l'écriture. La période d'apparition de l'écriture dans les carnets coïncide avec l'entrée dans l'illustration littéraire de Georges Lemoine. Il est flagrant que le travail spécifique de lecture et de création occasionné par la mise en image de textes, favorise l'appropriation de l'écrit comme médium pour véhiculer ses émotions d'artiste.

Aujourd'hui, les pages des carnets se couvrent de colonnes d'écriture, poussant les réflexions et les mises en relation dans une syntaxe construite. Le style très scandé de Lemoine est ponctué de questions et d'exclamations, dans lesquelles il s'interpelle et met en mots une interrogation perpétuelle. L'expression de cette pensée, qui peut être qualifiée de réflexive, approche par le jeu des idées ou par la manipulation des mots, une forme poétique en prose qui tout en restant spontanée, est travaillée comme une forme fictionnelle.

« Moi, tout à l'heure je me morfondais dans les embouteillages du périphérique-périphérique ? je ne sais plus - en tout cas pas périphérique. Périchotique. je ne sais plus écrire. Moi je suis dans l'avion, dans le ciel, dans une caisse volante à ailes, loin des anges. Près de Dieu ? Ni plus ni moins près que dans

³¹⁶ C. Plu, « Georges Lemoine et le paysage », *Histoire, mémoire et paysage* (Actes du colloque d'Eaubonne, Institut International Charles Perrault), mars 1999, éditions In Press, page 74.

les embouteillages ! L'avion poursuit sa route dans le ciel ; en bas, les villes, dans la nuit, me font penser à des constellations xxx xxxxx magnifiques. »³¹⁷

Preuve d'une posture particulièrement respectueuse de la spontanéité de l'instant et d'une ambiguïté du diariste, (mais est-ce encore de cela qu'il s'agit ?) Georges Lemoine travaille à l'écriture d'un commentaire sur un de ces journaux, le carnet n° 15, qui a pour thème le travail du dessin. Plutôt que de réécrire, il a choisi de construire en datant ses interventions à presque vingt années d'intervalles, une glose, une poursuite de la réflexion dans la continuité du narrateur, du sujet et de la contrainte. Certains passages sont réécrits, d'autres commentés. Cette écriture à deux voix, celle du présent répondant à celle du passé, construit une mise en évidence de l'unité de la personne sur vingt années en proposant une écriture cohérente. Ce carnet n°15 dans lequel Lemoine se sentit obligé de « ne pas oublier que ce livre est un livre aussi pour dessiner », comme si l'envahissement des mots le surprenait soudain, fut souvent exposé, perdu plusieurs années puis retrouvé ; il est une clé importante pour la réflexion artistique et la compréhension de l'illustrateur.

En ce qui concerne cette écriture du « Moi-peau » qui se révèle dans les journaux, il est intéressant de constater que le corps est pratiquement absent des journaux de Lemoine. En effet, il mentionne peu ce qui touche aux rituels du quotidien, il ne répertorie pas les types d'actions banales, répétitives ; seul l'exceptionnel est relaté. Le corps est très rarement évoqué, quelques rares douleurs sont décrites exceptionnellement dans les carnets : « Le diariste n'a pas, en général, une conscience globale de son corps. Le corps figure dans le journal comme un ensemble d'organes détachés et atteints de maladies diverses, en tout cas source de malaises multiples »³¹⁸

Du côté du dessin, les corps sont également peu présents, les silhouettes humaines légèrement tracées sur les pages représentent des personnages abandonnés à la lecture, au sommeil, à la rêverie, des musiciens plongés dans leur exécution musicale ou des inconnus captés dans des attitudes d'attente ou de contemplation. Dans ses premiers carnets, les essais de dessins proposent d'étonnants autoportraits de Lemoine, faits devant le miroir de sa chambre, et des études de ses mains et de ses pieds. Même si ces croquis d'études sont très courants chez les élèves des Beaux-Arts, il est frappant de remarquer que ce sont ces

³¹⁷ Carnet n°66.

³¹⁸ B. Didier, *Le journal intime, op.cit.*, page 111.

attitudes d'abandon, un peu figées, ces mains et ces pieds, si présents dans les illustrations des livres, qui peuplent les premiers carnets parmi quelques études de visages (II, 1-3).

Les personnages des carnets sont des figures silencieuses, en introspection, dont les postures traduisent l'activité de l'esprit. Cette harmonie du corps et de l'âme renferme un mystère qui interpelle l'illustrateur. La correspondance avec les personnages des livres est frappante. Ces figures de papier qui représentent les héros semblent apparentées à ces passagers des journaux par leur capacité à exprimer la rêverie et à poser une énigme à l'auteur d'images. De même, Georges Lemoine rapporte peu de paroles, de discours directs ou indirects : les espaces du journal, comme ceux des illustrations sont ceux du silence. Les sentiments ou l'affectif quotidien sont peu mentionnés en dehors du « terrible manque » des proches : « Les impressions positives ne demandent pas à se décharger dans l'écriture (...); Mais la plupart du temps, un journal évoque une courbe barométrique où seules les basses pressions sont enregistrées... »³¹⁹ Ces situations, consciemment ou inconsciemment triées, révèlent la personnalité de G. Lemoine, sa fascination pour le mystère du monde et une tendance à l'introspection, pudique, exprimée par la pratique conjuratoire de l'écriture et du dessin comme exercice. Tout ce qui est présent dans les carnets exprime et renforce l'intériorité du narrateur. « Le mot même d'« intime », on le sait, vient du latin *intimus*, superlatif correspondant au comparatif *interior*: autant dire qu'est intime ce qui est au plus profond, ce qui est plus intérieur que l'intérieur même. »³²⁰ En réalisant ce journal, Lemoine forge une œuvre intime et son Moi. Il exprime, par sa tenue répétée, disciplinée et esthétisée, une tentative de maîtrise du réel et de ses angoisses. L'artialisation de l'acte d'écrire et des supports, traduit une conception idéalisée de l'écrit qui est définitivement assumée dans une amplification du texte de carnet en carnet : l'écriture de mémoire et de perfectionnement envahit l'espace du livre pour produire une œuvre poétique.

B) Un travail de mémoire

Que ce soit par l'écriture dans les carnets ou par l'activité générale qui accompagne la création, la place accordée à la quête de traces de pensées et d'émotions témoigne d'une

³¹⁹ M. Robert, *Journal de F. Kafka*, postface de M. Brod, au Club français du livre, 1978, page 750.

³²⁰ P. Pachet *Les baromètres de l'âme*, *op.cit.*, page 15.

logique globale, massive, incessante de captation du temps. Cette mémoire entretenue, voire traquée, se construit sur différents niveaux, du plus matériel au plus sensible.

Cette mémoire de la pensée et du travail créatif est soigneusement organisée et entretenue comme si elle était une condition à la production en cours. Depuis quelques années, G. Lemoine a précieusement conservé tous ses carnets, il les a feuilletés et numérotés. Des sommaires ont été rédigés ne faisant apparaître que les éléments ayant trait au travail de création : dessins, illustrations et récits autobiographiques. « On retrouve aussi, et jusque dans les manuscrits les plus modernes, ces deux fonctions fondamentales de l'écriture : compter/conjurer, compter pour conjurer ; l'écriture est comptable et magique »³²¹ Ce rangement, comme la numérotation, ne répond pas à une, mais à plusieurs logiques. En fait G. Lemoine organise un méta-classement à l'image de l'organisation de ses carnets et de ses autres travaux (brouillons, calques, planches dessinées, etc.). Il est possible d'y voir une pratique conjuratoire nécessaire à l'entrée en création, par la maîtrise de la mémoire créative. Dans la recherche de classement, l'auteur organise l'oeuvre personnelle et cette fragmentation est peut-être féconde. Le corpus des carnets de G. Lemoine est en fait organisé par l'auteur sur les points forts de sa création artistique et il les utilise pour ses expositions personnelles. De plus, certaines pages ont été également utilisées dans la monographie qui lui fut consacrée en 1993 chez Gallimard et dans un ouvrage critique sur les carnets d'illustrateurs édité en 2000 par Jean Perrot³²².

Cette pratique s'inscrit dans une tradition artistique mais le succès des journaux d'artistes, les travaux sur la génétique des œuvres et les écritures du moi apportent également à Lemoine comme à ses contemporains une image très valorisante de ses journaux. Il est difficile d'imaginer qu'un artiste aujourd'hui, construise sa pratique du carnet sans se référer à d'illustres prédécesseurs. Les journaux de Delacroix et de nombreux autres artistes, les journaux de voyage, journaux intimes ou carnets de travail constituent une référence implicite ou explicite à une pratique du travail lié à une introspection et à une mise en scène de la création, par une « mise en scène de l'âme »³²³. Cependant, pour Lemoine, la pratique contraignante et croissante de ce travail de mémoire reste porteuse d'enjeux personnels très forts.

³²¹ *Penser, classer, écrire, de Pascal à Perec*, sous la dir. de B. Didier et J. Neefs, collection Manuscrits modernes, PUV, St Denis, 1990, page 5.

³²² J. Perrot, *Carnets d'illustrateurs*, *op.cit.*

³²³ P. Pachet, *Les baromètres de l'âme*, *op.cit.*, page 119.

Il est important de noter que G. Lemoine a conscience de l'importante fonction du journal comme outil de perfectionnement artistique. Il l'exprime à de nombreuses reprises. En haut d'une page de dessin du carnet n° 66,³²⁴ on peut lire « si le journal ne s'écrit plus ? ». Un peu plus loin comme un rappel à l'ordre et une exhortation : « Flaubert 25000 pages de carnet », « Et ce livre ? Que sera-t-il ? Le dessin viendra-t-il au secours des mots ? »³²⁵

Le constat était déjà fait en 1998 d'une forte volonté autobiographique de l'illustrateur dans la production de cet ensemble fragmenté, dont l'évolution démontre qu'il est créé de plus en plus pour être lu.

« Il est donc conscient depuis déjà de nombreuses années de produire dans le continuum des carnets un travail autobiographique. En marge des carnets, G. Lemoine fait de nombreuses recherches généalogiques et il écrit de nombreux textes autobiographiques dont certains ont été publiés à compte d'auteur ; cet artiste sexagénaire fait un important travail de mémoire et de mise en forme de ses souvenirs. Sa disponibilité pour nous ouvrir ses carnets n'est donc peut-être pas étrangère à une prise de recul, à un souci de mise à plat des traces écrites très nombreuses qui jalonnent sa vie personnelle et artistique. »³²⁶

Ce travail, incessant depuis presque trente ans, de constitution d'une mémoire de la création prend une forme conjuratoire de lutte contre le passage du temps. L'obsession de la mémoire qu'a G. Lemoine est exprimée doublement, par l'écriture des journaux dans un premier temps et par les thèmes qui s'y retrouvent dans un second temps : les traces du temps, les signes de vie, la beauté fugitives des choses.³²⁷

Il utilise l'écriture dans les carnets à certaines périodes de sa vie comme accompagnement psychologique et comme lieu de « réflexion » dans le premier sens du terme. Philippe Lejeune définit :

³²⁴ Carnet n°66, 15 octobre 1989.

³²⁵ Carnet n°15, 31 décembre 1981.

³²⁶ G. Lemoine, *Bercy*, éditions à compte d'auteur, 1991 et *Passage Bourgoin*, éditions à compte d'auteur, 1995 cités dans C. Plu, *mémoire de DEA, op.cit.*, page 11.

³²⁷ Le texte ci-joint écrit dans le carnet n° 28 le 15 février 1987 après avoir ramassé un tesson de terre cuite au cours d'une promenade : « Si ce petit morceau de terre occupe aujourd'hui mes pensées c'est qu'il porte la trace des empreintes digitales de l'homme ou de la femme qui les derniers l'ont tenu entre leurs doigts en lui imprimant sans y prêter attention la marque intime d'un geste machinal très souvent renouvelé, fixé ce jour là dans la pâte familière, à jamais ! Je l'ai donc retrouvé, deux siècles après qu'il ait été oublié, non sans émotion, non sans un léger pincement au coeur. Puis je l'ai lavé, brossé, séché. Au moment où j'écris ces lignes le « trésor » est posé à côté d'autres trésors venus d'ailleurs, pour le plaisir et les regards nostalgiques ».

«Le modèle du journal profane fondé sur le respect du moi, et qui se donne pour principale fonction de refléter. C'est à ce modèle que se rattachent toute une série d'interrogations ou de méta-discours qui sont exclus par le journal spirituel : sur le temps, l'individualité, la mémoire, la curiosité psychologique. »³²⁸

La conscience de cette fragmentation de la personne apparaît dans le journal, cette mémoire fractionnée est nécessaire à la construction du projet personnel. « Dessiner sur des petits bouts de papier (...) Si je reviens à la nature, ce retour ne peut se faire que de façon morcelée et fragmentaire, par petits bouts brisés comme la vie, comme notre chemin brisé, ou en perpétuelle brisure. »³²⁹

Il est également fondamental de prendre en compte l'écriture strictement autobiographique de l'artiste qui se centre pour l'essentiel sur l'enfance, dans une lutte opiniâtre contre le temps et l'oubli. Le désir de reconstruire des fragments d'enfance à destination de ses proches a pris différentes formes qui s'intègrent de façon cohérente à la démarche globale de constitution d'une mémoire : vouloir tout conserver de ce qui s'en va, les souvenirs, les images, soit en « instantanés » du présent par le journal, soit par la restitution du passé de la part d'un narrateur idéalisé.

Dans un recueil non édité, « *Carnets retrouvés : 1940-1945* », les réminiscences de la mémoire sont travaillées de façon poétique et expriment dans une forme autobiographique une aspiration à une écriture au style ciselé. Ce sont des visions de l'adulte, des sensations qui sont ici retrouvées par un travail d'introspection, qui tentent de reconstituer celles d'un enfant anxieux et rêveur, promeneur silencieux et heureux, à la recherche des émotions esthétiques que lui apporte le monde.

« Promenades, allées et venues... innombrables déplacements... Leur souvenir semble avoir conservé en bien des points toute sa clarté, comme si les visions jadis captées avaient continué d'occuper leur place, leur juste place au fond de mon kaléidoscope... là où s'étendent les fragments de lumière, s'étendent les ombres.

Anciennes, vivantes apparences !

De quelle manière ont-elles traversé les épreuves du temps ?

³²⁸ P. Lejeune, *Le Moi des Demoiselles*, op.cit., page 22.

³²⁹ Carnet n°66.

Les effets d'une lente, d'une continuelle métamorphose des souvenirs ont-ils eu pour conséquence l'altération de ces premières images reçues et placées en mémoire ? » (...)

« Utopie... mais qu'importe, j'ai aujourd'hui l'impression d'avoir tout attrapé dans l'épuisette de mes regards...

...comme si rien, absolument rien ne m'avait échappé. »³³⁰

La pratique régulière du journal se situe bien dans un mouvement général et fondamental de Lemoine pour fixer les événements importants de sa vie. Si les journaux commentent les émotions et les visions de l'artiste dès 1955, les récits autobiographiques complètent les vingt années de l'enfance et de l'adolescence comme pour combler le manque de journal de l'enfance. Le terme « retrouvés » du titre laisse penser que l'auteur veut considérer ces réminiscences de l'enfance comme authentiques, légitimées par la force des émotions et du souvenir. L'oeuvre constituée par les carnets a donc une origine au coeur de la personnalité de G. Lemoine, une personnalité sensible, créative et obsédée par la domestication de son temps.

« Je vois aujourd'hui, ici, aux Ballerais et tout autour, un monde finissant, le plus souvent admirable dans sa globalité, ses paysages, ses ensembles. Mais je le vois, je le regarde s'éloigner et s'enfoncer dans l'oubli. Ne cessons pas de retourner en ces lieux, comme pour retenir encore dans nos regards et nos mémoires ce qui risque de disparaître. »³³¹

Dans un train, au retour d'une visite préparatoire à un travail d'illustration de livre, G. Lemoine tente de capter le temps et l'espace à la vitesse du train. Le texte noté dans un TGV marque des allers et retours entre les instants inscrits dans la mémoire de la journée et les impressions fugitives du voyage. L'opposition entre les instants mémorisés (sensations diverses) qui se dilatent dans la mémoire et la brièveté des perceptions due à la vitesse et à la vision latérale crée un effet quasi-cinématographique.

« Lausanne TGV, 16h54

³³⁰ G.Lemoine, *Les éclairs bleus* in « Carnets retrouvés », recueil non publié de textes écrits à la machine, pages 2 et 3.

³³¹ Carnet 66.

A S, après m'avoir offert le thé, dans cette maison située au 26 avenue des Alpes, d'où à nouveau on aperçoit le lac et ses rives françaises, la savoie. Le grand et beau chat noir encore chaud d'avoir passé deux heures au soleil nous fait une fête ronronnée et miaulée interminable. On entend la voisine de l'étage supérieur jouer du piano dont le son affaibli fait penser à celui d'un instrument ancien, puis la musique une sonate de Schubert, ce qu'elle n'est sans doute pas... A présent le train roule au milieu d'admirables paysages, verdoyants du canton de Vaud (...) A présent, montagnes affaiblies (...) A nouveau forêts épaisses aux pins élancés (...) Bientôt 19 heures. Ramuz et Stravinsky me regardent toujours. (...) Je tourne le dos à la marche du train et vois ainsi fuir le paysage passé. Tout est si beau de ma fenêtre. Sommes nous déjà en France ? (...) 19h17 (...) Nous sommes en France. (.) Dijon, 5 minutes d'arrêt (...) 20h20. Soleil descendant. Lumière déjà dorée. Long tunnel. Plaines immenses. 20h55. Forêts. Bois. Les ombres s'allongent.»³³²

Et peu plus tard, après un *flash back* : « (...) Il y a longtemps. Tunnel, Soleil au ras de l'horizon. Villes. Tours. Barres. Hyper-marchés. Pylônes pour la haute tension. Décharge immense. « Atlas », Grues. C'est fini. Désastre. 21h40. Gare de Lyon. Paris. »

Cette course aux sensations et surtout la tentative de capter par l'écrit l'univers perçu produisent une écriture puissante par sa force d'évocation.

Parmi tous les autres carnets, le journal n° 66 assume et exprime de façon très explicite la course contre le temps et la mort que l'auteur poursuit par son écriture : « La vie, les jours, courent plus vite que ces brèves notes, régulièrement ; les secousses sont ressenties par moi, les changements de rythme ; la vie - ou ce que j'en sais, ce que j'en éprouve - tient sa trajectoire, dans un silence que j'ignore et auquel je ne puis donner de nom - Mort douce - »

La crise créative traversée par Lemoine dans les années quatre-vingt, est suivie de vagues dépressives qui s'expriment dans de nombreuses réflexions sur les angoisses de la fuite du temps et sur la prise de conscience d'une mort chaque jour plus proche. Didier Anzieu a analysé les variations de ces crises chez les créateurs³³³.

³³² Carnet 154, recopié (sur deux grandes feuilles A3, recto verso) et envoyé par Lemoine. « *Recopié pour vous ce texte écrit dans le TGV au retour d'un court séjour à Lausanne et Pully... à Pully dans la maison de Ramuz pour une approche des illustrations, dessins du « Chant de Pâques* ».

³³³ « Avec la maturité, l'œuvre devient le produit d'un deuil qu'il faut faire, non seulement celui d'un être cher, mais celui d'une union imaginaire du tout-petit (qui a subsisté en nous) avec la mère toute-puissante,

Le 14 octobre 1988, G. Lemoine écrit : «Mémoire de plus en plus malade. Les hommes finissent-ils par perdre la mémoire, dans le vieillissement. Mémoire, non, mais perception de l'immédiat, oui. (...) Disparition dans le mélange des choses du quotidien, lorsque la volonté d'organisation du sens à donner à ses choses s'éteint. (...) Vraiment qui sommes-nous ?»

Les questionnements et les phrases syncopées expriment l'agitation des pensées dans ces moments d'angoisse et de solitude. Quelques jours plus tard, quelques pages plus loin, il explore comme fasciné les émotions minérales provoquées par une promenade au cimetière: «Trouver le passage. Paris doux et ensoleillé. Automnes dorures. Mouvements de ville morte. Je vais traverser le cimetière de Montmartre. Aller entre les tombes, entre les silences, les marbres lourds. Embarcadères pour la mort, immobile sur le sable terne. »

L'omniprésence de la mort dans les pages des carnets n'est pas seulement exprimée par ces textes répétés. Cette angoisse est également véhiculée par les annotations quotidiennes, la permanence des dates, des heures et des lieux cités. L'expression du temps et de la temporalité, sous tous ses aspects, intervient dans l'exorcisme de la fuite du temps.

Un exemple de journal météorologique à la façon de G. Lemoine synthétise en quelques vers comment sont perçus les instants à mémoriser : tous les sens sont mis à contribution pour capter l'instant.

18 / Journal météorologique

Les clôtures se dédoublent.

Reflets dans l'eau des flaques.

Pluies. Paysage gris d'eau.

Ce printemps chante en l'alouette.

L'alouette chante le printemps encore absent.

Vent léger un peu froid.

*mais le deuil que chacun de nous, en raison de cette naissance ainsi inaccomplie, a à effectuer, selon les âges de la vie, ou selon la diversité des pathologies, d'une enfance merveilleuse ou odieuse, d'un amour tué ou impossible, d'une maison, d'un pays dont on est à jamais exilé, le deuil de ce que l'on n'a pas eu et que l'on n'aura jamais, le deuil de sa propre mort inévitable à venir un jour, ou qui est déjà là, silencieuse et active, dans un organe du corps ou de la pensée. L'œuvre de la maturité réalise le symbole balzacien de la peau de chagrin à l'approche de la mort - mais d'une bonne mort -, celui-là même à qui elle permet d'accomplir sa vie. L'œuvre de jeunesse représente au contraire soit la construction d'un corps-rempart, invulnérable et imputrescible, analogue à celui, endurci à l'air, à l'eau ou au feu, de certains héros mythologiques, soit, par dérision, par résolution d'aller au fond de la détresse, une enveloppe trouée qui ne retient plus rien, un vêtement déchiré, un épiderme lacéré qui expose la chair à vif. A quelque moment de la vie qu'elle soit entreprise, l'œuvre se construit contre le travail de la mort, contre les pulsions de mort toujours au travail en nous. » D. Anzieu, *Le corps de l'œuvre*, op.cit., page 59.*

L'observation du ciel et la présence de la lune sont souvent notées et, dans de nombreux carnets, dessinées. Cette appréhension du temps subjectif est ponctuée de repères sur lesquels s'ancrent les tentatives d'emprise sur le cours du temps.

24.1.90

mercredi

Un lever du jour comme je n'en ai vu qu'un seul, en Israël - en moins transparent- avec un croissant de lune filiforme.

Ces images d'un cycle saisonnier et quotidien sont des représentations illusoire du temps qui fuit ; ces représentations, archaïques parfois, tendant à donner l'impression d'une circularité du temps envahissent les carnets et l'imaginaire de Lemoine qui nous est restitué dans les illustrations de ses livres.

L'activité de dessin et d'écriture inscrit dans les « livres » la mémoire des instants vécus, de tout ce qui peut être capté comme signe de vie. Certains carnets, comme le carnet n° 15, expriment cette prise de conscience du sens de ce qui est en train de s'accomplir :

Le dessin s'inscrit dans la mémoire. Dessiner de mémoire !

Cette mémoire qui a mémoire de tout. Ce tout qui est tout. (...)

La brindille ne reste pas vivante ou desséchée bien longtemps, c'est son image mémorisée inscrite sur le registre de l'immense bibliothèque nationale des choses vécues qui demeure.³³⁴

Les journaux de G. Lemoine sont essentiellement des outils de perfectionnement esthétique et artistique. C'est pourquoi ils sont un précieux témoignage, par les traces qu'ils conservent, de l'imagination de l'auteur au travail. « Le journal intime proprement dit, relevé de l'actualité rapportée aux préoccupations centrales d'un être humain, de jour en jour entretenue, résulte d'un vœu d'approfondissement et de cohérence dans le consentement de soi à soi, comme c'était le cas déjà dans les journaux religieux et piétistes. »³³⁵

Depuis une quinzaine d'années, l'ascèse du journal a pris la forme d'une pratique de l'écriture de méditation sur le dessin de paysage.³³⁶

³³⁴ Carnet n°15, 10 juillet 1982.

³³⁵ G., Gusdorf, *Les écritures du moi, op.cit.*, page 321.

³³⁶ « La description de l'ex-libris créé par G. Lemoine et qui est collé à l'intérieur des carnets, peut éclairer le sens donné à ceux-ci par l'auteur. A la plume sur un papier à grain, dans un cadre, un petit arbre en fleurs sort d'un livre ouvert à ciel ouvert. Le livre est recouvert de lignes et n'est pas un livre d'images, il est l'icône « livre ». Il est posé sur le sol, ouvert vers le ciel. Les pages du livre et les branches de l'arbuste sont

Le corpus d'écrits personnels comme la nature des dessins réalisés par Lemoine attestent d'une esthétisation de sa vie personnelle et artistique, exprimée dans la permanence d'une réflexion sur l'espace et sur le paysage.

2) Une esthétisation du réel

Le travail sur le paysage et le perfectionnement du dessin des lieux est un sujet central des carnets de Lemoine. La pratique répétée du dessin d'observation – « d'après nature » dit Lemoine - n'a que peu à voir avec un souci de réalisme, mais il désigne une quête de captation de l'instant, qui se double d'une réflexion sur le rapport entre les espaces perçus et l'émotion du spectateur.

Le paysage, dans ces carnets, y a toujours été, à partir du moment où j'ai dessiné beaucoup et régulièrement, très présent et a sans doute agi pour moi comme dans cette recherche - ou ce qui n'était pas encore une recherche - comme un élément restructurant, à la fois par rapport au métier et par rapport à ce qui n'est pas le métier, c'est-à-dire ma vie intime ou personnelle.³³⁷

Les carnets deviennent au cours de ces années plus qu'un instrument de perfectionnement du dessin, un lieu essentiel où se fixent les émotions du regard de l'artiste. En aucun cas, le travail de Georges Lemoine n'a pour objet de chercher à restituer une quelconque réalité, mais il travaille par l'écrit et le dessin à déceler dans ce qui l'environne, les éléments qui produisent chez lui une émotion, une sensation de beau ou de sublime. En 1955, il part faire son service militaire au Maroc où il participe à une première exposition en 1958. Les carnets de Rabat³³⁸ évoquent des paysages et des silhouettes surexposées à la lumière. « Je m'appropriais en les dessinant d'admirables paysages, d'apaisantes scènes d'intimité et de silence. (...) A cette contemplation, je trouvai mon

*d'une parfaite symétrie et constituent un premier plan centré par rapport à un horizon légèrement ondoyant qui sépare ciel et terre en deux parties quasiment égales. La symétrie de ces éléments est rompue par deux détails situés de chaque côté de l'arbre : deux oiseaux en vol sur la droite, un métronome en forme d'« obélisque » sur la gauche ; ces deux icônes très simples renforcent l'élévation de l'arbre et la jonction verticale du haut vers le bas » C. Plu, *Histoire mémoire et paysage*, op.cit., page 78.*

³³⁷ C. Plu, *Les métamorphoses du paysage chez Georges Lemoine*, op.cit., page 60.

³³⁸ Carnets personnels de Lemoine n° 99, n°119, n°72 et 118.

âme. »³³⁹ A cette période de découvertes va succéder le difficile retour dans la grisaille parisienne.

Les travaux sur le paysage de l'historien Alain Corbin³⁴⁰ qui définit le paysage comme constitué par celui qui le regarde et ceux du philosophe Alain Roger³⁴¹ apportent de nombreux éléments pour comprendre d'une part l'approche esthétisante du dessin de paysage de Lemoine et d'autre part la valeur quasi-thérapeutique de certains des paysages élus par l'illustrateur. « A quatre heures de l'après-midi, rendez-vous en un lieu connu de moi seul. Particulièrement regardé. A trois reprises dessiné. Non encore décrit. De moi seul parce que cherché puis repéré, choisi, volontairement élu. »³⁴²

A) Paysages élus

Georges Lemoine semble construire sa sensibilité au paysage par un incessant travail de mémoire des lieux, lieux observés ou dessinés. Ce n'est en aucun cas la réalité qui est transformée en tableaux mais ce sont les tableaux qui sont guettés dans la nature. Il s'agit du processus d'artialisation défini par Alain Roger³⁴³. Il envisage les paysages élus non pas selon l'hypothèse mystique de Maurice Barrés qui considère que « Il est des lieux où soufflent l'esprit »³⁴⁴ mais il avance « plutôt une hypothèse profane : ces bons génies ne sont ni naturels, ni surnaturels, mais culturels. S'ils hantent ces lieux, c'est parce qu'ils habitent notre regard, et s'ils habitent notre regard, c'est parce qu'ils nous viennent de l'art. L'esprit qui souffle ici et « inspire » ces sites n'est autre que celui de l'art, qui, par notre regard, artialise le pays en paysage. »³⁴⁵

Alain Roger rejoint là le point de vue d'Augustin Berque « En lui-même, le génie du lieu n'existe pas. »³⁴⁶

³³⁹ G. Lemoine, *La terre, l'eau, le ciel, op.cit.*, page 20.

³⁴⁰ « *Le paysage est une manière de lire et d'analyser l'espace, de se le représenter, au besoin en dehors de la saisie sensorielle, de le schématiser afin de l'offrir à l'appréciation esthétique, de le charger de significations et d'émotions. En bref, le paysage est une lecture, indissociable de la personne qui contemple l'espace considéré. Evacuons donc ici, la notion d'objectivité.* » A. Corbin, *L'homme dans le paysage*, Paris, les éditions Textuel, 2001, page 11.

³⁴¹ A. Roger, *Court traité du paysage*, Paris, Gallimard, Bibliothèques des sciences humaines, 1997.

³⁴² Carnet n°15, 24 décembre 1981.

³⁴³ Alain Roger rappelle, aux pages 16 et 17, que Montaigne parle de nature artialisée à propos des vers de Virgile et cite « *l'un des plus grands jardiniers paysagistes de l'histoire, René-Louis de Girardin, le créateur d'Ermenonville* » « *Le long des grands chemins et même des tableaux des artistes médiocres, on ne voit que du pays ; mais un paysage, une scène poétique, est une situation choisie ou créée par le goût et le sentiment.* » René-Louis de Girardin, *De la composition des paysages*, Seyssel, Champs Vallon, 1992, p 55.

³⁴⁴ M. Barrés, *La colline inspirée*, début du premier chapitre, cité par Alain Roger, *ibidem*, page 21.

³⁴⁵ A. Roger, *Court traité du paysage*, page 21.

³⁴⁶ A. Berque, *Etres humains sur la terre*, Paris, Gallimard, « Le Débat », 1996, page 187.

Pour Lemoine, les lieux observés correspondent peut-être à des paysages déjà choisis par la peinture ou l'image, toutefois le regard qu'il porte ne consiste absolument pas dans une quête de pittoresque mais dans la recherche du « mystère » d'une émotion. Son jardin, en métamorphose perpétuelle, observé par la fenêtre de l'atelier, est l'objet de multiples dessins. De la même façon, il aime se plonger dans le dessin de paysage en marchant dans la campagne qui environne sa maison normande, remplissant de croquis une multitude de pages de carnets. Cette pratique qualifiée par l'illustrateur « de l'homme promeneur » comme j'ai tendance à nommer le peintre dans le paysage³⁴⁷, est une quête d'images déjà constituées en partie dans son imaginaire, une quête d'émotions qui donnent aux éléments choisis un statut artistique par l'émerveillement qu'il produisent chez le promeneur. De la même façon, les voyages effectués sont l'occasion de dessins qui n'ont pas vocation à répertorier les lieux visités mais à garder la mémoire d'un « sentiment de beauté » ou d'une réminiscence. Le désert du Néguev, les bords du Nil, les villes du Nord de l'Italie, les canaux de Bourgogne, les bords de mer, les lacs suisses, la campagne berrichonne sont l'occasion de nouvelles expérimentations du regard et de l'émotion, au même titre que les multiples croquis faits dans les musées visités partout en Europe. Paysages urbains ou ruraux, espaces « naturels » ou non, tous sont mis en relation avec une référence au passé, à un autre lieu, un autre moment ou mis en correspondance avec un tableau classique (une composition de Nicolas Poussin, une fresque de Giotto, une miniature d'Hercule Seghers)³⁴⁸... ou contemporain (de Marc Rothko ou François Rouan).

Le travail du regard et de la mémoire se concentre dans une recherche de maîtrise des espaces et la quête de cet infini, entre autres, par les formats du carnet. En effet « Nous pouvons déjà remarquer le thème des formes des carnets du rectangulaire vertical vers des formats horizontaux (à l'italienne) qui correspondent à l'évolution de G. Lemoine; en effet, l'obsession de l'horizontalité attachée à un travail du regard sur le paysage influence les choix

³⁴⁷ Carnet n°19, (alternance de crayon et de plume encre noire) page bible tranche dorée, couverture de cuir noir août 1978 – janvier 1983, extrait non daté.

³⁴⁸ « Notre regard, même quand nous le croyons pauvre, est riche, et comme saturé de modèles ; latents, invétérés et donc insoupçonnés : picturaux, littéraires, cinématographiques, télévisuels, publicitaires, etc. qui oeuvrent en silence pour, à chaque instant, modeler notre expérience, perceptive ou non. Nous sommes à notre insu, une intense forgerie artistique, et nous serions stupéfaits si l'on révélait tout ce qui, en nous, provient de l'art. Il en va ainsi de paysage, l'un des lieux privilégié où l'on peut vérifier et mesurer cette puissance esthétique. » et note bas de page 16 « Cette idée de nature esthétisée par l'œil de l'artiste n'est d'ailleurs pas absolument nouvelle. Haller, Voltaire, Diderot, l'abbé Delille l'avaient suggérée. » A. Roger, *Cours traité du paysage, op.cit.*, page 15.

des carnets d'année en année. »³⁴⁹ Le regard, puis le format du carnet, enferment et délimitent un tableau dans l'espace environnant. Parfois, pour renforcer cette délimitation, c'est la fenêtre, composition de rectangles et de carrés, qui construit dans les dessins des carnets et dans les images des livres cette distance entre le spectateur et l'objet regardé.

« Car l'événement décisif, que les historiens ne me semblent pas avoir assez souligné, est l'apparition de la fenêtre, cette veduta, intérieure au tableau mais qui l'ouvre sur l'extérieur. Cette trouvaille est, tout simplement l'invention du paysage occidental. La fenêtre est en effet ce cadre qui, l'isolant, l'enchâssant dans le tableau, institue le pays en paysage. »³⁵⁰

L'importance des jeux de cadres dans l'illustration des livres, déjà mentionnée de la première partie, est ici déclinée dans une forme qui éclaire le rapport de distance que l'illustrateur établit avec le sujet représenté : abolition du cadre dans une approche fusionnelle au paysage avec le carnet ou, au contraire, accentuation du cadre pour une picturalisation du paysage (III, 1-2).

J'ai déjà eu l'occasion de souligner l'importance du cadre de la fenêtre dans les dessins de Georges Lemoine :

« Un des motifs centraux de l'étude sur l'espace est évidemment la fenêtre qui cadre le paysage, représenté de façon récurrente dans les carnets, les images des livres et les dessins. Le thème du paysage a pour centre le carnet 15, celui-ci, écrit entre 1981 et 1983, est un élément fondamental du travail du regard, car il cristallise les aspirations à organiser l'espace du dehors comme celui du dedans. Le narrateur du journal se regarde regarder, et dessiner, il exprime à l'écrit la sensation de dédoublement, l'effet miroir entre le paysage qui évoque l'univers intérieur et le dessin qui l'exprime. Ce reflet laisse voir la personnalité créative de l'artiste, ce qu'il peut exprimer dans sa recherche, comment il interprète ce déséquilibre entre le fractionnement des perceptions et la restitution d'une harmonie. »³⁵¹

De multiples variations autour de la vue par la fenêtre sont l'objet de croquis et de commentaires. Dans des pages de journaux de voyages, Lemoine s'attache également aux visions du paysage que permettent les fenêtres et la vitesse dans les transports. Les vues

³⁴⁹ C. Plu, mémoire de DEA, *op.cit.*, page 5.

³⁵⁰ A., Roger, *op.cit.*, page 73.

³⁵¹ C. Plu, « Georges Lemoine et le paysage », *op.cit.*, pages 75-76.

latérales du train ou verticales de l'avion lui permettent d'appréhender le paysage d'une façon différente.

Ainsi, le fait de placer un dessin dans un cadre ou de représenter un paysage à partir d'une fenêtre souligne le choix effectué par l'artiste. Cet acte de délimitation symbolique « artialise » un morceau de réel. De la même manière, le fait de placer une idée, une question, une liste ou un croquis sur la page du journal lui confère un statut signifiant puissant, le poétise, tout en le fixant dans le temps.

Le promeneur fusionne avec le paysage sur le plan émotif, mais marque une distance nécessaire à la perception d'un tout, organisé autour d'un point de fuite qui semble être « ce petit arbre sur l'horizon » :

« La juste mesure du ciel Juste couleur Juste plénitude des feuillages, des prés, des champs.

Petit arbre sur horizon

Points multiples de l'équilibre du grand tout. Les éléments dispersés convergent par d'invisibles lignes vers le promeneur ;

Là-bas l'horizon. Ailleurs la forêt. Un trou clair sur fond de bois noir, un pommier, l'herbe couchée, le monticule de terre d'une taupe, le blé dans sa robe des moissons, le chemin, les clôtures : tout est là, sous la coupole, tout est peut-être embrassé et reconnu, tout répond peut-être enfin à cette vieille attente, à ce vieux rêve de paix, d'équilibre...³⁵²

Le promeneur est au centre du paysage. Il recherche dans ce qui l'entoure des éléments en harmonie avec ses états d'âme, ne sachant pas si le paysage les influence ou si c'est l'inverse : « Il pleut. Il tombe une pluie fine dont la pente légèrement oblique et régulière voile le paysage. (...) Jour ciel sans espoir »³⁵³ et quelques semaines plus tard : « Retour à ce paysage superbe et nu dont la vision me hantait ces temps derniers. J'y suis revenu plus tranquille. Les dessins se font. »³⁵⁴

De 1978 à 1991, l'horizon envahit les textes et les dessins de façon systématique et les sensations de dénuement psychologique sont ainsi recherchées – retrouvées - dans les paysages : « Terres hersées, mouillées, Traverse noire. Horizontalité. Horizon souverain.

³⁵² Carnet n°19, page 170.

³⁵³ Carnet 15, 30 décembre 1981.

³⁵⁴ Carnet 15, 6 février 1982, 17h30.

Noircissement des bois. Dessin. Dessin-pluie. Main qui se souvient d'itinéraires retrouvés. Choses qui meurent dans l'ordre horizontal des champs et des bois. Le livre sera achevé.»³⁵⁵

La contemplation de l'immensité semble tout à la fois générer l'angoisse et apporter un répit : « (...) Le bleu du ciel semble être un rideau sans pli où vient buter l'horizon. Paysage sans espoir.»³⁵⁶

Michel Collot s'est attaché à définir une « structure d'horizon » qui permet de comprendre l'omniprésence du thème de l'horizon dans la pensée moderne et plus particulièrement chez les poètes contemporains. Ce schème, décliné- à l'infini - par Georges Lemoine, semble porter non seulement une part de la modernité de son style par la recherche d'une problématique de l'espace-temps, mais il traduit également une fascination ambiguë de l'artiste pour la sensation d'univers qui émerge du paysage à partir de cette ligne visible et inaccessible : « (...) le poète éprouve à la fois l'impression exaltante que l'immensité de l'existence lui est enfin rendue, et celle, déprimante de ne pouvoir s'égaliser à cette démesure. Il passa ainsi de l'extase à l'angoisse, qui sont les deux réponses possible à l'abîme ; (...)»³⁵⁷

Dans *Le corps de l'œuvre*,³⁵⁸ le psychanalyste Didier Anzieu, avance des hypothèses pour comprendre le déséquilibre de l'artiste au moment de l'entrée en création qui l'entraîne à fusionner avec le paysage et à rechercher des lieux qui l'exaltent. Les caractéristiques de cet état initial du processus créatif sont, entre autres « une modification de la naturelle altérité du monde extérieur » et une « altération du Moi » qui transforment les rapports de l'artiste au monde. « Si cet état est vécu dans l'angoisse, c'est la dépersonnalisation ; s'il est vécu sur le mode exaltant de la « dilatation toute puissante » il correspond à l'inspiration artistique, à l'extase mystique (...). »³⁵⁹ C'est bien cette dernière situation émotionnelle qui est recherchée et retrouvée dans le dessin de paysage par Lemoine.

³⁵⁵ Carnet 15, 11 octobre 1982.

³⁵⁶ Carnet 15, 29 décembre 1981.

³⁵⁷ M. Collot, *La poésie moderne et la structure d'horizon*, Paris, Presses Universitaires de France, « Ecriture », 1989, page 26.

³⁵⁸ D. Anzieu cite Michel de M'Uzan, psychanalyste qui a eu l'expérience de l'écriture, *Le corps de l'œuvre*, *op.cit.*, page 101.

³⁵⁹ *Ibidem*, page 101.

La sensibilité du dessinateur attiré et piégé par l'angoissante infinitude de l'horizon trouve dans l'écriture des carnets et dans la répétition de dessins, le moyen de circonscrire l'horreur du sublime.³⁶⁰

« Il y avait là sous l'horizon celui qui tant et tant s'était affiné le regard au fil tendu de ce rêve, juste en dessous, juste en dessous de cet endroit où se plissaient les nuages, d'où montaient les fumées, d'où s'élevaient les âmes. Sous ce poids plus de poids, plus de poids de fatigue à la hauteur des reins, plus d'épaules basses sous ce poids, en cette horizontalité. »³⁶¹

La lutte contre l'angoisse passe par une quête d'horizontalité et une volonté de maîtrise du lointain. En fait, dessiner est également une façon de s'approprier le paysage. Alain Roger compare au dessin l'action d'enclore un jardin:

« La nature, dans son ensemble, est encore le domaine du désordre, du vide et de la peur ; la contempler conduit à mille pensées dangereuses. Mais dans cet espace sauvage, on peut enclore un jardin (man may enclose a garden). » Il s'agit, comme dans l'activité artistique, de délimiter un espace sacré, une sorte de templum, à l'intérieur duquel se trouve concentré et exalté tout ce qui, hors de l'enceinte, diffuse et se dilue, livré à l'entropie naturelle. Le jardin à l'instar du tableau se veut monade, partie totale, îlot de quintessence et de délectation, paradis paradigme. »³⁶²

Le dessin peut être comparé à un autre sujet exploré par Georges Lemoine avec la culture de bonzaïs³⁶³ et l'élaboration de petits espaces de jardins « japonisants » à côté de son atelier. Il s'agit en effet, dans une miniaturisation et une composition des espaces, d'une tentative pour maîtriser le paysage *in situ*, cohérente avec la dynamique générale de son rapport aux paysages dans les dessins qui s'élaborent *in visu*.

« Mais c'est sans doute dans le jardin japonais que s'illustre le mieux la fonction monadique de l'art, qui consiste à concentrer un maximum dans le

³⁶⁰ « Le sublime, c'est l'effroi, voire l'horreur, suscités par l'irruption brutale d'un grand événement cosmique qui produit une vibration de l'être confronté à la force incommensurable de la nature, laquelle lui fait éprouver sa petitesse.(...) la contemplation de l'immensité crée un choc, une intrusion de la nature qui submerge l'âme sensible ». A. Corbin, *L'homme dans le paysage*, op.cit., page 87.

³⁶¹ Carnet 15, 24 octobre 1982 à Chalons sur Saône

³⁶² C. Kenneth, *L'Art du paysage*, Paris, Gérard Montfort, 1994, page 9, cité A. Roger, op.cit., page 32.

³⁶³ Georges Lemoine cultive des bonzaïs et a dessiné dès les années soixante-dix des fiches documentaires sur ces arbres pour des magazines.

minimum. Ce désir si souvent exprimé par les artistes – « le torrent du monde dans un pouce de matière » (Cézanne), « all world in a nutshell » (Joyce) – n'est jamais mieux réalisé que dans des jardins miniatures, où l'artialisation in situ à force de réduction, finit par s'abstraire de sa propre matière, pour se transformer en tableau. »³⁶⁴

Dans les recherches de cadrages, l'illustrateur réduit l'espace, choisit dans le paysage, en composant un équilibre qui rompt l'horizon. L'influence de l'art japonais et plus particulièrement le zen³⁶⁵ (qui a son origine dans le chan chinois) est remarquable dans l'oeuvre de G. Lemoine. Les différentes formes de cet esprit zen se cristallisent dans la fusion de l'artiste avec le monde qui l'environne, l'attachement aux lieux et à l'universel caché dans chaque chose. La composition picturale et le jardin, comme réalisation d'un microcosme, contiennent les principes essentiels de l'univers.

Lemoine cite dans les carnets des passages de Lao-Tseu sur le vide et la matière, sur la perception de la réalité. La philosophie de Lao-Tseu apporte à G. Lemoine des principes pour créer des liens entre l'extérieur et son monde intérieur. Le perpétuel travail sur soi et la quête d'une lecture symbolique du monde aboutissent à une conception de l'art pictural comme une *voie* de perfectionnement personnel. Traditionnellement, dans l'univers taoïste, le terme voie peut désigner à la fois la recherche de la vérité, la méthode pour accéder à la sagesse et la connaissance de la réalité.³⁶⁶

Sur le plan esthétique, la calligraphie et certains mouvements picturaux qui suivent cette influence comme « supports-surfaces » intéressent l'illustrateur qui les mentionnent dans les carnets : les peintres Degottex³⁶⁷ et Zao-Wou-Ki,³⁶⁸ dont les œuvres sont très

³⁶⁴ A. Roger, *op.cit.*, page 37.

³⁶⁵ « Réalisation du vide intérieur, prélude à l'illumination (dans le zen, par exemple), ou concentration de l'esprit pour obtenir la suppression de la souffrance. C'est, au fond, d'un exorcisme de la mort par une perpétuelle mimique ou gestuelle de la mort qu'il s'agit. » (Définition du zen japonais, ou chan chinois. « chan », *Encyclopedia Universalis*)

³⁶⁶ « Le mot chinois tao est généralement traduit par «voie», l'intuition que désigne un tel terme ne se réduit nullement au seul taoïsme. «Voie» exprime le sentiment qui vient habiter un être humain lorsqu'il se découvre comme étant «en recherche», sans pouvoir en aucune façon donner un contenu, un but ou une forme, à cette recherche. Voie exprime une attitude d'attention à ce qui advient et d'écoute intérieure, attitude qui naît en l'être humain lorsqu'il se réalise comme étant essentiellement «chercheur». (Symbolique de la Voie, définition - *Encyclopedia Universalis*, 1997)

³⁶⁷ J. Degottex, (1918-1988), il obtient le prix Kandinsky en 1951 et participe à la création du Salon d'octobre qui défend l'abstraction lyrique, et il appartient au groupe « supports-surfaces » « *La vision s'efface au profit de l'impulsion gestuelle* » dit R. Beslon. Degottex révèle une disposition proche des peintres japonais du *sumi-e*. La rencontre avec l'attitude philosophique zen est capitale pour l'artiste qui cherche à transcender le signe à partir de l'écriture. J. Degottex a illustré des livres d'un certain nombres de poètes (E. Jabès, M. Benhamou, etc.). (D'après l'article du Thésaurus *Encyclopedia Universalis*, 1997)

différentes, quoique abstraites toutes deux, sont construites autour d'un équilibre de l'espace à partir des rapports entre le vide et le plein. « L'art du trait a été favorisé en Chine par l'existence de la calligraphie et par le fait qu'en peinture, l'exécution est instantanée et rythmique. »³⁶⁹ remarque François Cheng qui cite Ch'eng Ya-Tien « Le vide a double effet : grâce à lui, la force du trait pénètre le papier jusqu'à la traverser ; grâce à lui aussi, tout s'anime à la surface du papier ; étant mû par le Souffle. »³⁷⁰ Cet arrière plan pictural et philosophique explique l'approche, répétitive et quasi-mystique de certains paysages par Lemoine, dont « le paysage à la traverse » (III, 3- 6).

Plusieurs carnets construisent et poursuivent jusqu'à aujourd'hui un processus de dessin et d'écriture enlencché par un paysage particulier rencontré en 1981 :

« Par commodité, je nomme cet endroit : « Paysage à la traverse brûlée », même si cette légende n'est pas tout à fait exacte ; le point d'où j'observe le paysage n'étant en effet pas le paysage proprement dit mais l'emplacement sur lequel je me tiens assis, carnet posé sur les genoux.

Je n'écris pas tout de suite, d'abord je dessine. Le temps paraît ici s'arrêter ; peut-être à cause de l'hiver et de ces silences, ses colorations subtiles et douces ; à cause d'un ralentissement visible du mouvement des choses de la nature, de ce mouvement qui semble tirer toutes ses composantes vers le bas, la terre, l'incolore, le transparent puis le blanc...la neige. Sorte de trêve offerte !

(...) Puis sonne l'heure des labours qui prennent soudain possession des étendues... tournent une page.

(...) Le lieu précis de mes observations se situe à quelques dizaines de centimètres – peut-être un mètre cinquante – d'un rude pieu de bois barrant de sa verticalité noire le paysage que je regarde. Il s'agit d'une ancienne traverse de voie ferrée superficiellement brûlée. »³⁷¹

³⁶⁸ Zao-Wou-Ki, né à Pékin en 1921, s'installe à Paris en 1948 où il apporte la tradition renouvelée d'un art millénaire, influencé par Cézanne, Klee et Picasso. Il illustre les œuvres de R. Char, A. Malraux, H. Michaux et fait évoluer son œuvre vers une abstraction dans laquelle le signe s'efface devant de grandes plages vides, des masses colorées présentant une vision microcosmique. (D'après l'article du *Thésaurus Encyclopedia Universalis*, 1997)

³⁶⁹ F. Cheng, *Vide et Plein - le langage pictural chinois.*, Paris, Le Seuil points 1991, page 76.

³⁷⁰ Ch'eng Yao-tien, *Mei shu ts'ung-shu* anthologie de Teng Shih, cité par F. Cheng, *ibidem*, page 80.

³⁷¹ Carnet n° 15.

Ce qui est remarquable, c'est que la position du spectateur est associée à l'image. Le premier plan que concrétise la traverse plantée au sol forme un point de référence dans le dessin. Cet effet rappelle les compositions d'estampes japonaises dans lesquelles un premier plan est souvent représenté pour structurer l'espace de l'image en plans et pour placer l'image dans une distance entre le spectateur et le paysage représenté. Kasumi Okura a remarqué que « Georges Lemoine maîtrise les techniques de l'art japonais et notamment de l'Ukyio-é », qui a développé « l'utilisation du regard détourné, (...) tel que l'obstacle, les plans aplatis, ou d'un espace où le sujet est absent (...) »³⁷² Il semble donc dans ce « paysage à la traverse », que la place de cet obstacle devant l'horizon ne soit pas uniquement un effet recherché par l'artiste dans ses illustrations, mais bien un motif intégré à sa « bibliothèque » de paysages personnels, apprécié peut-être par affinité avec l'esthétique asiatique et plus particulièrement japonaise

L'espace choisi s'organise autour de cet élément vertical qui structure les plans et divise le « tableau » en deux pans. Le texte descriptif de Lemoine marque comme les lignes tracées sur la page les zones qui composent ce paysage choisi : « Devant moi, à l'arrière plan...(...)A gauche...(...)A droite...(...) »³⁷³ et dans la mémoire, c'est cette construction en deux pans qui justifie la beauté du lieu choisi : « le souvenirs des ailes horizontales à gauche et à droite de la traverse me revient en mémoire et naît sur un papier tendu imaginaire, un beau dessin à la mine de plomb. »³⁷⁴

Ce qui semble faire de ce paysage à la traverse un lieu d'interrogation et de satisfaction pour Lemoine, c'est à la fois l'émotion esthétique qui peut être due à l'évocation d'images déjà appréciées et l'impression de paix apportée par l'harmonie symétrique du lieu.

Dans quelques poèmes courts écrits et réécrits dans les carnets, évocation d'haïkaï, cette symétrie, toujours dans un paysage à deux pans, est structurée par un chemin, un arbre, une clôture, à partir desquels la vision s'équilibre, ici par exemple, en deux impressions colorées de couleurs complémentaires :

Les blés sont magnifiques

Jaune et pâles dans la lumière

³⁷² K. Okura, « *L'influence japonaise sur l'album illustré français* », mémoire de DEA sous la direction de Jean Perrot, université Paris XIII, 1998, page 73.

³⁷³ Carnet n°15, 24 décembre 1981.

³⁷⁴ Carnet n°15, 10 mars 1982.

Du matin d'un côté du chemin

Presque bleus de l'autre côté ³⁷⁵

De façon générale, un même souci d'esthétisation du paysage et de recherche de paix est porté par la symétrie dans l'écrit et dans les dessins.

L'axe vertical dessiné sur fond d'horizon est un paradigme récurrent des croquis des carnets et des illustrations. Pendant des années, Georges Lemoine a esquissé des arbres, isolés dans un espace ouvert, des chemins qui séparent de larges surfaces de champs, des barrières qui scandent l'espace ... Ces bribes de paysages sont choisies pour l'émotion qu'elles dégagent, pour le sentiment qu'elles provoquent. Émotion esthétique, dissymétrie rassurante, scansion de l'espace, impression fugitive du temps arrêté.

« L'importance prise par l'horizon est due au fait qu'il limite le champ visuel dans un espace à trois dimensions, et qu'il délimite le haut et le bas sur un plan euclidien (comme la page). L'horizontale divise, la verticale unit le haut et le bas. Quelques signes appartiennent à ce même souci symbolique : le motif de l'arbre, l'oiseau en vol, la feuille ou le nuage porté par le vent, dénotent une conjonction terre-ciel, un désir d'élévation que confirme l'étude d'Hubert Damish dans *La théorie du nuage*. » ³⁷⁶

Le « paysage à la poutre » réapparaît dans de multiples ouvrages et nous reviendrons dans notre quatrième partie sur les aspects sémantiques que lui confère l'illustrateur quand l'utilisation de ce motif se fait au service des textes illustrés.

« Les clôtures m'intéressent toujours tout autant et je m'arrange quelquefois pour les replacer en tant qu'élément structurant du paysage – bien sûr par de façon systématique, mais quand c'est possible. (...) C'est vrai que je pense que la réapparition de ces éléments le point de départ en est bien le dessin dans le paysage à un moment où le souci de fabriquer des images n'existe pas pour moi. Je suis dépendant, admiratif, quelquefois émerveillé, impuissant mais en état de grâce même devant cette poutre qui est bien plus que ça – c'est un élément très fort. » ³⁷⁷

D'autres albums proposent des images également structurées par rapport à un axe vertical - arbre, poteau, clôture ou autres. Ce paradigme des images de l'illustrateur trouve

³⁷⁵ Carnet n° 19, juin 1990.

³⁷⁶ C. Plu « Georges Lemoine et le paysage », *Histoire, mémoire et paysage*, *op.cit.*, page 78.

³⁷⁷ « Les métamorphoses du paysage chez Georges Lemoine », *op.cit.*, page 62.

donc sa source dans une émotion esthétique de promeneur (III, 4). Le motif de l'arbre au tronc droit, comme une flèche, fait la jonction terre/ciel et, en figurant la rupture de l'horizontalité infinie, provoque l'émotion esthétique de Lemoine et du spectateur.³⁷⁸

Un autre motif se combine extrêmement souvent avec le premier, c'est celui de l'oiseau solitaire perché sur cet axe vertical. Le renforcement du mystère est porté par le fait que l'oiseau a lui aussi choisi cet élément unique dans le paysage pour s'y poser. Double de l'illustrateur, il semble indiquer l'importance du lieu choisi. Comme dans toutes les images de Lemoine, l'oiseau et son chant sont indéniablement liés à une conception du paysage et d'une certaine transcendance de la nature. Un grand nombre de mentions (écrites et dessinées) aux oiseaux solitaires rencontrés sur les chemins parcourent les pages des journaux et, là encore, l'analyse de ce motif dans la quatrième partie permettra de comprendre le transfert du motif des carnets vers les livres illustrés. De même que la vision d'*Une pie solitaire* mérite d'être notée dans un carnet, de même les oiseaux dans les images semblent induire une perception particulière de l'espace.

le cri de la corneille engendre
quand je l'entend, instantanément
le paysage³⁷⁹

B) Une captation des sons

Le paysage n'est pas construit uniquement sur les perceptions visuelles même si celles-ci dominent dans les croquis et les textes des carnets. Le paysage visuel n'existe en fait ici que par l'existence d'un paysage sonore³⁸⁰ : les paysages élus le sont très souvent par la qualité de leur silence, dans lequel sont isolés quelques éléments comme le bruissement d'insectes ou le chant d'oiseaux que le promeneur reconnaît et tente d'imiter phonétiquement dans les pages des carnets. Les oiseaux sont nommés, dessinés et écoutés.

« 21 août
Pies et corbeaux ou corneilles

³⁷⁸ Ce signe iconique éclairera également le rapport de l'illustrateur à la religion dans la quatrième partie.

³⁷⁹ Carnet n°19, page 457.

³⁸⁰ « Le canadien Robert Murray-Schaffer a lancé, au cours des années 1970, la notion de paysage sonore (*Soundscape*). Celui-ci est différent du paysage visuel, et cela pour quatre raisons : le paysage sonore concerne, tout à la fois, l'espace et le temps. Aucune configuration sonore n'est durable ; (...) Le paysage sonore qui est multidirectionnel est fait d'un ensemble d'isolats. Il est donc soumis à la discontinuité ; sans oublier la disjonction entre l'entendu et l'identifié : lorsque vous regardez, vous savez presque à coup sûr ce que vous avez sous les yeux ». A. Corbin, *L'homme dans le paysage*, op.cit., page 29.

chantent leurs chants
d'automne
Un avion ronronne très haut
dans le bleu du ciel
aux reflets argentés – dorés (...)
Au loin, cette nuit, il m'a
semblé entendre des pleurs
d'enfant. J'ai écouté...

Ces éléments qui trouent le silence, structurent l'espace de la même façon que l'axe vertical construit le paysage, ils semblent remplir la même fonction de ponctuation et de mise en relation. « Le 4 juillet 1999 : La pluie a cessé. Humidité. Chant des petites grenouilles aux pieds des murs. »³⁸¹

Dans quelques carnets, Lemoine tente de fixer la trace visuelle de ces paysages sonores (IV, 1-2). Il existe des tentatives d'utilisation des couleurs pour symboliser les sons qui se répartissent dans l'espace du paysage. Ces codifications personnelles, rapidement abandonnées, sont proches des évocations musico-visuelles de Olivier Messiaen³⁸² que Lemoine a beaucoup écouté : « Au milieu des arbres, Progression- Ecriture. Ecoute du chant infatigable de l'alouette. Valeur constante, expression de la durée, dans cette sorte d'îlot que constitue son chant. Ou le phénomène de son chant, identique et pur, au dessus de ce qui sombre. »³⁸³

Plus d'une fois, dans les commentaires sur la peinture, Lemoine aspire à voir un « chant » jaillir des oeuvres picturales : « Il y a chez Balthus un réel savoir, une réelle maîtrise du geste et des intentions picturales, le « résultat » final (...) semble bénéficier de cette maîtrise, le véritable chant qui s'élève alors peut s'amplifier, durer... (...) Chez S. la virtuosité pourrait empêcher un certain chant de s'élever. »³⁸⁴ On comprend ici la conception globale de la mise en espace de l'illustrateur pour lequel l'émotion qui fonde la « beauté » d'une

³⁸¹ Carnet n°154, page 105.

³⁸² « La musique est un perpétuel dialogue entre l'espace et le temps, entre le son et la couleur, dialogue qui aboutit à une unification : le Temps est un espace, le son est une Couleur, l'Espace est un complexe de sons superposés, les complexes de sons existent simultanément comme complexes de couleurs. » Ainsi l'Espace-Temps est-il défini par Olivier Messiaen, dans l'introduction au grand cycle de concerts qui célébraient en 1978, son soixante-dixième anniversaire. » B. Massin, *Olivier Messiaen - une poétique du merveilleux*, éditions Alinéa, Aix en Provence, 1989, page 112.

³⁸³ Carnet n°66, 17 août 90.

³⁸⁴ Carnet n°154, page 6.

image prend la forme d'un chant - voix lyrique ou cri d'oiseau - qui porte en lui la symbolique d'une élévation esthétique au même titre que la voix poétique.

Il semble logique que le travail d'écoute de G. Lemoine ne le limite pas à l'univers naturel car, s'il s'intéresse aux chants d'oiseaux et parfois s'oublie dans une écoute de tous les sons qui l'entoure, sa culture musicale est également celle d'un amateur averti. En effet, la musique fait partie intégrante du quotidien de Lemoine, de ses recherches personnelles. Elle apparaît sur un plan anecdotique dans des croquis de musiciens accompagnés des tickets qui témoignent de concerts auxquels G. Lemoine a assisté, et comme un leitmotiv du quotidien : les carnets sont envahis d'une profusion de listes de références musicales, trace des multiples écoutes dont Lemoine aime à comparer les différentes interprétations. Ces références balaient toutes les périodes en se cantonnant hors de la musique populaire, si ce n'est quelques chansons de Paul Mac Cartney et de Charles Trenet. L'ensemble de la discothèque de Lemoine se compose d'œuvres baroques et classiques, dont de nombreuses œuvres vocales (messes de Bach, de Beethoven, oratorio de Haendel, opéras de Monteverdi et Mozart, lieds de Schubert), mais également d'une grande part de musique du vingtième siècle : Stravinsky, Debussy, Ravel, mais aussi Iannis Xenakis, Pierre Boulez, Gyorgy Ligeti et Morton Feldman qu'il considère comme le plus proche de sa recherche.

« Pour en revenir aux œuvres de Morton Feldman, aux univers sonores dans lesquels ses œuvres se développent, ou évoluent - aux univers sonores qu'elles créent... (...)L'écoute attentive de ces œuvres agit sur moi et mon travail du dessin de manière également particulière... ; et positive ; ... je voudrais dire « orientatrice »...très fortement. Mais je sais combien, depuis déjà très longtemps, les créations musicales contemporaines infléchissent ce travail, mon exploration, mes rapports au monde visible...par le dessin.

Rien de surprenant que Morton Feldman ait croisé le ou les chemins empruntés par Jackson Pollock, et qu'il ait composé des œuvres qui lui sont dédiées... un compositeur peut subir l'influence d'un peintre... »³⁸⁵

Il faut ainsi prendre en compte l'aspect fondamental de la musique pour l'imaginaire de l'illustrateur comme c'est le cas pour de nombreux artistes. Il est essentiel

³⁸⁵ Carnet n°154, 24 juillet 1999.

de la considérer comme un véritable moteur de la création chez Georges Lemoine. Dans la peinture du vingtième siècle, de nombreuses correspondances ont été relevées entre peintres et musiciens. Certaines rencontres théoriques et créatives ont mis en relation les deux imaginaires, et parfois les problématiques de l'espace et du temps dans une tentative de maîtrise par la musique, la peinture ou par l'écriture. Georges Lemoine aspire à illustrer des livres à partir d'œuvres musicales. Il est apparu très tôt dans les carnets qu'il souhaitait illustrer *L'histoire du Soldat* de Stravinsky et, projet qui n'a pas pu prendre forme, il admire également le livre musical, « *La boîte à joujoux* » de Claude Debussy illustré par André Hellé (Durand, 1913). Une illustration exposée à la Foire internationale du livre de Bologne, pour une exposition sur l'univers personnel des illustrateurs, lui donne l'occasion de mettre en évidence ce désir d'illustration d'œuvre musicales : son dessin compose un ensemble à la plume sur les œuvres de Stravinsky.³⁸⁶ Néanmoins plusieurs illustrations préparatoires destinées à des couvertures de disques apparaissent dans les carnets mais il ne s'agit là que de création d'images uniques qui semblent engager l'artiste dans de simples travaux de commandes. Seul l'album *Mozart* que Georges Lemoine avait initialement écrit et illustré en totalité et dont la préparation occupe de nombreuses pages de carnets personnels, a permis de réaliser ce désir d'union de l'illustration et de la musique³⁸⁷. Les planches illustrées retraçant la vie mais présentant également les œuvres du compositeur, donnent l'occasion à l'illustrateur de mettre en image dans des jeux de symétries et des variations sa compréhension du génie musical et de partager avec les lecteurs la symbolique de l'œuvre mozartienne. Cette passion de la musique n'a pas pu prendre forme dans les projets de livres à la mesure de la place qu'elle tient dans la vie artistique de l'illustrateur. En effet chaque planche d'illustration est accompagnée de mentions d'écoutes musicales, associées aux informations techniques de la réalisation. Cependant, partitions musicales et références musicologiques interviennent de plus en plus fréquemment dans les livres en filigrane des illustrations ou comme motifs intertextuels.

D'autres contemporains, proches de l'illustrateur, partagent avec lui ce goût des relations entre musique et image. Massin établit des relations entre la mise en page et l'art de la fugue de Bach. Claude Roy, féru de peinture, se passionne également pour les

³⁸⁶ Exposition « Le jardin secret » commandée par la Foire de Bologne en 1993.

³⁸⁷ En définitive, l'éditeur genevois de « La joie de Lire » a préféré faire réécrire le texte de Lemoine par un auteur différent.

musiciens qui ont élaboré ce qu'il appelle des « pièges à temps »³⁸⁸. Il écrit dans son autobiographie. « Je m'aperçus enfin que ce n'était pas dans ce qu'elle évoquait que la musique était un art du temps, mais dans la substance même : la pure musique, la musique pure du temps. »³⁸⁹

Les choix de Lemoine, au delà d'une approche émotive ou esthétique apportée par la virtuosité des voix ou des instrumentistes, témoignent d'une quête de la maîtrise du temps dans l'équilibre des compositions et dans les effets de dilatation du temps que produit l'écoute des oeuvres.³⁹⁰ A propos des œuvres de Morton Feldman, il écrit :

« Le piano, les résonances donnent naissance à des configurations graphiques, ces configurations relèvent de l'éphémère, elles se développent, se déplient dans mon espace mental... puis meurent, ou ne demeurent dans la mémoire que sous la forme d'un souvenir, moins que cela sans doute, un regret. »³⁹¹

Ces moments d'écoute musicale occasionnent des méditations et en cela participent à l'inspiration artistique de l'illustrateur.

« L'écoute, simplement et peut-être parce qu'elle s'inscrit dans une durée limitée, quelles que soient les fulgurances liées aux œuvres écoutées – perçues, provoque chez l'auditeur un certain sentiment nostalgique. (...) ce qui pourrait s'apparenter à la vision brève d'une étoile filante... stupéfaction puis regret à l'idée de ce qui vient de se produire, n'a pu être retenu – regret déjà, en simultanéité de

³⁸⁸ « *Le renversement Roma amor pratiqué par les poètes dans le renversement du palindrome. Pour en donner l'équivalent en musique, il a fallu la conquête de la notation, de l'écriture totale de sons. Cela a permis tout d'un coup aux musiciens de tendre ces « pièges à temps. Nous les voyons apparaître au XV^e siècle dans la musique d'occident. Le piège à temps le plus simple étant la récurrence où le musicien reprend le thème initial de son œuvre en commençant par la dernière note et en terminant la première sur le modèle do mi sol ré fa si qui devient si fa ré sol mi do. Il y a aussi une autre formule plus complexe, celle du renversement, où il ne s'agit plus de l'interversion, du renversement d'une ligne mélodique mais du renversement complet des rapports de son dans un intervalle, dans un accord. Le motif là est renversé par la transformation de tous les intervalles ascendants en intervalles descendants, et réciproquement, et vice versa.* » C. Roy, *Le travail du poète*, Vénissieux, éditions paroles d'Aube, 1994.

³⁸⁹ C. Roy, « Musique et temps, Genève 23 décembre 1978 », *Permis de séjour 1977-1982*, Paris, Gallimard, 1983.

³⁹⁰ Il est intéressant de remarquer que de nombreuses œuvres musicales sont communes aux carnets de Lemoine et aux écrits de Roy, qui se réfère à la sonate pour piano op. 111 de Beethoven « où on a la sensation du temps suspendu, du temps un moment vécu et arrêté », un des « pièges à temps » plus sublime étant je crois l'Orfeo de Monteverdi ». Il cite aussi, le célèbre « Prélude et fugue en sol majeur » du Clavecin bien tempéré de Bach et les Variations pour piano opus 27 de Webern dont il définit la symétrie en miroir, horizontale et verticale : « La magie de Webern s'est d'abolir le sentiment de temps. » C. Roy, *Le travail du poète*, op.cit.

³⁹¹ Carnet n°154, 1999, pages 107-109.

vision. Est-ce cela le temps ? Un point dans l'espace, une stupéfaction, un éblouissement, l'immédiate nostalgie d'une apparition... »³⁹²

Le temps et l'espace semblent compris dans une même fugitive perception, que Lemoine associe souvent à la plainte ou à l'élégie que fait naître la fuite du temps. Dans ses tentatives de captation, l'illustrateur met en correspondance le dessin et l'écoute et cherche des solutions graphiques pour témoigner de ces perceptions. « L'espace à deux dimensions pourrait-il rendre compte de cela, ce phénomène : un domaine graphique uniquement lié à la perception musicale... »³⁹³

La page blanche du carnet est la surface sur laquelle s'inscrivent et se superposent les sons : elle peut logiquement être assimilée au silence par l'illustrateur.³⁹⁴ Ce lieu de tous les possibles, valorisé dans toutes ses créations, exprime donc idéalement l'atmosphère que Georges Lemoine privilégie tant dans ses moments de recueillement que dans ses compositions imagées. On comprend alors d'autant mieux son aspiration aux espaces ouverts, voire désertiques et sa propension à ouvrir l'infini par l'utilisation de la symbolique de l'horizon.

Pour l'illustrateur, certains paysages réunissent sur le plan visuel et sonore les aspects qui appellent la contemplation et stimulent sa créativité. Ces tableaux provoquent des émotions esthétiques sans cesse renouvelées car toutes les variations de la nature auxquelles Georges Lemoine est attentif se rapportent à sa quête d'une harmonie entre le temps et l'espace. Dans cette métamorphose de la nature guettée à chaque instant, la constante semble être la composition dans son équilibre dissymétrique, construit à partir d'un axe vertical mais Lemoine note les variantes dues aux variations des saisons ou des heures de la journée : la lumière, les couleurs, le mouvement et les sons. « Pour ces temps de silence à venir, il faudra aussi le silence du ciel. Il faudra espérer des lumières pâles. Il faudra tout un temps de nuages gris au dessus des horizons tranquilles. »³⁹⁵

³⁹² *Ibidem.*

³⁹³ *Ibidem.*

³⁹⁴ Alain Corbin affirme à propos de l'histoire du paysage sonore ; « *Celui qui se retirait dans le silence exprimait ainsi sa supériorité. Il n'est pas d'étude du paysage sonore sans réflexion sur le silence, puisque celui-ci constitue une toile de fond qui conditionne la possibilité de l'appréciation.* » dans *L'homme dans le paysage*, *op.cit.*, page 44.

³⁹⁵ Carnet n°15, 15 octobre 1982.

En période de crise et de dépression, ce qu'il apprécie le plus, c'est le ciel blanc voilé, une lumière blanche associée à des couleurs pâlies et bien sûr l'immobilité combinée au silence : le paysage d'hiver où la terre est gelée en étant une des formes idéales.

C) Un paysage épuré vers l'abstraction

L'harmonie d'un paysage est en général provoquée par la combinaison d'un nombre réduit d'éléments choisis et résumés par Lemoine en trois termes « nudité, silence, précision »

« La beauté du paysage ce matin... !
Sa nudité appelait, demandait
Un signe – de la main – de la main
tenant une plume – une unique
plume qui aurait eu le pouvoir
de transcrire les couleurs et le dessin
Nudité, silence, précision, et milles milliards de petits messages
Venus de temps très anciens
Avant nos naissances. »³⁹⁶

Cette composition épurée, reprise à l'infini dans les illustrations, est une suspension du temps, rêvée puis guettée par Lemoine dans les paysages qu'il traverse.

L'évolution de cette recherche de l'émotion a détourné Lemoine de certains éléments dans les paysages pour se focaliser sur des zones plus petites où la matière se condense et où l'effet est produit par une densité perceptive dans un petit espace. Il notait en 1991: « Je ne puis m'empêcher de regarder l'art abstrait ou non figuratif comme une des dernières et des plus excessives manifestations de cet humanisme ou prétendu humanisme démesuré...(...)Là aussi pour ce qui est de l'abstrait la nature fait mieux que nous n'y parviendrons jamais. »³⁹⁷ Il va dès lors traquer dans les paysages qui l'entourent la restitution de la densité et de la vibration de la matière, les micro-espaces entre les choses : une forme figurative proche de l'abstraction. Cette approche de la fragmentation est déjà présente dans certaines illustrations des années quatre-vingt qui semblent influencées par le cubisme : le style anguleux des drapés et des corps d'animaux dans les livres illustrés au

³⁹⁶ Carnet n°19, page 129.

³⁹⁷ Carnet n°19, page 175.

Centurion rappellent certaines toiles de Picasso. Cette approche fragmentée de la représentation se condense dans les dessins personnels sur des zones plus fines.

Aujourd'hui Georges Lemoine réduit ses croquis et ses observations à des espaces restreints comme ce réseau de branchages repéré dans un paysage retrouvé du carnet n°15 et commenté :

« La trame serrée des rameaux semble se situer, dans ses apparences trompeuses, bien au delà de toute représentation possible. Ensemble cependant, l'œil et la main oeuvrent à la mise en place d'un futur dessin. L'idée vient à mon esprit que le sujet de ce dessin pourrait être sans souci de figuration fidèle, la traduction de ce fin réseau. Uniquement cela. Le dessin serait cet enchevêtrement, cette écriture végétale tendue, cette page neutre, cette dentelle de fines branches... »³⁹⁸

Ce à quoi Lemoine s'attache depuis quelques années, c'est à la secrète substance recélée dans les éléments observés. Après avoir exploré l'intensité des espaces à l'échelle du paysage, il établit des relations entre la matière et ses perceptions en tentant de représenter les espaces infimes, chargés d'émotion et de mémoire. En cela, il trouve dans les peintures de François Rouan³⁹⁹ une autre forme de satisfaction esthétique que celle que lui apportent les paysages ouverts d'Hercule Seghers. Dans une forme comme dans l'autre, l'équilibre entre matière et vide est repéré, expérimenté, représenté ; le propos est l'espace comme substance qui sépare et lie. Georges Lemoine est un artiste de l'air et de l'espace plus que de la matière, dans ses carnets et dans ses illustrations l'air envahit toutes les formes représentées, poussant la figuration dans ses limites.

La recherche de modèles dans la peinture et dans la musique pour se construire une maîtrise du temps et de l'espace lui font apprécier différents courants picturaux dans ses recherches personnelles. Les surréalistes et leurs collages, l'œuvre de Picasso,

³⁹⁸ Réécriture en 2003 du carnet n°15 - 25 décembre 1982.

³⁹⁹ François Rouan (1943 -) Tressages, entrelacs, dispersion, trames, hachures, touches, tressaillements tels sont les termes qui qualifient les tableaux de François Rouan, qui a fait évoluer sa peinture vers des figures traversées ou dispersées « à partir d'une description de la transparence et la réversibilité s'est levée ces derniers temps (...) l'ambition de décrire un corps traversé (...) par les sens, entouré et troué par le regard. » I. Monod-Fontaine, *Eighty : Les peintres d'Europe*, catalogue de l'exposition, Paris, 1987, page 108.

l'abstraction picturale⁴⁰⁰ comme les versants contemporains de la musique explorent les limites de la représentation et du concept de création artistique.

Les écrits personnels de Georges Lemoine témoignent aussi de sa fidélité à la foire de Bâle, haut lieu de l'art contemporain qui lui apporte matière à revenir à un travail de recherche personnelle : « 16 juin 1999 - Foire de Bâle, prédominance des œuvres de références, en particulier, Picasso, Paul Klee, Kandinsky, Miro. Le métier du peintre, dans la matérialité picturale – technique – apparaît et demeure comme première donnée, valeur première, base, principe de réalisation. »

Par la visite régulière d'expositions d'art et les lectures des écrits de Matisse et Klee, Georges Lemoine accompagne son travail personnel d'un étayage culturel et de références techniques qui nourrissent indirectement les livres. Les journaux témoignent également d'un humanisme de l'illustrateur qui profite de toutes les dimensions culturelles pour nourrir sa conception perfectionniste de la création artistique. Les techniques d'illustration de ses derniers livres - trames infimes aux crayons de couleur, aplats de peinture - mettent « en œuvre » les trouvailles sur le travail du regard, mis en réflexion dans les carnets ((IV, 5).

« La plume- non pas celle avec laquelle on écrit les mots –mais celle avec laquelle on trace les signes abstraits dont le nombre, les infinies juxtapositions et assemblages créeront de vraisemblables images.

Vraisemblance

Ressemblance (...) »⁴⁰¹

La réflexion de l'artiste sur le trait, la surface et la figuration apparaît régulièrement dans ses journaux et peut expliquer son renouvellement perpétuel dans l'illustration de ses livres.

Le travail de dessin qui concurrence le travail d'illustration, selon les propos répétés de Georges Lemoine, est peut-être le lieu d'une recherche personnelle de l'artialisation ou de l'esthétisation du réel qui nourrit néanmoins les deux activités. Les expositions de dessins et de carnets dans les galeries d'art alternent avec le travail pour les

⁴⁰⁰ « *L'art abstrait, en libérant l'art de la figuration, l'avait du même coup libéré de son équivalent dans le domaine du langage écrit et parlé : la description. Il visait à s'adresser directement à la sensibilité, voire à la sphère spirituelle de l'être, en faisant l'économie du langage (...)* ». Article « Graphisme » Encyclopaedia Universalis, 1997.

⁴⁰¹ Carnet n°15, 18 janvier 1982

livres et permettent la production dans des variations infinies de motifs puisés dans le creuset des paysages choisis par l'artiste. Le travail de dessin et les carnets participent avec les livres illustrés au travail de recherche artistique de Georges Lemoine, il n'y a pas un de cloisonnement entre ces créations différentes, si ce n'est celle que réalise l'édition donc la diffusion au public des images. Cependant certaines pages issues des carnets ont été éditées et d'autres ont été élaborées directement sous la forme de carnets pour être éditées. Paradoxalement, ces parutions concernent le plus souvent des paysages urbains. Seul le livre conçu avec Claude Roy, *L'horizon derrière l'horizon*, propose des dessins de paysages de la campagne rouennaise, tirés des carnets de Lemoine.

Dans les textes sur la ville d'Amiens⁴⁰² illustrés pour adultes, par exemple, certaines pages ont été directement imprimées à partir des carnets. En fait, c'est le concept même de journal de promeneur qui est commandé à l'illustrateur pour des livres pour adultes ; *Nantes, Amiens, Bercy, Passage Bourgoin, Les parures du fleuve – Saintes, Cognac*, sur Fribourg et un prochain sur Rouen ... Ces commandes s'appuient sur la capacité de l'illustrateur, repérée par les éditeurs, à esthétiser les paysages, à repérer des signes sensibles dans les lieux. C'est son regard de « promeneur au carnet » qui est recherché pour donner aux lieux illustrés une valeur esthétique (V).

Dans *Bercy*, publié à compte d'auteur en 1991, Georges Lemoine commente en croquis et en texte une promenade nostalgique dans un quartier habité par des chats et destiné à disparaître. Cette édition a été préparée par le carnet n°40, écrit en 1990. Elle a ostensiblement le format, la mise en page, l'écriture manuelle et le papier à grain du journal. Ce carnet a été détourné de sa fonction, vers une publication, au titre d'objet en lui-même artistique. Cette forme du journal accentue l'effet d'authenticité et d'intimité avec les émotions de Lemoine. Elle a pour fonction de fixer la mémoire du lieu par la mémoire de la promenade de l'auteur comme il le rappelle en préface :

« Dans la ville, un village oublié qui fut il y a longtemps, ville prospère. Tout au long des avenues, des rues, des ruelles, sur le pourtour des places vides, j'ai marché, pris des notes, dessiné, un grand après-midi de lumière, un vendredi du mois de mai 1990.

⁴⁰² G. Lemoine, *Amiens, les regards d'un promeneur*, op.cit., 2001.

(...) Je n'arrivai plus à quitter le village abandonné, mais à la nuit tombante je suis parti, ramenant de ma promenade mélancolique ces notes et ces dessins.»⁴⁰³

Le même procédé est utilisé pour l'édition de *Passage Bourgoin*, publié en 1995, qui évoque des fragments autobiographiques attachés à un lieu de l'enfance dans la période tourmentée de l'après-guerre. Les dessins des lieux d'aujourd'hui sont choisis en fonction de leur force d'évocation. Ils font émerger des bribes de mémoire qui, loin d'être anodines, donnent au lecteur quelques clés de cette personnalité mélancolique.

Dans *Amiens* et, plus récemment, dans *Les parures du fleuve* dont le format et la mise en page n'imitent plus les carnets, les pages du carnet d'origine apparaissent toutefois et les textes sont datés. Comme dans ses carnets personnels, il accompagne ses dessins et ses photographies de notes de promenades et de textes de rêverie qui donnent à lire les pensées d'un promeneur sollicité par les lieux :

« Je veux rêver aux plans de villes que j'ai le bonheur de découvrir. Leur lecture se prête à cette rêverie, à cause de l'étagement des âges et des cultures. Sans noms de rues, de place, d'avenues, me laisser bercer, suivre les chemins et me perdre, avec en tête la citation de Robert Musil : « On reconnaît les villes à leur démarche... »⁴⁰⁴

Les « promenades dessinées » qui sont aujourd'hui commandées à Lemoine et éditées sous la forme de « beaux livres » ouvrent aux lecteurs les pages d'un carnet qui se poursuit depuis plus de vingt sur le dessin des lieux :

La ville est un livre, une histoire écrite. La ville est une pensée. La ville est assemblage, addition très complexe de vides et de pleins. Espaces libres et vides des rues, places et jardins ; volumes refermés sur eux-mêmes et habités des demeures, des édifices. (...) Cette ville mue aussi par le mouvement de celui qui la regarde. Le dessin isole et fixe des aspects choisis, décidés puis ensuite proposés à celles et ceux qui voudront bien lui prêter son attention. (...) Le dessin résulte d'un dialogue privilégié, celui du dessinateur avec le ou les lieux. Le dessin est questionnement permanent. (...) Le dessin est attente. Le dessin est geste vers cette chose mystérieuse, ces apparences ces pierres, ce labyrinthe. »⁴⁰⁵

⁴⁰³ G. Lemoine, *Amiens*, op.cit.

⁴⁰⁴ G. Lemoine, *Les parures du Fleuve- Saintes, Cognac*, op.cit, page 12.

⁴⁰⁵ G., Lemoine, *Les parures du fleuve*, op.cit., page 33.

Parce qu'il est en quête d'essentiel, l'émerveillement du dessinateur se concentre sur les signes esthétiques que le monde produit autour de lui. L'esthétisation du journal ne se limite donc pas aux sujets artistiques mais il englobe tout son contenu.

« Cet ensemble peut être considéré comme un avant-texte, et plus précisément dans le cas de Lemoine comme un « avant-dessin ». La tension permanente entre le journal personnel et l'outil artistique est due à des oppositions ou des conjonctions entre textes et dessins.

Le carnet est non seulement un instrument de perfectionnement du comportement humain, de la pensée, mais pour l'artiste, il est le lieu où s'affine son regard sur le monde, il est le creuset du style, la ponctuation de la mémoire. »⁴⁰⁶

Donc l'écrit et le dessin sont liés ici aussi, même s'il ne s'agit pas d'illustration à proprement parler, mais de co-élaboration de l'écrit et du dessin dans l'expression d'une pensée qui se cherche. En notant de façon obsessionnelle les éléments de cette réflexion, Georges Lemoine travaille à l'élaboration d'un code sensible sur la mise en espace et la production de significations et d'émotions par le paysage. La forme hybride qu'est le carnet de l'illustrateur produit une combinaison de signes déterminants pour son style : ces signes réapparaissent dans les illustrations des livres destinés aux enfants ou aux adultes.

Georges Lemoine réalise donc une double création : l'oeuvre graphique dans l'illustration des livres et les dessins, l'oeuvre littéraire essentiellement contenue dans les écritures du Moi. Et on constate que dans un double mouvement d'influence mutuelle, les écrits de l'oeuvre de mémoire générée par le travail de l'auteur sur lui-même, nourrissent l'oeuvre artistique et réciproquement.

⁴⁰⁶ C. Plu « Georges Lemoine et le paysage », in *Histoire, mémoire et paysage, op.cit.*, page 70.

Chapitre IV - La genèse des images

Il est d'autre part possible de considérer les carnets de G. Lemoine comme un lieu-témoin des étapes créatrices de son oeuvre graphique au service de la littérature. Ce moment de notre étude se donne pour objet de mettre en évidence les éléments de la genèse des albums à partir de quelques exemples tirés du vaste corpus des carnets. Comme les thématiques dominantes du paysage et de la mémoire l'ont montré, la tension permanente entre le journal personnel et l'outil artistique produit un ensemble complexe issu des oppositions ou des conjonctions entre textes et dessins autour des centres d'intérêts de l'illustrateur. Au cœur de ce matériau fragmenté, l'élaboration des livres occupe un espace particulier. Les carnets témoignent des moments de la genèse de l'illustration, le temps où elles prennent corps, où les choix se font dans les textes, dans les références culturelles, où l'illustrateur élabore dans son creuset personnel ce qui constituera le versant imagé du récit. Les carnets permettent d'approcher le moment où le livre illustré naît de la rencontre du texte et de l'illustrateur, car les annotations et croquis témoignent du présent de la création.

Les carnets forment un corpus d'« avant-illustration » qui s'organise sur de nombreux plans : celui de la recherche de formes et de références, celui de la construction globale de l'ensemble imagé et parfois de la conception des images elles-mêmes. En observant les pages d'un corpus réduit de carnets, consacrées à l'élaboration des illustrations et en considérant la totalité des carnets comme un cahier de préparation à la création d'images, quelques éléments du processus créatif de Georges Lemoine peuvent être mis au jour.

Dans les carnets, la création artistique apparaît à l'occasion de questions pratiques, concrètes, sur l'illustration et l'édition et parmi les multiples réflexions sur le dessin et la création. Proportionnellement au corpus de livres édités, peu de planches illustrées sont dessinées dans les carnets, bien que ceux-ci contiennent de nombreuses informations sur le contexte de la création : les états d'âme créatifs, la documentation et les étapes de la réalisation mais aussi l'étape finale de l'édition et la promotion du livre. En fait ces pages nous rapprochent du quotidien de l'artiste, de ce qui constitue les conditions de son travail créatif. Nous nous appuyerons sur des exemples, extraits de carnets de différentes périodes, qui décrivent le processus de création des illustrations : le carnet n° 19 préparatoire à *Comment Wang Fô fut sauvé* de M. Yourcenar (1978), le carnet n° 66 (1988-1991) qui

nous renseigne sur l'intimité de la création pour les albums *Mozart* et *Le livre de Jonas*, le carnet n° 71 pour la préparation des livres *Le Batelier du Nil* ou *Le livre de Moïse*, le carnet n°73 (1991) pour le conte d'Andersen *Le méchant prince* et le carnet n°154 (1999) pour la seconde version de *La petite marchande d'allumettes*.

1) L'angoisse de la création : un perpétuel travail de deuil

Un des aspects permanents des notes sur la création est la concurrence entre la pratique du dessin et les travaux de commande. Cette tension apparaît dans la forme des carnets ainsi que dans les propos répétés de Georges Lemoine lors d'entretiens avec lui. Il est cependant possible de comprendre, à partir de l'analyse des crises créatrices faite par D. Anzieu, que l'illustrateur cherche de projet en projet à maintenir une intensité créative : il tente de retrouver la situation qui le place dans la stimulation positive, extatique de la création. Les projets d'illustration entraînent une certaine irrégularité sur le plan de la charge émotionnelle et de l'engagement personnel, ce qui implique que Lemoine recherche en permanence dans une pratique artistique personnelle de dessin des situations suffisamment intenses pour compenser les phases dépressives qui suivent les grandes périodes de création pour les livres.

Après la parution du *Wang Fô*, l'illustrateur subit une période de ce type et exprime le vide de l'« après » dans une fusion avec le paysage d'après moisson :

« Les terres s'appauvrissent et bientôt seront abandonnées. De quoi suis-je fait ?

Je vis sur cette idée obsédante de donner jours à de très belles floraisons. Sur le terre vierge des jardins de papier. Mais nous sommes sur des friches et rien n'annonce en ce moment la moindre chance de rencontrer de tels jardins. »⁴⁰⁷

Ce que Lemoine appelle une concurrence entre les travaux est peut-être plus proche d'une course tendue, après l'émotion artistique et esthétique, dans une fuite en avant ou une peur du vide.

« Nouvel abandon des dessins. Faut-il abandonner ? Grande dualité entre l'illustration et le travail du dessin dans la nature. Il devient ridicule d'en parler. Il serait préférable de dire une certaine peur face à ces dessins et cependant pas face à la nature. C'est impossible. » Et un peu plus tard « ce dimanche premier dessin

⁴⁰⁷ Carnet 19, 13 juillet 81, page 149.

libre depuis bien longtemps. Serait-ce le signe d'une nouvelle ascension vers le dessin. Voudrais alors dire, oui, cette décennie, volontairement coûte que coûte vouée à ce travail. »⁴⁰⁸

Cette volonté de s'engager totalement dans la création, doublée paradoxalement d'une peur de l'engloutissement, est un des sujets d'anxiété qui permet à l'auteur une analyse intuitive des liens inconscients entre les événements de sa vie. Il s'agit tant pour les événements familiaux que pour le travail artistique d'accepter de renoncer, de faire le deuil d'un aspect de sa vie.

« Abandonné mes dessins en cours à l'atelier d'Y., difficiles dessins au crayons de couleurs. Il y a hélas bien longtemps, puisque j'écris le mot abandon au sujet et en pensant à mes dessins / que j'ai abandonné E. Si pour réussir mon travail d'illustration actuel, j'ai besoin de concentration et également une plus grande énergie à la compréhension de ce qui se fait au moment où cela se fait, il en va de même pour ce qui est de l'aide que je pourrais apporter à mon fils. »⁴⁰⁹

L'anxiété face à la création n'est pas une inquiétude de l'artiste concernant uniquement sa carrière ou la réussite d'un projet, car le succès et la reconnaissance de la critique n'ont pas chassé les angoisses. L'état psychologique de l'artiste, liée au processus créatif et les raisons profondes de ce mal-être au moment de la création, prennent des formes différentes en fonction de l'âge et des crises personnelles qui jalonnent sa vie. Les étapes décrites par Didier Anzieu dans *Le corps de l'oeuvre* existent chez tous les créateurs.

L'engagement dans le dessin et l'activité graphique ont apporté des réponses à une crise de jeunesse dans laquelle l'illustrateur se débattait dans les années cinquante. Ses modes d'expression artistique ont permis la concrétisation des pulsions créatrices et ont sublimé des angoisses existentielles. Ces crises peuvent être une des causes de l'entrée en création par ce qu'appelle Anzieu un « *saisissement créateur* ». Il « peut survenir à l'occasion d'une crise personnelle (un deuil à faire, un engagement important à prendre pour toute l'existence, une maladie grave, une liberté reçue ou conquise qui élargit le champ des possibles, la crise d'entre dans la jeunesse, la maturité, la vieillesse). »⁴¹⁰ La dépression de la

⁴⁰⁸ Carnet 66, 1990.

⁴⁰⁹ Carnet 66, 1990.

⁴¹⁰ D. Anzieu, *Le corps de l'oeuvre*, op.cit., page 95.

maturité dont témoignent de nombreux écrits a été précédée d'une crise de jeunesse dont G. Lemoine garde une trace autobiographique dans le carnet n°66 ravivée par les difficultés à vivre cette crise de la quarantaine, et le deuil de la mère.

« Relecture de mes lettres du Maroc - celles adressées à maman. (...) J'étais désespéré, à bout de souffrance. Le dessin - la pratique du dessin me sauva sans doute... (...) Ces lettres disent au moins combien j'étais en émoi devant l'image des choses... A travers les niaiseries de cet état d'enfance fusent de graves et belles visions. La fréquentation de l'art, certaines lectures et ma propre pratique du dessin me construisirent mieux que ce que je pouvais comprendre et formuler par écrit.»⁴¹¹

Il est également possible de penser que la création apporte une aide au dépassement des difficultés de la vie. Dans le carnet n°19, Lemoine accompagne la maladie de son père et il prépare le *Wang Fô* de Yourcenar en construisant une figure archétypale du peintre-asiatique, et dans le carnet n°66, le deuil de la mère intervient dans une période de profusion de commandes, dont *Le livre de Jonas* qui voit le personnage renaître après une deuxième gestation dans le ventre de la baleine. Ces carnets témoignent des mouvements dépressifs et des tensions créatives très fortes provoquées par des épreuves à dépasser. La production d'images est tour à tour contrariée et nourrie de ses forts déséquilibres émotionnels. Dans le carnet n°19, au moment de l'illustration du *Livre de Jonas* : « (...) si perdu que je suis dans mes illustrations de livre. Dessiner du dedans- comme si les choses embrassées du regard et de la pensée pouvaient trouver leur vérité dans les élans de mon cœur, traduits par une main aux ordres de ce cœur et de cette pensée. »

La difficulté et l'intérêt de la lecture des petits journaux intimes écrits entre 1978 et 1991 sont que la création artistique et la vie affective semblent indissociables. Un exemple troublant est la question des maux physiques qui apparaissent au cours de l'hiver 90-91 et semblent doubler les angoisses de l'affect, à des moments difficiles de création. Peut-on y voir une somatisation de la confrontation à la mort vécue par Lemoine : la perte de sa mère et la difficulté à représenter la mort par les dessins. La création quotidienne, à ce moment là, se fait dans une lutte quotidienne avec lui-même Et comment ne pas supposer un lien entre de violents maux de dents et la difficulté de Lemoine à représenter la planche de

⁴¹¹ Carnet 66, 14 juillet 1989.

Jonas aspiré dans la gueule de la baleine ?⁴¹²« Commencé la double page de Jonas avalé par le poisson. »(VI, 6)

La crise de maturité qu'a vécu G. Lemoine entre 1975 et 1985, a été prédominante pour sa carrière d'illustrateur. Elle lui a permis de développer une sensibilité qui a pris des formes esthétiques et poétiques. Sa réception des textes à illustrer a pu être influencée par la crise existentielle de la quarantaine. « 2 juillet 1979 – La mort s'inscrit-elle en filigrane sur toutes mes pensées – et actions ? » et plus tard le même jour : « Bonne journée de travail, peur en fait du travail qui m'attend, pas mal d'incohérence encore dans le déroulement de mon temps de travail. » C'est pendant cette période que les carnets sont les plus nombreux et que la production de dessins et d'illustrations explose véritablement. Cette crise de la maturité a frappé de façon évidente Georges Lemoine. Elle s'illustre depuis, dans les journaux comme dans l'oeuvre graphique, par des pulsions créatrices émergeant pour lutter contre la mort, assumée comme finalité irrémédiable. Didier Anzieu définit là encore cette phase de maturité par rapport à la création :

« Face à ces littératures juvéniles qui montrent le narrateur ou les personnages en proie à l'automatisme de la violence et à l'un ou l'autre de ses avatars ou de ses maléfices, les littératures de la maturité dépeignent l'effort (plus ou moins couronné de succès) de l'être humain pour parer à la menace de sa mort désormais tenue pour l'inéluctable et pour maîtriser le désarroi intérieur qui suit. »⁴¹³

En fait, Georges Lemoine est dans un deuil perpétuel sur le plan de sa vie d'artiste ; il doit assumer à chaque oeuvre achevée un deuil symbolique, parfois violent dans le passage de la situation de création intense et fructueuse en émotions au vide de l'après, une fois le travail achevé. La bataille psychologique dans le travail artistique consiste pour lui à assumer cette mort inéluctable et sans cesse présente dans la création à l'oeuvre, à lutter contre le temps destructeur par la pratique du journal, à exorciser cette angoisse en la rendant lisible dans les dessins et à conjurer cet ensemble anxigène en lui donnant une forme esthétique, celle qu'il maîtrise, dans les journaux et les images d'illustrations.

⁴¹² Nous reprendrons l'analyse de cette image puissante dans la quatrième partie.

⁴¹³ D. Anzieu *Le corps de l'oeuvre*, op.cit., page 57.

Dans le carnet n°19 : « Lundi 21- Recommence pour la troisième fois la couverture de la petite marchande d'allumettes. Difficile. Tristement dépressif sous ce merveilleux soleil du mois d'août finissant (...) ciel blanc d'infini ».

2) Étapes de genèse de l'oeuvre

Le principal objectif de l'artiste est de donner forme à ses pulsions créatrices ; cela prend corps au cours de différentes étapes de l'apparition de son inspiration à la mise oeuvre de son style. A ces fins, G. Lemoine perfectionne l'aspect le plus personnel de sa perception des choses.

Le journal de l'artiste est un contrepoint à l'oeuvre. Il révèle certains aspects de la création, là où le journal et l'oeuvre s'articulent : il témoigne des différentes phases du processus créatif sans en présenter tous les aspects car il s'agit seulement ici de traces de la création : « La construction de l'oeuvre n'est pas l'oeuvre »⁴¹⁴ Les phases du processus de création présentées ici grâce aux carnets ne doivent donc pas faire oublier qu'une part importante de la genèse des illustrations (les esquisses, des brouillons et les planches d'illustration) s'élabore à côté des carnets sur la table de dessin. Néanmoins, il est possible de retrouver les différentes étapes de la création en classant les fragments de mémoire des carnets et de repérer grâce aux dates, le temps parfois très long nécessaire à l'élaboration d'une image pour un livre.

Cet « avant » de l'illustration se développe dans les carnets sous la forme d'extraits du texte à illustrer ou de croquis documentaires, à partir de références sur le sujet (art, histoire, ethnologie, géographie, biographie, ...), de commentaires sur l'illustration et, bien sûr, sous l'aspect de quelques dessins préparatoires ainsi que de « chemin de fer » (plan de toutes les pages du livre et de leur composition). Mais il faut préciser que tous les travaux d'édition n'apparaissent pas dans les carnets. Certains y sont à peine évoqués, d'autres sont partiellement présentés dans l'une ou l'autre des étapes de la création.

Ce sont les livres dont les étapes de création apparaissent dans les carnets, ceux qui ont rencontré l'intime de l'illustrateur, qui se trouvent avoir le plus touché le public et les critiques : *La petite fille aux allumettes*, *Leila*, *Mozart*, *Le livre de la création*, *Comment*

⁴¹⁴ G. Perec, H. Hartje, B. Magné, J. Neefs, *Cahier des charges de « La vie mode d'emploi »*, Paris, CNRS/Cadeilhan-Zulma, collection Les manuscrits modernes, 1993, introduction, page 5.

Wang Fô... Peuple du ciel ... Il ne s'agit pas ici d'une coïncidence mais de la confirmation que l'engagement de l'illustrateur est nécessaire. G. Lemoine s'appuie sur une empathie forte avec l'univers du texte qui doit produire l'enclenchement d'un véritable processus créatif. Cette étape est révélée par la présence de traces des lectures dans les carnets, et par leur quantité dans les écrits personnels. Cependant, pour les premiers livres publiés chez Gallimard, Lemoine n'avait pas amorcé l'écriture dans les carnets. Ceux-ci ne nous permettent donc pas de confirmer l'importance pour l'illustrateur de tel ou tel travail d'illustration. Il est également probable qu'en cette période de profusion de création, l'illustrateur n'a pas pris le temps ou n'a pas eu besoin d'une mise à distance par écrit de sa création.

Cette élaboration d'images, quel qu'en soit le contexte, s'effectue dans une progression qui suit les cinq phases décrites par Didier Anzieu : la première phase est celle de l'inspiration (ou de la mobilisation inconsciente), la seconde est celle de l'apparition d'images mentales, la troisième installe le code qui exprimera l'oeuvre, la réalisation matérielle de l'oeuvre est la quatrième, enfin la cinquième et dernière phase est celle de la communication de l'oeuvre vers l'extérieur⁴¹⁵. Nous avons retrouvé des traces des étapes de l'élaboration des oeuvres dans les carnets de notre corpus qui permettent de repérer clairement deux grands moments distincts témoignant des phases créatives au travail chez l'illustrateur.

A) Premières étapes: de l'inspiration au choix du code

Il est très difficile de dissocier les premières phases créatrices d'une illustration car les scénarios de mise en route des projets diffèrent d'un livre à l'autre, et la mise en route du processus créatif s'opère dans l'intimité psychique de l'illustrateur. Seules quelques informations des carnets témoignent d'un projet en cours d'élaboration mais le moment qui enclenche ce processus, le temps de l'inspiration peut se localiser dans l'intimité de la lecture ou dans la stimulation d'un dialogue avec l'auteur ou l'éditeur.

La toute première phase définie par Anzieu concerne le travail de l'inspiration qui s'opère par le saisissement créateur, un moment psychosomatique qui révèle de façon plus ou moins consciente des pensées créatrices. Cette étape créative peut être, en général, associée à des événements personnels ou être l'aboutissement d'un travail intense sur soi.

⁴¹⁵ D. Anzieu *Le corps de l'œuvre, op.cit.*

C'est ce que révèlent les travaux de dessins et de recherche sur le paysage présents dans les carnets. La création est une mise en scène de l'état d'âme du créateur. L'émergence du code organisateur de l'oeuvre se fait pour Lemoine dans une auto-stimulation de la réflexion, mais également dans la contemplation et la concentration de la perception. Ce sont ces aspects qui sont justement continuellement travaillés dans les carnets personnels. Pour l'illustration des livres, le contexte de la création est une ascèse, discipline de l'introspection et recherche de l'émotion précise, qui aiguise l'extrême sensibilité de l'artiste à partir d'un texte littéraire.

Dans le cas de G. Lemoine, le « saisissement créateur » s'effectue sur le texte littéraire d'un auteur qui doit stimuler des images mentales, puis des visions plastiques. « Comme le rêveur, le créateur entre dans un dans un état d'illusion, où une partie de lui est endormie et une autre réveillée, avec une conscience plus aiguë que pendant le jour de ce qui se passe dans son esprit. »⁴¹⁶

Les carnets ne portent que peu de traces de ces instants solitaires, internes à l'imagination : « Son contenu psychique s'étend de la représentation unique, dotée d'une grande vivacité, à un flot déferlant de sensations, d'émotions, d'images. »⁴¹⁷ Chez l'illustrateur, c'est le moment de la naissance d'images intuitives surgies à la lecture, parfois une image dominante, parfois plusieurs images composant déjà une séquence. Dans les carnets, un premier croquis apparaît parfois isolé pour mémoriser ce qui, comme un flash, est apparu : « Le décollage créateur opère enfin une régression formelle : les idées rationnelles, la pensée verbale, les concepts élaborés sont abandonnés pour les images, la pensée figurative, les modes de communication primaires. »⁴¹⁸ Dans les carnets, les croquis et les notes révèlent une pensée initiale parce qu'en effet, les commentaires ou les recherches de références témoignent des idées suscitées par la lecture. Ces réactions, écho de la réception des textes par l'illustrateur, permettent de déduire qu'il y a eu en amont un saisissement, mais au moment de cette écriture Georges Lemoine est dans une seconde phase qui opère déjà des choix d'images.

Ce moment de réception des textes est assurément à l'origine des différences de traitement entre les livres. Certains déclenchent un saisissement par une empathie avec l'univers sensible de l'illustrateur et font écho à sa forte réceptivité ; il entre ainsi en co-

⁴¹⁶ D. Anzieu *Le corps de l'œuvre, op.cit.*, page 95.

⁴¹⁷ *Ibidem.*

⁴¹⁸ *Ibidem.*

création et il s'approprié le texte comme une œuvre personnelle. D'autres ne réengagent pas véritablement ce type de processus créatif et restent à un niveau professionnel de travail de commande, ce qui n'exclut pas pour autant la qualité technique de l'illustration.

La deuxième phase repérée par Anzieu correspond aux réminiscences plus ou moins conscientes provoquées par le saisissement créateur. Il s'agit pour Lemoine, de la mise en relation avec ce qui stimule son imaginaire et le surgissement d'images mentales : les croquis dans les carnets et les recherches documentaires.

« Le créateur travaille, en cette seconde phase, comme le rêve nocturne : il lève la seconde censure, entre le préconscient et la conscience, il se saisit des symboles latents sous forme d'images mentales et les transforme en contenus manifestes - mais il fixe dans sa mémoire ces contenus auxquels il porte une attention aiguë, tandis qu'un rêve réussi prolonge le sommeil et s'accompagne d'oubli. Cette transformation est possible par ce que l'état de saisissement procure à la conscience, comme le sommeil.»⁴¹⁹

Le journal témoigne également de l'engagement créatif par son importante concentration de dessins, croquis, curiosités culturelles, et des fragments de mémoire collectés qui nourrissent l'illustration des livres. La fertilité de Lemoine est stimulée par un environnement culturel, perpétuellement entretenu et enrichi par des voyages, des lectures et des recherches documentaires. Cet univers peut provoquer un travail personnel de création ou être réinvesti dans un travail d'illustration. Ce matériau du saisissement créateur, contient en réserve les embryons, les graines des œuvres ; toutes ne parviendront pas à maturité, certaines germent dans les livres, d'autres dans les dessins personnels, d'autres encore ne prennent pas forme. Le journal constitue en fait un répertoire de sensations, d'états d'âmes, de désirs refoulés, dont G. Lemoine est conscient qu'ils fondent son œuvre. Les carnets entretiennent donc d'un perpétuel état de saisissement créateur. Cela explique en grande partie les angoisses affleurant dans les écritures intimes et l'hypersensibilité de l'illustrateur. Les propositions de livres à illustrer peuvent donc donner l'occasion à des images et des œuvres en gestation de prendre forme. L'affinité avec le texte à illustrer est ainsi essentielle pour Georges Lemoine en ce qu'elle peut provoquer le saisissement créateur et cristalliser des images présentes dans son imaginaire.

⁴¹⁹ D. Anzieu *Le corps de l'œuvre, op.cit.*, page 109.

« Paris 29.6.90 (...) Je vis en permanence avec le texte de Le Clézio »⁴²⁰

Dans les promenades et les voyages, G. Lemoine capte l'instant fugitif, traque ce qui est la matière intemporelle ou éternelle de l'inspiration et ce qui est infiniment mobile, ce que la mémoire ne peut conserver : la position d'un parapluie, la place d'un arbre par rapport à l'horizon, la forme harmonieuse d'un champ, l'inclinaison d'une tête. Ces éléments sont des traces de l'inspiration au travail.

Comme il est apparu dans le soin et la mise en valeur de ses carnets, Georges Lemoine est conscient de l'importance pour sa création des recherches présentes dans les écrits personnels. Il classe soigneusement ceux-ci dans des boîtes et des rayons du bureau de son atelier. Il les numérote non pas chronologiquement mais par rapport à leur contenu. Leurs sommaires révèlent en effet que Lemoine envisage les carnets comme une banque d'images personnelles. En définitive, le journal d'un artiste a pour destinataire l'oeuvre plus que l'artiste, c'est ce que Philippe Lejeune remarque en le distinguant du journal intime⁴²¹. Lemoine, non seulement répertorie des images graphiques, mais il garde la trace d'images mentales qui ont pu intervenir lors du saisissement créateur.

Le journal de voyage est en quelque sorte à la charnière du journal personnel et de la création : les voyages sont utilisés ici comme source documentaire, comme source iconographique au même titre qu'un livre d'art ou qu'une visite au musée, mais également comme expérience esthétique dans la découverte de nouveaux horizons. En général le journal de voyage conserve des paysages, des portraits et des références culturelles remarqués au cours du périple, mais également une tonalité générale. Les paysages de Rabat qui apparaissent dans les journaux sur le Maroc (carnet 56 par exemple) laissent place au désert du Neguev (voyage en Israël et carnet n° 9), au mont Nebo en 1999 et aux images de Moscou (carnet n° 24), aux ruines de Sarajevo après le conflit, aux rives du Nil en 2001(VII, 1), à la maison de Ramuz à Pully près de Lausanne pour *Le chant de Pâques* (VII, 3-5) comme aux fréquents croquis de jardins et de villes historiques de l'Italie du nord, aux multiples campagnes françaises. Ces paysages visités et dessinés contiennent des éléments culturels et graphiques qui ont enrichi le réseau intertextuel et les représentations de lieux dans les oeuvres d'illustration. Dans une page préparatoire du carnet n°42 pour *Le Batelier du Nil* se trouve souligné en exergue de croquis : « *Les couleurs de l'Égypte ?* ».

⁴²⁰ Carnet n° 41 pour Pawana.

⁴²¹ Voir plus haut page 114.

Bien loin de développer une ambition documentaire, l'illustrateur reste dans cette obsession de la restitution d'une impression spatiale et colorée de ses visions. Mais, comme c'est le cas pour le travail de dessin, ce que l'illustrateur conserve, retient dans les carnets, ce sont les images qui confirment et précisent ses premières inspirations. Ces instantanés, ces impressions de voyage, constituent un fonds de références perceptives et esthétiques dont on trouve des traces dans de nombreux albums.

Ce sont les signes que choisit l'artiste, qui créent un référent imaginaire et projettent un univers vraisemblable sur la page blanche. Le travail fondamental de dessin opéré dans les carnets et les recherches de mise en forme peuvent être interprétés comme une collecte de signes graphiques liés aux promenades de l'artiste et ceux-ci sont presque systématiquement associés aux textes à illustrer. Cependant, dans l'introspection de l'écriture intime, même si l'illustrateur recherche le dessin « juste », l'émotion « juste », le mot « juste », il n'y a pas de transfert systématique des codes plastiques du travail de dessin vers les illustrations des livres. Même si certains éléments sont repris, d'autres sont inversés, d'autres encore n'apparaissent pas dans l'oeuvre éditoriale, mais est-ce parce que Lemoine n'a pas trouvé le texte qui les accompagnerait ?

Dans une troisième phase de création, qui s'active simultanément avec les recherches et les croquis, le code s'élabore. Sont mis en oeuvre des codes plastiques, le choix des techniques, des cadrages, de la couleur, mais aussi la rhétorique de l'illustration, par le jeu des symboles et des « motifs » iconographiques. Pour Lemoine, certains cadrages, la métaphorisation - à l'exemple des cerises pour l'évocation du sang dans *Le Méchant Prince*⁴²² - les superpositions d'images comme les splendides portraits fondus dans les paysages du peintre *Wang Fô* ou de *Leila*, les déplacements symboliques se rapprochant du *mitaté*⁴²³, sont choisis comme code de représentation. Selon Georges

⁴²² Carnet n°73 : « image n° 4 - les corbeaux se jettent sur les cerises - sang. » L'utilisation du rouge, seule couleur primaire de cet album en demi-teintes pâlies, symbolise le sang sans jamais le représenter. Nous avons déjà abordé la répugnance de Lemoine à représenter les corps autrement que pâles et évanescents. Il exprime d'ailleurs dans un de ses carnets son dégoût de l'illustration anatomique au moment de la création d'un documentaire « Le livre du corps ». Il préfère traiter la symbolique que la réalité du sang, en détournant la représentation, l'illustrateur renforce sa symbolique en évitant une représentation « tabou » des images pour la jeunesse sans édulcorer la violence de l'image. Autre exemple, le sang forme une pétale de fleur dans *Wang Fô*...

⁴²³ K. Okura, a mis en évidence l'utilisation d'une rhétorique japonisante par Georges Lemoine : le « mitate » utilisé, entre autres, par le peintre Hiroshige. Il s'agit d'un procédé entre métaphore et métonymie qui propose une représentation indirecte des éléments par superposition d'images en analogie, par exemple l'ombre pour l'être, les bras tendus pour l'aide et l'affection, ce qui s'en approche peut-être en français serait l'anaphore, *op.cit.*, pages 50-51.

Lemoine⁴²⁴, c'est le texte qui détermine les codes d'illustrations. Ils semblent s'imposer d'eux-mêmes dans sa conscience comme s'il n'avait pas opéré de choix. Cette situation entre conscience et inconscience semble spécifique à ces étapes du processus créateur :

« Le Moi, une fois de plus, satisfait, dans la création, deux maîtres : le Moi idéal qui veut que le sujet soit un et tout, et le Surmoi qui exige ordre et contraintes. En s'emparant d'un code commun pour l'infléchir dans un sens personnel ou en s'inventant un code singulier à ses mesures, le Moi accomplit trois opérations : Il achève d'intérioriser le Surmoi comme instance régulatrice ; il se défend des contraintes du Surmoi en s'appropriant et en retournant contre celui-ci une de ses armes (la nécessité de se plier à des codes) ; enfin il affirme son sentiment d'être une personne singulière en construisant une oeuvre absolument originale sur un code à la limite unique : ce que les sémioticiens appellent - rappelons-le - un « idiolecte ».»⁴²⁵

De certains croquis crayonnés dans un carnet, il ne reste qu'une idée fugitive ou modifiée dans les livres ; pour d'autres, les dessins des carnets apparaissent déjà sous une forme qui convient à l'illustrateur dès le premier croquis : le visage de *Wang Fô*, le paysage de mesa de *Peuple du ciel*, le visage de *La petite marchande d'allumettes*. En cela, ils révèlent la force des images mentales imposées par l'inspiration.

L'artiste puise dans sa palette personnelle les codes qui organisent l'espace graphique et plastique. C'est à partir de ce moment qu'est mis en oeuvre ce qui peut s'appeler le style de l'artiste. En fait, la logique des textes illustrés existe déjà dans les carnets. Les choix de mise en scène des pages des journaux définissent le code organisateur « cher » à Lemoine. Celui-ci détermine les règles de production et de construction des dessins : le rapport au blanc de la page et la symbolique du vide et du plein dans les compositions, la dominante de l'horizon scandé de structures verticales et le choix de signes personnels symbolisant les structures de l'esprit créatif. « *Mise en route du Jonas. Réflexions sur les diverses formes à donner* »

Des notes et des pensées écrites sur le sujet de l'illustration en cours aident à la mise en forme d'une vision de l'artiste sur le personnage ou le paysage à illustrer. Des projets d'images et de pages commencent à prendre forme dans les notes et dans les

⁴²⁴ Au cours d'entretiens.

⁴²⁵ D.Anzieu, *op.cit.*, page 124.

croquis, comme un texte préparatoire sur Mozart⁴²⁶ qui accompagne un premier dessin. ou dans la préparation du *Wang Fô* (VI, 2-5).

« 24 mai 79, début des illustrations du Wang Fô de Marguerite Yourcenar

Le visage de Wang pourrait être montré de différentes façons, sous différents éclairages. A l'aurore et dans sa pâleur- dans les mauves et les rouges du couchant la nuit à peine visible – dans la lueur jaune d'une lampe – Ce visage serait un gros plan et l'angle du dessin ne changerait pour ainsi dire pas. »

L'image choisie sera unique et, tout en reprenant la composition du petit croquis du carnet, elle sera une synthèse de toutes les images envisagées. Les choix concernent également les contrastes et les couleurs sur l'ensemble du livre : « Pour Wang-Fô utiliser le rythme de la couleur – le clair obscur pour tout le début et la luminosité pour la partie – palais impérial. »

Un peu plus loin dans le carnet n°19, on trouve le choix d'un code anaphorique : « Sur chaque double page et même peut-être page simple on apercevra dans le dessin un autre élément de dessin – détail au plan général - comme rappel aux renseignements supplémentaires ».

Parmi les dessins des carnets, quelques séries de croquis se focalisent sur ce qui pourrait apparaître comme des détails, car ils ne sont pas en correspondance directe avec des éléments des textes, mais ces figures récurrentes situées en marge, dans l'implicite des récits, définissent le style de G. Lemoine. Ces croquis sont liés soit au thème du livre, des bateaux égyptiens, et des hiéroglyphes pour *Le livre de Moïse* et *Le batelier du Nil*, des vêtements chinois pour *Wang Fô*, des végétaux et des animaux des pays désertiques, etc. Parfois ils reprennent des motifs appartenant au bestiaire (ou à l'imaginaire) personnel de l'artiste qui seront intégrés au récit comme nous en donne un exemple ces listes

⁴²⁶ Dans le carnet n°66 : « Parfois je vois le petit bonhomme en habit lilas. « Le petit homme avec sa perruque et son épée. » dit Goethe. De l'âge de sept ans jusqu'à l'adolescence, neuf années de voyages à travers l'Europe, entre 1863 et 1871. Toutes les cours visitées, un pape, Empereur, Rois, Archiducs, duchesses, Princes. Des centaines et des centaines de kilomètres pour la musique. Le petit Mozart aimé, applaudit. Je vois le petit bonhomme embrasser Marie-Antoinette à Schönbrunn, l'Archiduchesse, la future reine de France, Morte guillotinée en 1893 deux ans après Mozart. A la fois l'or des Princes, les palais, les dernières splendeurs du siècle et cette vie de voyages. Les centaines de kilomètres sur la route difficile, en calèche, berline, malle-poste, coche d'eau. Les auberges, le froid, la neige, la fatigue. De ville en ville, Salzbourg, Vienne, Munich, Cologne, Aix-la-Chapelle, Bruxelles, Paris, Versailles, Calais, Douvres, Londres, Calais, Lille, Gand, Anvers, Cambrais, Dijon, Yon, Genève, Lausanne...Le petit bonhomme au clavecin, comme une neuve source inépuisable de musique. petits doigts, sur les touches. Petit magicien. « mon petit magicien » dira l'Empereur d'Autriche. Petit magicien fatigué parfois, très malade, à plusieurs reprises. Malade comme Naunerl sa soeur qui l'accompagne, si malade que Léopold Mozart, le père devra faire donner les derniers (sacrements)... ».

apparemment insignifiantes : « la route, gros plan petits insectes, papillons, pierres, herbes, fleurs. » pour *Wang Fô...* Ces détails, traces naturelles, petits animaux, oiseaux ou motifs « folkloriques »⁴²⁷ sont souvent placés dans des endroits importants des dessins. Ils apportent une atmosphère à l'ensemble, construisent un univers de référence dans une atmosphère construisant avec légèreté une évocation du réel, un effet de *mitate*. Concernant les choix opérés pour les illustrations, Lemoine semble orienter la création des images vers des compositions efficaces et épurées :

« Ce qui se passe, par rapport aux images possibles, je vais orienter butiner différemment parce que les contraintes d'illustrations peuvent apparaître, non pas par rapport au support sur lequel je travaille, mais par rapport au contenu des images. Je vais de préférence choisir un élément qui apporte sa solution et qui ne me complique pas la vie, ma vie d'illustrateur. »⁴²⁸

En fait, cette modestie apparente qui semble déterminer l'économie de moyens et l'épure du style de Lemoine, confirme sa priorité du sens sur le plaisir des formes. En choisissant des icônes pour signifier, il met en place la création d'un système simple et fortement symbolique pour servir « le contenu ». Les éléments de cet ensemble de « signes » symboliques sont choisis et travaillés graphiquement avec attention car l'illustrateur leur confère la densité référentielle d'un paysage ou d'une émotion. Ce que nous analyserons dans les deux dernières parties en tant qu'indices d'un système d'illustration symbolique prend sa source dans certaines préparations des carnets, comme par exemple dans le carnet n°42 : « symbole du désert – serpent », « oiseau symbolise l'âme » pour *Le batelier du Nil*. » L'illustrateur semble vouloir élaborer un itinéraire du sens dans l'image. Cela peut être mis en relation avec le fait qu'il se réfère à Klee dans le carnet n° 66 : « L'oeil suit les chemins qui lui ont été ménagés dans l'oeuvre. » Ces phases préparatoires visent à ménager un chemin symbolique dans les illustrations.

Ce qui est remarquable dans les carnets de Lemoine, c'est que, comme toute la mise en scène du quotidien de l'artiste, l'écriture intime et les recherches graphiques créent un environnement propice à la création. Pour provoquer la recharge pulsionnelle, G. Lemoine pratique ce qu'Anzieu appelle la « privatisation » ; il cherche la solitude, le calme et

⁴²⁷ Ce qualificatif regroupe un ensemble de formes culturellement identifiables, soit traditionnelles, soit décoratives qui connotent une esthétique, une culture, un espace ou un temps. Lemoine est attaché aux motifs de cette iconographie populaire.

⁴²⁸ Entretien avec Georges Lemoine, mai 2001.

l'ascèse mentale. On pourrait, à propos des carnets, choisir l'image du terreau dans lequel germe l'oeuvre, mais cela convient peu à l'esthétique aérienne des journaux de Lemoine. La fonction des journaux de l'illustration ne doit pas dissimuler que ceux-ci reflètent la personnalité globale de Georges Lemoine. En définitive, les journaux témoignent du fait que Lemoine organise sa vie et sa création pour se trouver le plus possible dans cette posture réceptive du saisissement créateur et dans la collecte de signes.

B) Deuxième étape : les images réalisées

A partir du moment où les choix d'ensemble sont faits - choix des codes dominants du livre - le travail de mise en images de la série d'illustrations peut être programmé dans le calendrier de l'artiste. Là encore les journaux conservent la mémoire des étapes d'élaboration des planches illustrées.

Le travail de mise en forme correspondant à la quatrième phase du travail créateur, tel que le définit D. Anzieu se fait sur la table de dessin, entre les plumes, les pinceaux et les crayons de couleurs. Les journaux conservent une trace de cette étape sous forme de courts comptes rendus, datés, le plus souvent, présents quand il y a difficulté de création. La production des dessins ne s'effectue pas de façon linéaire. Des doutes, des reprises et des difficultés de tous types jalonnent cette étape de réalisation. Ces annotations précieuses ont plusieurs fonctions, soit qu'elles préparent la réalisation des planches dessinées, soit qu'elles rendent compte d'une insatisfaction et replacent l'image dans l'ensemble du récit pour prendre du recul par rapport au travail effectué.

Nous avons des indications sur les techniques utilisées, le calque de l'aquarelliste qui permet de reprendre la couleur sans recommencer totalement le dessin à chaque fois, la qualité du papier, le crayon, le *rotring*, la plume... les couleurs et la lumière.

« A la faveur d'une panne de courant je remarque sur ma feuille de papier d'Arches LLF la lumière du jour est belle. Je me trouve face à l'ouest. »

La réalisation concrète s'élabore à partir « un chemin de fer » correspondant à un découpage du texte donnant le plan général du livre (VIII). Pour l'album *Le Méchant prince*,⁴²⁹ le commencement de la mise en forme a lieu en janvier 1994 pour une sortie éditoriale en 1996. La création de *La petite marchande d'allumettes* se déroule également sur plus de deux années avant la parution en 2000 et donne lieu à trois chemins de fer

⁴²⁹ H.C. Andersen, G. Lemoine *Le méchant Prince*, *op.cit.*

différents. Jean Perrot voit dans l'acharnement préparatoire de Lemoine une spécificité de son rapport au livre : « avec une subtilité diabolique poussée à l'extrême du raffinement intellectuel, la mise en page est appréciée pour sa valeur esthétique elle-même »⁴³⁰ Il est évident que l'attachement de Lemoine à l'organisation et à la préparation des dessins, comme le rangement soigné des travaux, est essentiel à sa création : ces étapes préliminaires ritualisent et rassurent cet artiste anxieux. Quand les projets nécessitent un temps long de création, c'est le plus souvent la conception globale d'un ensemble équilibré qui dilate particulièrement le moment de l'élaboration. Georges Lemoine met au point différents remaniements de l'ensemble avant la mise en image définitive puis il prend le temps d'exécuter les images au plus près de ses exigences.

Le choix des techniques, de tonalités colorées, d'harmonies, de contrastes, s'exprime dans les carnets sous forme écrite le plus souvent, et les croquis sont en général dessinés en noir. Dans tous les cas, chemin de fer, dessins ou textes ne sont jamais surchargés mais intégralement retravaillés sur un page vierge. Parfois quelques versions différentes apparaissent sous formes de croquis, aux crayons de couleurs ou, plus rarement, avec une technique à l'eau comme les taches de bleu qui parsèment les pages préparatoires de *Peuple du ciel* (IX, 6). Après ces étapes de choix et d'essais, l'ensemble imagé peut prendre corps sous la forme des planches illustrées attendues par l'éditeur. Dans les carnets, on trouve peu de dessins en pleine page, mais des croquis et des planches, préparées en réduction, qui anticipent une mise en page, la composition des images sur la continuité des pages favorisent sans doute la mise à distance et l'évaluation esthétique de l'ensemble. Pour respecter cet équilibre et le rythme global de la composition, certaines images préparées dans les carnets ne sont pas reprises dans la version éditée d'un livre, par exemple le dessin de la fillette devant la décoration de Noël pour *La petite marchande d'allumettes* que l'illustrateur appelle « étoile avec bougie allumée, accrochée devant une fenêtre » est éliminé pour une question de rythme d'ensemble⁴³¹(X).

Dans les « chemins de fer », les pages sont figurées sous la forme de petits rectangles numérotés tracés à la plume. Cette réduction met en évidence la composition : les lignes fortes, le mouvement, l'équilibre entre les doubles pages et les autres. Sur le plan

⁴³⁰ J. Perrot, *op.cit.*, page 210.

⁴³¹ C'est également le cas pour certaines planches qui, même si elles ont été élaborées sur plusieurs semaines, sont exclues de l'édition finale par respect du rythme et de l'équilibre de la maquette. Par exemple, une planche de végétation très élaborée prévue pour *Le livre de la création*.

des textes ou des dessins, on remarque qu'il n'y a pratiquement pas de signes de relecture ni de corrections. Un texte bref, parfois un mot, accompagne chaque image : c'est un extrait du conte, un commentaire, une référence ou la description d'un détail auquel l'illustrateur accorde une importance particulière. Les indications de cadrage (page simple ou double, image détournée) comme toutes les informations techniques sont notées de façon laconique. Seuls les motifs et les signes sont commentés. Souvent ces « cartouches » sont associés à un titre comme le seraient des tableaux ou des photographies, (« la campagne heureuse, les cerises, le pays dévasté, les rois vaincus... ») et parfois sous une forme interrogative comme si la décision était en suspens. Ces titres permettent de désigner les images dans les textes de commentaires, mais ils synthétisent également les visions de l'artiste avant réalisation. Les annotations écrites prennent la forme d'un commentaire du récit, de descriptions d'éléments prévus ou d'intentions du type « Je vais montrer... » qui énoncent de façon redoublée l'acte de création de l'artiste. C'est également à cette étape que les références à d'autres œuvres peuvent apparaître comme la mention d'un tableau de Nicolas Poussin, ou de Bruegel pour *Le Méchant prince* : « Sur cette image – avec évocation de la vallée de la Seine... en partie inspirée des paysages peints dans le tableau La récolte des foins ou la fenaison de Bruegel. »⁴³². Ces choix peuvent également se référer à des photographies, des documents anciens, à un film documentaire, pour le Sarajevo de *La petite Marchande d'allumettes*, ou à un réalisateur comme Ozu qui est fréquemment cité à propos des cadrages. Ces jeux de références participent à la détermination du code, en légitimant les choix graphiques et en déployant des jeux « intericoniques ».

Certains passages du texte sont recopiés comme pour rappeler le référent associé à l'image, même si, dans le style de G. Lemoine, les relations entre le texte et l'image ne sont pas toujours directes. Le plus souvent les images des livres n'illustrent des événements du récit que dans la mesure où ils permettent une métaphorisation poussée des situations représentées. L'ensemble des illustrations du livre est parsemé de signes iconiques qui symbolisent les éléments clés des textes, créent une atmosphère, codent des émotions, en des liens parfois très ténus avec le texte. Les notes de lecture préparent cette sélection.

a) Choix du registre de représentation

⁴³² Dans le carnet n° 73, 28 février 1994.

En ce qui concerne le choix des modes de représentation, il est intéressant de repérer l'utilisation des *oiseaux* dans les illustrations. La mésange morte du carnet n° 73 de croquis d'observation devient illustration et icône des victimes de la guerre tout d'abord dans la page de garde du *Méchant Prince* et en plein texte d'*Oradour la douleur*. (VII, 6) D'autres motifs esquissés dans les carnets se retrouvent déplacés dans les livres : le motif du corbeau, omniprésent dans l'œuvre intime, figure le méchant prince dans le conte. Il est un des premiers dessins conçus, avant même la mise en ordre du récit imagé. L'illustration n°0 – le crâne de corbeau où apparaît l'ombre du prince - a une fonction signalétique : elle annonce le registre choisi par G. Lemoine en représentant l'équivalence symbolique pour l'ensemble du livre. « Dernière image. Le crâne du corbeau – dans le noir de l'orbite vide, la silhouette fantomatique du méchant prince marchant. » Donc, les images mentales figurant le Mal sont transposées dans les représentations déshumanisées : la statue sans visage du prince, hérissée de pointes et de plumes, précédée de son ombre effrayante ou des corbeaux. « On pourrait trouver en contrepoint à cette image une illustration sur fond blanc... du genre casque d'arme avec reflet morbide – ou simplement un gant d'armure avec même reflet morbide... » Tous les éléments du code choisi se structurent et s'organisent dans la chronologie du récit. Par exemple, la mésange prévue initialement en frontispice est remplacée par le crâne et le gant de fer ferme le récit. « La mésange bleue aura été remplacée par le corbeau dans ce livre annonciateur des malheurs.»⁴³³(VII, 7). Le choix du code « oiseau » s'effectue donc à cette étape de façon très réfléchie. Plusieurs allers et retours se font en cours de réalisation pour semer des signes iconiques qui créent la continuité du récit, comme ici une population d'oiseaux (passereaux, aigles, corbeaux, etc.). Cette image chargée d'angoisse du corbeau au bec et aux pattes prédatrices est ici, plus qu'une figure de style, elle est la marque de l'inconscient de l'auteur au travail qui émerge de façon assumée dans l'œuvre.

Le travail du regard et le rapport aux espaces comme nous l'avons repéré précédemment dans les carnets, sont essentiels à la création de Georges Lemoine. Les paysages et les oiseaux des carnets dominent les espaces ouverts et l'horizon dans les

⁴³³ Le renversement positif - négatif d'une même figure - est un procédé illustratif qui est cher à G. Lemoine. Ce thème des oiseaux éminemment symbolique est omniprésent dans la totalité de l'œuvre et il est important de noter que la figure négative du motif (le corbeau / signe de mort) est apparu très tôt dans les carnets, avec la crise de la maturité, les chapitres suivants poursuivent l'analyse à ce sujet.

pages des livres et ils signent dans l'œuvre illustrée la posture fantasmée de l'illustrateur dans l'espace. Didier Anzieu rappelle :

« Jean Guillaumin a fait l'hypothèse que le corps de l'oeuvre est tiré par l'auteur de son propre corps (vécu et fantasmé) qu'il retourne comme un gant et qu'il projette, en inversant dedans et dehors, comme fond, comme cadre, comme décor, comme paysage, comme support matériel et vivant de l'oeuvre. »⁴³⁴

Son travail de dessin personnel et sa contemplation des paysages construisent une posture esthétique qui laisse une empreinte sur l'ensemble des travaux artistiques. L'artiste traque toute stimulation de l'imaginaire et la mobilise ; il projette ainsi au dehors de lui des images qui vont prendre corps dans l'œuvre. Ces projections du Moi de l'artiste qui apparaissent dans les motifs des carnets se déplacent dans les illustrations en subissant parfois des transformations.

Ainsi certaines oppositions ou certains déplacements peuvent se percevoir entre les « motifs » des journaux, captés dans la vérité de l'instant, et ceux des illustrations qui font l'objet d'une construction artistique.

Pour le *Mozart*, on peut remarquer l'inversion de la posture de l'enfant qui, dessiné de face dans le carnet n° 66, se trouve représenté de dos, face à la cour de Vienne, dans le livre. Ce déplacement, jouant sur le point de vue, associe le lecteur à la famille de Mozart, jouant là aussi sur le phénomène d'identification...

On constate un exemple de déplacement dans *Le Méchant prince*, avec la mention de la statuette de l'évangéliste, associée dans le carnet n° 73 à la mésange morte ; cette figure protectrice de la population prévue dans une première version de chemin de fer, devient dans l'album une vierge à l'enfant surmontée d'un corbeau. Ce dessin envisagé en motif secondaire dans le carnet se retrouve dans la version finale en pleine planche d'illustration : « ajouté en bas à droite, la statuette de la vierge Marie et l'enfant Jésus tombée d la petite niche très visible sur l'illustration n° 1. Ici ; elle a été coupée par les soldats du prince qui en ont sectionné le support en bois. Je vais montrer cette statuette « symbolique » en une page seule – en grande vignette. » Il est remarquable que dans cette verbalisation qui anticipe les images, la décision se prenne dans le temps de l'écriture. Cette icône fondamentalement sacrée prise entre les pattes du prédateur, recèle toute la violence du moment de l'attaque des soldats.

⁴³⁴ D. Anzieu, *op.cit.*, page 118.

Cet élément n'est pas énoncé par le texte d'Andersen, mais l'image concentre en une image (abri de bois, fragilité des statuettes, image de la mère à l'enfant) un contrepoint symbolique au Méchant prince, elle accentue, une fois de plus, la figure du Mal absolu. C'est le choix des codes qui opère ces déplacements de motifs. L'effet est toujours une accentuation de la métaphore dans une amplification du sens par le contrepoint.

D'autres retournements de motifs sont observables : l'objet dans le bec de l'oiseau, préparé sur la page du carnet n°73, accentuait la connotation de destruction et de mort déjà portée par la métaphore du corbeau. Dans le livre, le bijou volé par l'oiseau a été remplacé par un pendentif solaire en or. Le choix d'un motif opposé renforce l'évocation du pillage dans le texte et accentue l'opposition mort et vie, ombre et lumière. (VII, 7) Ainsi ces déplacements permettent d'alléger parfois les choix symboliques de l'illustration.

Il peut donc y avoir un ajustement des procédés rhétoriques des images, pour éviter la surcharge des signes comme ces effets de rappel d'images qui sont chers à l'illustrateur : « Il peut ne pas y avoir de rappel de l'illustration des pages 22/23. C'est peut-être bien qu'il n'y en ait pas, on aura compris ! »⁴³⁵, commente Lemoine au sujet de *La petite marchande d'allumettes*. Il est intéressant de constater que ce souci d'allègement des procédés coïncide, dans ce carnet, avec la critique d'un artiste dont il a vu l'exposition et dont la virtuosité est considérée comme « trop éblouissante ? Disons que sa technique virtuose visible » et « s'oppose à la virtuosité non visible de Balthus. » (X).

La recherche de légèreté et d'unité semble une préoccupation constante du travail sur les images : « Jonas -illustration. Jonathan trait une chèvre. 2ème version. Lutte en précision du détail et (recherche d'une) légèreté de l'ensemble. Sauvegarder cette légèreté-transparence. Ne rien laisser au hasard. »⁴³⁶

La réflexion à cette étape porte sur l'aspect global du livre, vu comme un ensemble rythmé. Cette notion de rythme apparaît dans la construction globale dans le respect des ruptures pour *La Petite Marchande d'allumettes* : « Unité dans la couleur, unité dans la dynamique s'il se peut ! ce souci me conduit à abandonner certaines « pages » à cause de cela. ; ce qui provoque ou peut la provoquer. »⁴³⁷

⁴³⁵ Carnet n°154, page 8.

⁴³⁶ Carnet n°66, hiver 1990-91.

⁴³⁷ *Ibidem*, page 6.

Certaines planches sont pensées par rapport à l'effet qu'elles produisent sur l'ensemble du livre : « Ces images seront en rupture de style et de techniques par rapport au style et techniques des séquences 1 et 3 »

La mise au point du système d'illustrations provoque des questionnements techniques et rhétoriques mais également des interrogations profondes sur le sens du travail en train de s'effectuer. Cette conscience et cette distanciation qui ajustent sans cesse l'objectif artistique et littéraire de l'illustration du livre, recèlent des éléments essentiels pour comprendre la conception de son travail d'illustration comme un « commentaire » du texte:

« Il faudrait qu'enfin, le livre, l'album, soient dans leurs formes, des réponses à certaines interrogations : pourquoi illustrer un texte et s'il le faut : comment faire cela ?

Que chercher dans le commentaire imagé ? Que dire qui ne soit inutile, qui ne rende pas l'image inutile ? Dans quelle forme s'inscrire ? comment ici s'orienter ? comment trouver sa route , comment tracer son chemin ? »⁴³⁸

Pour l'album *Petit cœur*⁴³⁹, le commentaire récapitulatif du travail d'ensemble laisse penser que l'illustration est conçue comme un récit en écho, un reflet du texte, une évocation ou une analogie qui pourrait prendre la forme d'un « Cela me fait penser à ... » :

« Les illustrations peintes à l'huile constituent un ensemble que j'ai souhaité le plus cohérent possible, dans la structure même de la composition, le rythme des surfaces...on retrouve ainsi aux mêmes endroits, cadrées dans les mêmes surfaces, des éléments différents correspondant aux différents épisodes du récit... l'image s'installe aussi comme histoire dans l'histoire...la petite fille cherche le petit garçon, son ami, peut-être son frère, ce que ne suggère pas le texte d'Elizabeth [Brami] ? »⁴⁴⁰.

Il est évident que Lemoine conçoit ses images essentiellement comme une interprétation du texte qui mène le lecteur vers des significations qu'il privilégie.

b) Un long travail de dessin

⁴³⁸ Carnet n°154, 4 juillet 1999, page 105.

⁴³⁹ E. Brami, *Petit cœur*, *op.cit.*

⁴⁴⁰ Carnet n°154, page 80.

Le temps d'élaboration et le nombre de reprises consacrées à une planche témoignent des difficultés de la réalisation. « 1 déc. 88 « recommencé une 3ème version du roi de Ninive -Jonas » » Les difficultés se manifestent également dans les notes de travail quand une illustration recommencée plusieurs fois de suite provoque de l'inquiétude et des questionnements sur la pratique de l'illustration. Le parcours de la réalisation des planches s'exprime dans toute sa difficulté :

« Lundi

Travail au calque de la double page livre de Jonas - la tempête

Doutes toujours, qu'est-ce que la cohérence d'un ensemble d'images ? Que doit être un livre illustré ? Pas de réponse parce que pas de réflexion globale sur mon engagement sur cette voie. Je ne me disais pas : que doit être un dessin, enfin, si, je me le disais, je me posais cette question. Pour les images de livre comme pour le dessin ou la peinture, le temps vécu de la réalisation, dans le concret de la fabrication, répond humblement ou désespérément à cette question. Que doivent être Pourquoi ? La vie passe et se charge du comptage des jours.

Mardi double page Jonas dans la tempête.

Petites cases des jours sur l'agenda... une semaine, une double page. »⁴⁴¹

Puis, plus de deux semaines plus tard :

« Jonas- lentement. « seconde double page terminée. Rendez-vous demain au Centurion à Paris pour faire le point. Pierre Marie [Beaude, l'auteur] sera peut-être là. »⁴⁴²

Dans les carnets apparaît aussi la solitude de l'illustrateur qui doute dans l'isolement de son atelier ; il se questionne et cherche des stimulations pour continuer la réalisation de l'oeuvre. Un des rôles de l'éditeur est d'accompagner l'élaboration et d'apporter un soutien moral car l'illustrateur qui engage sa personne dans la création, dépend totalement de la validation de son travail par les co-auteurs du livre. En cela, les contacts avec l'auteur peuvent jouer un rôle important pour ces étapes de la création. Malgré l'expérience et l'accumulation des réussites, le doute demeure toujours chez Georges Lemoine. La réception de l'entourage créatif est ici essentielle.⁴⁴³ « Montré à

⁴⁴¹ Carnet n° 66, mercredi 1 février 1988.

⁴⁴² *Ibidem*, 21 février 1988.

⁴⁴³ Ce point sera traité dans la suite de l'étude dans la relation aux auteurs et aux textes particuliers.

J.C.D.⁴⁴⁴. Les nouvelles pages du Jonas qui ne paraîtra qu'à l'automne. Tout doit cependant être terminé pour la fin mars (pour Bologne). J.C.D. et son équipe enthousiastes. J'ai besoin de cet enthousiasme. »⁴⁴⁵

Parfois, au contraire les pages semblent naître dans les carnets dans la certitude de leur efficacité. Tel est le cas pour le Wang Fô dont certaines mises en place d'images, accompagnées de leurs commentaires dans les carnets, donnent une impression de facilité et de génie à l'œuvre. Enfin, par moments, la satisfaction du travail qui se concrétise et qui progresse permet une prise de recul. « J'ai traversé des fatigues comme on traverse une région inconnue. Très tendu. Très nerveux. Trop de pression par le travail. Continue mes illustrations pour le batelier du Nil sur les douze intérieures, neuf sont terminées. Heureuse chance de pénétrer l'univers égyptien grâce à ce livre et ce travail. »⁴⁴⁶

Puis avec le plaisir rétrospectif de la création vient le soulagement du travail achevé :

Rendu mercredi 16 tous les dessins du folio junior à paraître cet automne et comportant deux nouvelles d'Oscar Wilde. L'anniversaire de l'infante et l'enfant de l'étoile. Beaucoup de temps passé pour ces douze dessins au crayon.⁴⁴⁷

Et « Je termine ce mois mes illustrations du Jonas.

A cette idée : bonheur et apaisement. »⁴⁴⁸

c) Diffuser l'oeuvre

Après avoir décrit les traces du travail psychologique et artistique au moment de l'élaboration, il ne faut pas occulter une dernière étape qui apparaît dans les pages des carnets : le moment où l'oeuvre est exposée aux regards de l'extérieur – quand l'artiste assume le livre. En ce qui concerne la cinquième phase de la création, qui est celle de la communication et de l'édition, celle-ci apparaît dans les carnets sous la forme de comptes rendus de rendez-vous dans le journal intime, des phases de la diffusion, des déplacements et des rencontres avec les lecteurs. Les carnets conservent la trace des phases d'impression où Lemoine signe les « bons à tirer » : « 3 décembre : Le Mozart s'imprime bientôt. J'en ai corrigé les épreuves de photogravures et de textes hier à Paris... »

⁴⁴⁴ Jean Claude Dubost, éditeur de Centurion et Bayard Presse dans les années 1980.

⁴⁴⁵ Carnet n° 66, jeudi 19.

⁴⁴⁶ *Ibidem*, Paris 30 janvier 91.

⁴⁴⁷ Carnet n° 19, 1978.

⁴⁴⁸ En 1990.

Puis, à la sortie du livre : « 17 décembre : signature à Rouen pour la sortie du Mozart. » Suivent ensuite les rencontres avec les auteurs, les éditeurs (repas, réunions), les signatures de contrat, voire l'exposition des planches dans des galeries d'art, des bibliothèques, des lieux culturels : « 15 décembre : repris les originaux Mozart à Beaubourg » Et parfois, l'attribution de prix : « 7-8 avril 88 : Voyage à Bologne pour recevoir mon prix graphique pour le livre de la création - repris le Mozart »

Et les rencontres avec les jeunes lecteurs qui sont également l'occasion de recevoir des témoignages sur la réception des images des livres :

« mardi 7/ Bastia

rencontré deux classes à la maison de la culture, rue Paoli. Une le matin (des petits), une l'après-midi (des grands)

Longuement parlé de mon métier. répondu aux questions des petits toujours les plus curieux, les plus libres dans le dialogue avec moi.

(...) Heureux »

La médiation, la promotion des ouvrages :

« émission de radio, en direct mercredi 8

Parlé de mon travail assez longuement avec un journaliste. après-midi-colloque dans le grand théâtre de Bastia.

(...) Dedicacé beaucoup de livres, Leila - le livre de la Création. »

Les carnets de Georges Lemoine sont des lieux riches d'informations sur la pratique artistique et sur l'importance du travail de recherche pour l'illustration. Si l'ensemble des écrits personnels de l'artiste nourrit l'œuvre illustrée, comment interpréter la coïncidence du succès public avec l'engagement personnel de l'illustrateur ? Peut-être comme la confirmation du nécessaire investissement du Moi dans la création des livres et dans les carnets et comme l'attestation d'une conception perfectionniste de l'illustration tant sur le plan technique qu'intellectuel. L'illustration d'un texte est travaillée par Lemoine comme une œuvre personnelle. Pour cela, il doit entrer dans un processus d'affinité et de dialogue avec le texte. Il apparaît que l'engagement personnel dans le travail d'illustration passe par une essentielle empathie avec les œuvres littéraires et les auteurs des textes.

Chapitre V - Un lecteur « modèle »

Georges Lemoine est, par son statut d'illustrateur, un lecteur particulier des œuvres : c'est sur sa lecture que se fonde sa création d'images pour chacun des livres. En effet, la lecture du texte est un préalable essentiel à la création des images, et on peut avancer l'hypothèse que cette lecture est alors fortement orientée par le contexte de création pour l'édition. Quelques éléments concernant la partie privée de sa lecture des textes littéraires permettront de poursuivre la description des conditions nécessaires à la création d'illustrations.

Une spécificité de l'illustration de Georges Lemoine se trouve être par ailleurs l'importance des relations amico-professionnelles qui interviennent comme adjuvant essentiel à sa création. À la nécessaire proximité avec le texte s'ajoutent les relations avec l'auteur ou l'éditeur qui sont fondamentales dans le déclenchement de son travail créatif et dans tout le processus d'illustration des livres. Les éditeurs Gérard Blanchard et Massin, l'imprimeur Yves Marchand, les écrivains comme Claude Roy, Rolande Causse, Pierre-Marie Beaude ou Elizabeth Bрами sont des exemples de ces relations créatives et fidèles qui jalonnent la vie de l'illustrateur. Les carnets personnels et la correspondance de G. Lemoine témoignent de l'importance des échanges entre l'illustrateur et les auteurs. Il faut noter qu'ici tout se noue par la collaboration autour des livres ; le fait d'avoir vécu une rencontre créative harmonieuse autour d'une œuvre enclenche l'amitié. En fait, la proximité avec les éditeurs ou les auteurs semble une condition indispensable au travail créatif de Lemoine. Elle induit une certaine fidélité dans les projets de livres et une évolution dans la manière d'amorcer ces projets : soit l'illustrateur participe à une véritable co-création soit il construit un projet d'édition à partir d'un texte qu'il souhaite illustrer.

Avant d'analyser quelques exemples de relations de G. Lemoine avec des écrivains, c'est le rapport à la lecture et aux textes que nous allons décrire pour comprendre comment la lecture des œuvres à illustrer se construit dans l'intimité de sa bibliothèque ou de son atelier.

1) Un travail d'appropriation

Nous avons noté que Lemoine n'a pas de formation littéraire et qu'il ne peut être qualifié, de son propre aveu, de « grand lecteur ». Ce qui apparaît au cours d'un entretien en 2001, c'est l'aspect « papillonnant » de sa lecture des textes. Celle-ci est très fragmentée : « Je crois que je lis comme j'écris, précisons, je lis par petite touches, et je pense que quelquefois, j'ai une connaissance approximative des choses que j'ai lues. Je ne suis pas dans une période où je lis jusqu'au bout des livres... »⁴⁴⁹ Même si sa curiosité et son attrait pour la culture contemporaine nourrissent un programme de lecture assez riche et éclectique – essais sur l'art et biographies de peintres et de musiciens, œuvre littéraires contemporaines pour l'essentiel - il lit peu, et souvent de façon partielle les ouvrages de sa bibliothèque personnelle. Dans ses carnets des années quatre-vingt, des notes de lectures et des extraits recopiés témoignent de lectures associées aux livres illustrés ; les notes sur Zénon de *L'œuvre au noir* de Yourcenar ou sur plusieurs romans de Le Clézio, notamment *Désert*, prolongent apparemment les émotions déclenchées par la création d'images au service de leurs romans. A l'exception de ces plongées en lecture, Lemoine pratique un butinage dans les textes qui peut être considéré comme une recherche d'émotions esthétiques en cohérence avec son travail de dessin :

« (...) j'ai acheté un roman de Claude Simon aux « éditions de minuit » et je lis avec difficulté en ce moment, mais ce livre me plaît parce qu'il y a des choses suspendues, reprises, on ne sait plus très bien si le chapitre qui suit va avec celui qui précède, il y a des ellipses, des ruptures dans l'approche des choses, et cela, lorsque j'ai lu quelques pages, je me suis rendu compte que cela correspondait à quelque chose que j'aime dans la vie et par rapport à mon travail, parmi d'autres... Je ne vais forcément jusqu'au bout de mes carnets et je ne lis pas forcément jusqu'au bout mes livres. »⁴⁵⁰

La fragmentation de l'écrit, de l'écriture et de la lecture est considérée par l'illustrateur comme un mode personnel, et c'est ce système non linéaire qui est recherché dans tous les éléments de sa culture personnelle – œuvres picturales, textes, écrits personnels. Cette conception « éclatée » des œuvres coïncide logiquement avec la

⁴⁴⁹ Entretien avec Georges Lemoine, mai 2001.

⁴⁵⁰ Entretien avec Georges Lemoine, mai 2001.

composition de séries pour les illustrations des livres. Par ce fait, les oeuvres poétiques contemporaines ont logiquement une place privilégiée dans ses lectures personnelles : Claude Simon⁴⁵¹ ou Bernard Noël⁴⁵², parmi d'autres, apparaissent dans les carnets de Georges Lemoine à la fin des années quatre-vingt-dix. Les auteurs contemporains qui l'attirent, créent des oeuvres touchant aux limites de la fragmentation et de la discontinuité dans l'écriture ; en général elles sont portées par un style économique et ciselé et elles sont liées à une obsession de la mémoire et du temps, ainsi qu'à une dominante de l'autobiographie dans les œuvres de fiction.

Cependant, les contraintes créatives de l'illustration lui imposent une lecture spécifique pour pouvoir produire des images pour les livres. Pour amorcer l'illustration d'un livre, Georges Lemoine doit construire un parcours de lecture qui stimule son inspiration. Pour cela, l'illustrateur opère une lecture prospective :

« C'est une approche de lecture différente intéressante car elle amène le lecteur que je suis à la recherche des éléments dont il a besoin et à la compréhension du texte. Sur « Le Prince heureux », (...) le texte est présent tout le temps, je l'ai même tapé à la machine, en partie pour le mettre en page, pour me l'approprier. »⁴⁵³

Lemoine cherche à comprendre le texte au plus près des intentions de l'auteur, l'action de copie, qui n'est que partielle, permet l'appropriation kinesthésique et visuelle des unités textuelles et elle ritualise ainsi l'entrée en co-création. Cette lecture témoigne du

⁴⁵¹ Claude Simon (1913-) écrivain associé au « nouveau roman », a commencé à publier qu'après la guerre et a reçu le prix Nobel de littérature en 1985. « *L'œuvre de Claude Simon n'a cessé de s'affirmer comme l'une des plus importantes et des plus originales du roman contemporain. Les longues descriptions de Simon, sa quête obsédante d'un passé disparu et de sa tentative désespérée pour restituer une histoire passée, l'éloignent des jeux sur les stéréotypes de la modernité et le distingue de nombreux de ses contemporains.* » « *Il y a sur ce plan une évolution dans mon œuvre, elle se fait par la disparition progressive du fictif, ce qui ne laisse qu'une étroite marge de manœuvre. J'essaie seulement de raconter au mieux des histoires et des souvenirs, de décrire des choses, des images.* » (Encyclopedia Universalis, 1997).

⁴⁵² Bernard Noël (1930-) est l'un de ces écrivains pour qui l'apparente variété des genres littéraires abordés : l'essai, le catalogue de peintre, le journal, l'ouvrage historique, le récit de fiction, le poème ne parvient pas à troubler l'image de rigueur que donnent une pensée et une écriture qui se cherchent l'une l'autre comme autant d'éléments d'une expérience intérieure, dans la lignée de Bataille et d'Artaud.(...) Aux yeux de Bernard Noël, l'écriture est une activité périlleuse : l'être s'y engage à découvert, dans l'inconfort de l'identité, comme dans celui du sens. Le je, tout comme le message prétendument transmis, n'a pas vraiment de contours. Il est ouvert à tous les vents. Le poème n'est qu'une trace. (...) La manière poétique de Bernard Noël a quelque chose d'exacerbé, d'aride et de brûlant. On y suit la tentative, toujours répétée, de la langue à être la pensée, en des éclairs plus ou moins discontinus d'un petit nombre de vers brefs. » (Encyclopedia Universalis, 1997).

⁴⁵³ Entretien de mai 2001, réponse à la question : « Pour illustrer avez-vous une lecture différente ? »

souci de l'illustrateur de prendre en compte tous les aspects d'un texte car Lemoine se méfie d'une lecture rêveuse qui le fait parfois diverger. Il ne souhaite pas se « trouver dans la situation d'oublier un ou plusieurs éléments essentiels ou importants. »⁴⁵⁴

Perfectionnant cette appropriation au-delà d'une simple copie, l'illustrateur effectue plusieurs lectures pour pouvoir illustrer le texte : « Les notes prises quelquefois dans les carnets mettent l'accent sur un mot, une phrase très importante. Il y a plusieurs lectures avec des notes avec des choses soulignées et entourées sur les photocopies, sur les romans, je travaille sur la copie. »⁴⁵⁵ Ce travail matériel du texte signale tout à la fois le respect pour l'œuvre écrite et l'investissement personnel de Lemoine dans la lecture : il reformule certains passages, il attribue des titres qui synthétisent l'esprit d'une page ou d'un paragraphe avec ses propres mots. Il s'agit bien d'une recherche de fidélité mais Lemoine ne prétend pas à l'illusion d'une illustration « littérale », bien au contraire, tout simplement parce que la fidélité recherchée est celle de l'émotion de la lecture. De plus elle ne peut se vouloir intégrale. Au mieux elle sert à transcrire un aspect global du texte : les référents sur lesquels portent les illustrations se situent à différents niveaux comme le montreront les analyses dans la troisième partie. Ainsi, les images rendent compte de la lecture de l'illustrateur et s'appuient sur des mots ou des empan du textes plus longs, voire sur le texte dans sa totalité.

Comme l'étude des carnets l'a mis en évidence, cette copie est parfois associée à une réécriture partielle ou à un commentaire. Ces manipulations du texte approfondissent les lectures successives et font progresser l'illustrateur dans son appropriation personnelle de l'œuvre. Ce travail du texte des « autres » le met en situation de construire une relation à la langue écrite très fusionnelle et participe, comme nous l'avons déjà souligné, au déclenchement de son écriture intime, puis à l'amplification vers une écriture personnelle assumée.

L'approche de la langue écrite et de la littérature s'effectue donc par une succession de lectures attentives et un travail sur les textes d'écrivains qu'il veut servir. Au cours d'un entretien, Lemoine tente de définir sa lecture spécifique et, il met en évidence son identification forte à l'auteur du texte :

⁴⁵⁴ *Ibidem.*

⁴⁵⁵ Entretien de mai 2001.

« A propos des textes de Perec et de Claude Simon, ma lecture s'interrompt et est relayée par un désir une rêverie, un manque de quelque chose une envie d'être à la place de celui qui écrit... Bon sang de bonsoir, j'aimerais écrire comme cela aussi, raconter comme il raconte... ma lecture, comme cela, est fragmentée, sous forme de révélations, d'attentes, d'excitation aussi. Si on revient à a lecture obligée de l'illustrateur, elle a une forme peu présentable... »⁴⁵⁶

L'analyse de Didier Anzieu nous éclaire. Il est probable qu'au cours de cette lecture initiale, un mouvement d'adhésion au discours de l'auteur et du narrateur soit pris en charge dans une « porosité » et une « ouverture psychique à ce qui lui est autre ».⁴⁵⁷ Au « Je » de l'auteur s'associe le « Je » de l'artiste, celui qui est à l'œuvre dans les écrits intimes et l'œuvre personnelle de dessin. Le « Je » de l'illustrateur est investi par cet « autre » dont la voix exprime l'identité du texte à illustrer. Cette posture ambivalente, qui transparait dans les choix énonciatifs des images de Lemoine traduit le déplacement du lecteur vers un statut de co-narrateur. En effet, Georges Lemoine doit s'emparer du texte plus que n'importe quel lecteur et il développe pour cela une lecture particulièrement engagée et « coopérante ».

Les points de vue d'Umberto Eco sur le rôle du lecteur peuvent contribuer à faire comprendre quelle lecture spécifique effectue G. Lemoine quand il travaille un texte pour l'illustrer et ce que la coopération et l'actualisation dans la lecture signifient pour lui en tant qu'illustrateur. En effet, « Un texte veut laisser au lecteur l'initiative interprétative, même si, en général il désire être interprété avec une marge suffisante d'univocité. »⁴⁵⁸. Si Lemoine semble stimulé par les textes où les blancs - les non-dits - et le potentiel interprétatif sont suffisamment importants pour provoquer des images, l'illustrateur semble avoir besoin de nombreux repères pour son interprétation d'illustrateur. Il prélève ces repères dans la matière textuelle même et dans l'évocation de référents sémantiques auquel il est sensible. Ses relevés écrits, ses annotations et la relation matérielle qu'il construit avec les textes

⁴⁵⁶ Entretien avec G Lemoine, mai 2001.

⁴⁵⁷ « *Le créateur est (...) solitaire lors de cette première phase. (...) Cette solitude absolue n'est supportable qu'à deux conditions : un fort surinvestissement narcissique et une porosité ou un élargissement des frontières du soi qui donne accès à des réalités psychiques au statut incertain entre le mien et le non-mien (par exemple l'intuition du mode d'organisation d'un certain ordre de la réalité, l'invention du personnage principal d'un roman). Cette excroissance se développant à la périphérie du psychisme constitue une sorte de poche marsupiale où va s'accomplir la gestation de l'œuvre* », in D. Anzieu, *op.cit.*, page 96.

⁴⁵⁸ U. Eco, *Lector in fabula, le rôle du lecteur ou la coopération interprétative dans les textes narratifs*, biblio Essais, 2001 [Grasset et Fasquelle 1985] page 64.

qu'il doit illustrer, le placent dans une stratégie discursive de coopération textuelle qui peut être assimilée à une stratégie de Lecteur Modèle⁴⁵⁹. Le travail de lecture répétée, de copie et de commentaire isole les guides d'une stratégie interprétative qui se veut respectueuse de l'œuvre et qui institue l'auteur comme sujet de l'énoncé. Lemoine se dessine un « Auteur Modèle » dans cette lecture spécifique et s'établit comme lecteur privilégié de l'œuvre. Sa lecture, intuitive et méthodique, est donc construite sur une stratégie dialectique pour l'interprétation : identification et appropriation du dit mais aussi des non-dits qui lui sont laissés par le texte [l'auteur] pour trouver matière au déclenchement créatif et délimiter sa marge de liberté.

La création de Georges Lemoine se déclenche donc par cette appropriation, fortement affective, dans les rencontres avec les textes : il reconnaît chez l'autre une part de ce qu'il est - imaginaire, univers de référence, langue - et il se nourrit de ses représentations, ses mots, de son style. Il s'engage, comme, tout lecteur et tout créateur, avec son affect et son narcissisme en appréciant chez l'autre ce qu'il reconnaît de lui-même. Cependant, cette relation n'est pas à sens unique : le sentiment d'affinité est partagé par les auteurs, du moins ceux qui sont vivants au moment de l'illustration. Les exemples d'affinité créative avec Claude Roy, Rolande Causse et Pierre-Marie Beaude peuvent aider à la compréhension d'un phénomène qui éclaire l'ensemble des livres illustrés, la nécessaire empathie de Georges Lemoine pour les écrivains qu'il illustre. Cela explique l'importance pour l'illustrateur d'une fidélité dans sa relation aux œuvres de ses amis, mais également de sa volonté renouvelée d'illustrer Yourcenar, Le Clézio, Bosco, Wilde et Andersen.

2) Un mariage d'âmes

La sensibilité aux textes, particulièrement développée chez l'illustrateur, produit des images qui sont non seulement comprises mais agréées par les auteurs. Lemoine reçoit les marques de cette acceptation comme une véritable reconnaissance de sa création. « Claude Roy est mort samedi dernier, (...) Claude que j'aimais, que j'attendais plus que tout

⁴⁵⁹ U. Eco précise clairement que, par « auteur et lecteur Modèle, on entendra toujours, dans les deux cas, des types de stratégies textuelles. » il ajoute : « *Le Lecteur Modèle est un ensemble de conditions de succès ou de bonheur (felicity conditions), établies textuellement, qui doivent être satisfaites pour qu'un texte soit pleinement actualisé dans son contenu potentiel.* », *Ibidem*, pages 76-77.

autre auteur contemporain (à part Rolande Causse, P-M Beauce). Son regard sur mon travail d'illustrateur disait sans retenue le bonheur qu'il éprouve à la découverte de mes dessins.»⁴⁶⁰ Cette proximité qui accompagne la lecture du texte permet à l'illustrateur une compréhension globale de l'œuvre recherchée, au-delà des textes eux-mêmes par la compréhension des auteurs. Ce qui est recherché de façon instinctive par Lemoine dans ces affinités semble être la nécessaire empathie avec les auteurs des textes qui le touchent et sur lesquels il doit stimuler sa créativité.

Parmi les nombreux écrivains contemporains dont il a illustré les œuvres, Lemoine a eu fréquemment l'occasion d'entrer en relation avec certains, particulièrement dans le cadre des éditions Gallimard. Quand cela n'a pu être le cas parce qu'ils étaient décédés il a effectué des approches par la lecture de biographies et la visite des lieux fréquentés par les écrivains de leur vivant pour s'imprégner de leurs univers personnels. Ainsi, les carnets gardent la trace de lecture et de recherches d'informations biographiques sur Wilde et Andersen, de rencontre avec des descendants (pour O. Wilde et C. F. Ramuz), de visites des maisons ou des villages habités par le souvenir des écrivains (Ramuz en Suisse et H. Bosco en Provence). Pour les écrivains vivants, il a eu l'occasion de les rencontrer dans le cadre l'édition de leurs livres, comme Michel Tournier et J.-M.G. Le Clézio, Claude Roy, Pierre-Marie Beauce, Rolande Causse et d'entretenir également une correspondance avec eux comme nous en avons quelques traces avec les lettres de Le Clézio⁴⁶¹ mais aussi de Marguerite Yourcenar, durant les années qui précèdent son décès, elle le remercie « pour le bon travail »⁴⁶².

Avec ces deux auteurs, dont l'éloignement géographique rend les rencontres difficiles et espace les courriers, les échanges ont pour objet les livres parus, leur perception des images de l'illustrateur et des projets d'illustration chez Gallimard qui pour certains n'ont pas vu le jour : Le Clézio envisage d'autres nouvelles en collection jeunesse « Peut-être pour Folio junior Hazaran ou La roue d'eau ? »⁴⁶³. Marguerite Yourcenar accepte, à la demande de l'illustrateur, le principe d'éditions illustrées de ses *Nouvelles orientales* :

⁴⁶⁰ Carnet 154, page 3.

⁴⁶¹ « (...) Oui, votre projet d'illustrer *Peuple du ciel* m'enthousiasme, et l'idée de vous revoir me ravit. Que cela soit le plus tôt possible, cet hiver ou ce printemps. Croyez à toute ma fidèle et admirative proximité. J.-M.G. Le Clézio », Lettre de Le Clézio à G. Lemoine : Le 15 février 1988.

⁴⁶² Carte de vœu de M. Yourcenar à G. Lemoine, 17 décembre 1979.

⁴⁶³ Lettre de Le Clézio à G. Lemoine : 22 janvier 1990.

« Je suis heureuse que vous aimiez Wang Fò au point de désirer en illustrer davantage. (...) Je me demande aussi si Le dernier amour du Prince Ginghi convient à la collection Enfantimages. Franchement je crois que non : psychologie amoureuse un peu trop sophistiquée. Ce qui me semble c'est que ces deux contes (les deux seuls contes extrêmes-orientaux de ce volume), pourraient servir de texte à une édition de luxe. (...) Pour Nouvelles orientales, ou pour quelques contes tirées de celles-ci, le principe de l'édition illustrée me paraît désirable. »⁴⁶⁴

Mais dans cet ensemble de relations, certaines dépassent la création des livres et se transforment en véritables relations amicales, développant l'affinité créatrice jusqu'à l'univers personnel.

Dans le parcours de l'illustrateur, très riche en rencontres littéraires, la collaboration avec l'écrivain, essayiste et poète Claude Roy⁴⁶⁵ semble déclencher ce processus et cette relation permet de définir les liens amicaux qui peuvent unir Lemoine à un écrivain, de même que son amitié avec Rolande Causse ou Pierre-Marie Beaude peut en révéler l'évolution.

A) Claude Roy : une grande rencontre

C'est Claude Roy qui a utilisé l'expression « mariage d'âmes » pour caractériser sa relation de co-création avec Georges Lemoine. Sans aucun doute, le terme convient particulièrement bien à l'illustrateur qui reconnaît là une définition de son empathie avec certains auteurs. La rencontre entre l'illustrateur et l'écrivain s'est amorcée chez Robert Delpire et s'est développée autour des éditions Gallimard. Sans parler d'une véritable amitié, car Lemoine n'a pas véritablement intégré le cercle d'amis de Claude Roy, la relation a dépassé le cadre d'une simple collaboration éditoriale dans le sens où la rencontre artistique qui a eu lieu à l'occasion de leur premier livre a mis en évidence de nombreux points d'affinité entre les deux hommes. Même si la correspondance témoigne de la volonté d'avoir des projets créatifs communs⁴⁶⁶, les projets n'ont cependant pas

⁴⁶⁴ Lettre de M. Yourcenar à G. Lemoine, non datée.

⁴⁶⁵ Claude Roy (1915 -1997) « *Homme et artiste du vingtième siècle, il lui a fallu s'arracher à des maris politiques possessifs, frôler la mort à la guerre, et dans la maladie, perdre la foi à deux ou trois reprises, vivre plus de défaites que de victoires et apprendre que les victoires sont toujours trahies, pour que ses livres trouvent une douceur un peu triste, un ton de confiance, entre le silence et le chant cristallin d'un oiseau quand vient l'automne.* » extrait de l'article *Claude Roy*, de Roger Grenier *Dictionnaire des œuvres* Laffont-Bompiani paru en 1994.

⁴⁶⁶ Plusieurs courriers de Claude Roy, à plusieurs années d'écart, régulièrement, s'achèvent sur le souhait de refaire un livre ensemble. Lettre de Claude Roy à Georges Lemoine, 22 novembre 1977 :

donné lieu à autant de livres que les deux auteurs le souhaitaient. Ils ont fait ensemble cinq livres : trois petits romans illustrés, un recueil de poésies et un livre illustré pour adultes.⁴⁶⁷

La compréhension et l'admiration mutuelle s'établissent tout d'abord sur des aspects assez courants comme la fascination pour les oiseaux et les chats, ou sur les valeurs de tolérance et d'amitié, mais d'autres éléments comme une certaine sobriété de style et un jeu avec les codes scellent un accord tacite entre les deux auteurs. De nombreux sujets, absents des livres pour la jeunesse, les rassemblent et cet esprit « chinois » décelé par Claude Roy⁴⁶⁸ dans les images de Lemoine est peut-être porté par certains motifs sous-jacents aux textes, comme le rapport aux schèmes aériens et aux paysages selon la définition de l'art que l'écrivain en donne avec cette citation de Balthus :

« Le peintre chinois, dit encore Balthus, cherche moins à « représenter » qu'à s'identifier à la nature, aux êtres et aux objets de la nature. » Je rappelle à Balthus cette phrase du traité de peinture du peintre chinois Shi Tao (1641-v. 1720) « Quand le paysage est né de moi et moi du paysage, celui-ci me charge de parler pour lui. » Il a tout à fait raison, dit Balthus. Parler de soi, pour soi ? Il vaut mieux parler pour le paysage, le laisser parler... »⁴⁶⁹

Comme les carnets et le travail de dessin personnel l'ont mis en évidence, ce rapport aux paysages comme reflet de l'intériorité de l'artiste est travaillé par Lemoine et cela s'exprime aussi dans ses illustrations⁴⁷⁰.

Une grande proximité entre les thèmes chers aux deux hommes - rapport au temps, goût pour la peinture et la musique - apparaît dans *Permis de séjour 1978-1982*⁴⁷¹. En effet, les textes autobiographiques réunis dans ce livre expriment les thèmes chers à l'écrivain, tous articulés autour de la prise de conscience brutale de sa mortalité et l'angoisse de la fuite du temps :

⁴⁶⁷ Les éditions Gallimard ont publiés l'ensemble de l'œuvre de Claude Roy (pour les enfants : *Enfantasques*, *Nouvelles Enfantasques*, *La maison qui s'envole*, *Le chat qui parlait malgré lui*, *C'est le bouquet ! Les animaux très sagaces*, *Désiré Bienvenu*, *La cour de récréation*) Les titres en gras correspondent aux livres illustrés par Lemoine.

⁴⁶⁸ « Claude Roy me parle de mon dessin « chinois » - d'esprit et d'âme ? » Lemoine Georges, carnet 66, 19 février 90.

⁴⁶⁹ C. Roy, *Balthus*, Gallimard, 1996, page 32.

⁴⁷⁰ Ce que Claude Roy a perçu dans les années quatre-vingt-dix sous le terme d' « esprit chinois » fera l'objet d'une analyse des images des livres en fin de quatrième partie.

⁴⁷¹ C. Roy, *Permis de séjour 1978-1982*, Paris, Gallimard, 1983.

« Ce que ce troupeau de textes arrachés à la brume dévoilaient soudain, c'est que ce que j'avais feint d'ignorer jusque là, depuis déjà pas mal de temps : la sensation du temps qui presse, du temps qui manque, du temps qui s'en va.(..) C'est un lieu commun, un de ces lieux-dits que nous habitons tous, dans notre conditions de « passagers du temps »⁴⁷²

Dans les recueils de poèmes cette obsession anime également les textes : « A la lisière du temps, les instants d'éternité que l'on peut goûter un matin d'août, ou près d'une eau qui court, ou devant le vol d'un oiseau, semblent dérobés à la précarité de la vie. »⁴⁷³

Cette obsession du temps contribue sans aucun doute à cette double perception positive de la création de l'un et de l'autre. Claude Roy, très sensible à tout ce qui permet les suspensions du temps, trouve dans les images de l'illustrateur une mise en espace qui prend en compte cette dimension. Il se souvient « ce qui m'obsédait, c'était la réalité de ces suspens du temps, où il semble que le fleuve irrésistible s'arrête un instant. »⁴⁷⁴ Ce sont ces éléments travaillés à l'infini par Lemoine dans ses carnets que Claude Roy reconnaît et apprécie : « Vos dessins donnent une grande paix. Il y fait silence et calme et l'équilibre entre ciel et les champs. C'est beau et rare. Merci. »⁴⁷⁵ Il s'agit de trouver dans l'horizontalité et dans l'équilibre des compositions une harmonie apaisante qui donne l'illusion de la maîtrise du temps dans la représentation dessinée que propose G. Lemoine.

Dans cette même logique, leur intérêt respectif pour la peinture et la musique contemporaine, révèle une approche esthétique commune qui peut être perçue par les deux auteurs en filigrane des textes de l'un et des images de l'autre. Cet imaginaire commun qui apparaît dans les textes personnels de chacun, est nourri d'une fascination pour le temps et l'espace. Ces schèmes se retrouvent pour l'un comme pour l'autre dans l'œuvre onirique et silencieuse du peintre Balthus et dans celle de Zao Wou-ki, dans la peinture asiatique traditionnelle et les haïkus, chez les compositeurs de musique qui « piègent » le temps.

Si les thématiques qui rapprochent les deux hommes se répondent dans les écrits de Claude Roy⁴⁷⁶ et dans les journaux de Lemoine, il ne semble pas qu'il y ait eu de véritable

⁴⁷² C. Roy, *Le travail du poète*, Vénissieux, éditions paroles d'Aube, 1994, pages 27-28.

⁴⁷³ C. Roy, *A la lisière du temps*, Gallimard, 1984 (recueil de poèmes cité dans l'article de R. Grenier, *Dictionnaire des auteurs*, page 78).

⁴⁷⁴ *Le travail du poète*, *op.cit.*, page 34.

⁴⁷⁵ Lettre de Claude Roy à Georges Lemoine, 3 janvier 84.

⁴⁷⁶ Claude Roy « publie des « descriptions critiques » dans lesquelles il essaie toujours de faire partager le bonheur que lui donne une œuvre littéraire, théâtrale ou picturale. Il pense aussi qu'avec l'amour et l'amitié « l'art est le plus court chemin d'un homme à un autre. » Laffont-Bompiani, *Dictionnaire des œuvres*, *op.cit.*

confrontation sur ces questions. Du moins cela n'apparaît pas explicitement dans leur collaboration pour les livres de jeunesse. La rencontre se fait dans la co-élaboration du sens des textes. Lemoine propose par ses dessins un univers de réception favorable à l'œuvre de l'écrivain. L'élaboration des significations portées par l'illustration se fait ainsi dans une étroite complicité avec l'imaginaire de Claude Roy parce que la compréhension mutuelle dépasse de loin le sens immédiat des textes écrits pour les éditions Gallimard jeunesse.

Les deux hommes ont travaillé ensemble à un livre, *L'horizon derrière l'horizon*, qui célèbre leur attrait commun pour le paysage, dans un « esprit chinois »⁴⁷⁷. Ce livre de grand format oblong est composé à partir de croquis de Lemoine annotés. De son côté, Claude Roy a associé un ensemble de textes, pas tous inédits, aux dessins de l'illustrateur. Il semble qu'il n'ait pas été aisé pour Claude Roy de travailler en aval de Lemoine même si le projet est né de son envie d'écrire sur ses dessins :

« Tout cet été et cet automne, je suis revenu à vos dessins, reparti, tourné et retourné les pages. Le problème n'est pas que vos dessins parlent d'eux-mêmes, mais vos textes les accompagnent si bien, et si « serré », qu'introduire un autre texte dans le rythme des pages s'avère impossible. C'est ce que j'essayais pourtant me cognant le nez à chaque fois que je voulais exprimer l'émotion ou le sensation d'un dessin. Et je me cognai au coin du sentier à une note de vous qui m'obligeait à me retirer sur la pointe des pieds. »⁴⁷⁸

En effet, il se peut que cette écriture, à tonalité fortement poétique crée ce qui n'est pas souhaitable dans un livre illustré, la redondance. C'est l'approche des marcheurs, des promeneurs, des contemplatifs que sont Lemoine et Roy qui les réunit dans ce livre où l'horizontalité et le rapport à l'espace se construit au cœur du paysage. Cette édition témoigne d'une volonté d'exposer leur affinité au delà des livres pour enfants. En fait, les textes de l'écrivain sont choisis ou écrits en écho aux croquis associés aux extraits des carnets et cette combinaison ne peut suffire à produire l'harmonie attendue. Pour pouvoir associer les deux codes, le lien sémantique doit se construire avec la même distance et la même finesse que ce qu'élabore Lemoine pour les illustrations des textes de Roy. Mais ici, les dessins sont premiers et cela pose problème à l'écrivain car il lui est véritablement

⁴⁷⁷ C., Roy, *L'horizon derrière l'horizon*, Paris : Marval, 1987. Ce titre réunit, de façon économique, la symbolique de la limite et de l'infini, que nous avons déjà associé à la problématique de la perception de l'espace.

⁴⁷⁸ Lettre de Claude Roy à Georges Lemoine, 17 décembre 84.

difficile de produire une interprétation à partir de la création d'un autre : c'est là tout l'art de l'illustrateur comme cela peut être celui du cinéaste qui adapte une oeuvre. Dans ce cas, celui d'un livre poétique pour adulte, les associations du texte et de l'image restent distantes et créent des coïncidences de sens comparables à celles élaborées dans les livres d'art illustrés, analysés par F. Chapon qui note que, pour certaines éditions, le travail que l'artiste a réalisé semble ne pas se référer au texte.⁴⁷⁹

Il apparaît que ce projet commun *L'horizon derrière l'horizon* soit une clé pour la compréhension du « mariage d'âmes »⁴⁸⁰ entre les carnets de dessins de Lemoine et les textes poétiques de Claude Roy. « J'aime travailler avec vous parce que j'aime marcher dans vos campagnes, habiter vos maisons, jouer avec vos amis, ce dessin j'y rentre, je vous y rencontre, là-bas, nous parlons. On est bien. »⁴⁸¹ La forte proximité qui existe entre les deux auteurs facilite la collaboration quand elle fonctionne du texte vers l'image car elle s'appuie sur la capacité de Lemoine à construire un environnement aux textes du poète. Mais dans une co-création inversée, cela ne s'articule pas véritablement. Ce qui détermine la spécificité du travail de Lemoine est sa posture empathique avec les auteurs qu'il illustre, posture qui préserve l'univers de l'auteur, le respecte et le valorise tout en projetant une part essentielle de son imaginaire et de son style propre. A cette exception près, les collaborations des deux artistes se sont faites sur un scénario « classique » dans lequel les illustrations sont produites à partir d'un texte initial.

Les livres pour enfants de Claude Roy semblent assez différents dans leur tonalité générale du reste de son œuvre⁴⁸² malgré des intentions déclarées dans une de ses premières éditions pour la jeunesse chez l'éditeur Robert Delpire : « Il faudrait parvenir à ne pas écrire « des livres d'enfants » ou des livres de « grandes personnes ». Il faudrait arriver seulement, de quatre à cent quatre ans, à écrire pour être un délivre-enfants. »⁴⁸³ Les textes de Claude Roy édités chez Gallimard jeunesse, ont entraîné Georges Lemoine dans un univers

⁴⁷⁹ Il s'agit, entre autres, du travail de Picasso pour *Les métamorphoses d'Ovide* dont C. Zervos dit : « Ce ne sont pas à proprement parler des illustrations que Picasso a faites. Ce sont des interprétations toutes personnelles du monde dont Ovide avait eu la vision. » Ces propos extraits d'un article paru dans *Cahiers d'Art* n°78 (1931), page 369, par F. Chapon semblent difficilement concevoir que la production d'images ne se réfère que de façon très distante au texte qu'il illustre. F. Chapon, *op.cit.*, page 146.

⁴⁸⁰ « Samedi Claude Roy m'a téléphoné pour me dire combien il avait aimé mon illustration pour la couverture « Folio » de son livre « L'ami lointain »⁴⁸⁰ Mariage d'âme m'a-t-il dit. » Carnet n° 66, 19 février 1990.

⁴⁸¹ Lettre de Claude Roy à Georges Lemoine, 28 janvier 88 :

⁴⁸³ Extrait de l'avant-propos d'*Enfantasques*, *op.cit.*

d'humour et de fantaisie où les héros sont des animaux forcément plus avisés que les hommes, et les valeurs défendues en accord avec l'engagement politique de l'écrivain. « Qu'il écrive pour les petits et pour ceux qui le furent, c'est toujours le même bonheur de jouer avec les mots, si simples, transparents et nous transmettant toute la mélancolie et la sagesse du monde.⁴⁸⁴ » Pour ces fables légères, l'illustrateur a développé des illustrations humoristiques et touchantes très proches du ton facétieux de l'écrivain. Ce qui caractérise les textes pour la jeunesse de Claude Roy, c'est un style où le jeu de mots et les allusions dominant, une grande liberté et un décalage poétique avec la réalité. « Mon ami parle aux hommes de la planète que nous habitons la langue universelle des poètes. Il s'appelle Claude Roy. Roi au pays des livres. Roi conteur, magicien des mots et des phrases. Claude Roy aime les enfants. De temps en temps il se retire dans son atelier d'écriture pour leur parler. »⁴⁸⁵ Ces petites fables en prose, au ton léger, défendent des valeurs de tolérance, de solidarité et de respect du droit qui semblent constituer le message privilégié de l'auteur pour la jeunesse.

La première collaboration entre les deux hommes s'est produite dans un contexte éditorial exceptionnel puisqu'il s'agit de la parution du premier Folio pour la jeunesse. Ce volume n°1 a été l'objet d'une diffusion et d'une attention particulières, car les deux auteurs, sous la houlette de P. Marchand, ont proposé un objet éditorial inédit : le roman de poche illustré. Ce livre réunit alors de nombreux caractéristiques de modernité pour l'époque du fait d'une illustration innovante et des thématiques contemporaines du texte. Dans *La maison qui s'envole*, les objets de la maison malmenés par des enfants turbulents, punissent ceux-ci en les envoyant par la voie des airs au dessus de terres inhospitalières. Les oiseaux servent ici de modèles sociaux et un ange vagabond de médiateur. Evoquant ce premier récit illustré, Georges Lemoine écrit : « Je m'étais amusé envolé. »⁴⁸⁶ En effet, les images de l'illustrateur ouvrent des espaces dans les pages où la circulation de l'air est perceptible, construites sur des compositions circulaires.

De son côté, Claude Roy écrit dans une première lettre à l'occasion de la sortie de *La maison qui s'envole* : « Quelle merveille légère ! Georges Lemoine a le trait d'un fil de la vierge pensant ! Qui écrit fin doublement, fin de trait et fin de sentiment ! Rien ne me touche que cet air de ne pas y toucher du trait qui fait mouche en fine mouche. Votre dessin habite

⁴⁸⁴ *Ibidem*.

⁴⁸⁵ Préface de G. Lemoine dans *Désiré Bienvenu*, *op.cit.*

⁴⁸⁶ Postface de C. Roy, *Les animaux très sagaces*, *op.cit.*

chez moi. J'espère qu'il est aussi content que moi, il a l'air. »⁴⁸⁷ Les divers courriers conservés par l'illustrateur témoignent de l'accueil que l'écrivain fait à ses illustrations. En effet, le premier texte qui inaugure la collection « Folio junior » en 1977 est illustré de façon très aérienne par une technique à la mine de plomb, laissant une part importante au blanc, qui met en évidence le thème d'élévation du récit et l'univers de *non-sense* qui s'y développe. Le schème de l'envol et l'univers des oiseaux, très présent dans les écrits personnels de Claude Roy, devient un thème constant dans ses textes postérieurs pour la jeunesse qu'il résume simplement dans un même élan : « Deux rêves des hommes : voler et être immortel ».⁴⁸⁸

Pour leur deuxième livre, *Les animaux très sagaces*, publié pour la collection Folio Cadet en 1983, Claude Roy a conçu le récit dans la perspective d'une illustration par Lemoine.

« J'ai écrit ma petite histoire, *Les animaux sagaces*, et mon rêve serait que vous soyez a) disposé à b) libre de l'illustrer. Si ce rêve se réalisait j'aimerais bien en parler avec vous, parce que je vous expliquerai des choses sur les « ornières » que le texte n'éclaire pas, et où je laisse le soin à l'illustrateur de les montrer. Faites moi vite savoir, voulez-vous, ce que vous pouvez/voulez. »⁴⁸⁹

L'auteur envisage le rôle de l'illustrateur comme celui qui va éclairer les zones d'ombre du texte. Le récit est donc écrit avec le souci de laisser une part aux signifiants des dessins et donc des creux ou des blancs peut-être plus importants que dans un texte écrit sans prise en compte d'une éventuelle adjonction d'images. Il s'agit ensuite de convenir avec l'illustrateur de l'éclairage à apporter. Il est perceptible ici que la part personnelle de l'illustrateur est essentielle mais peu définie, les précautions de l'écrivain révèlent qu'au-delà de l'envie de faire un livre ensemble, l'alchimie du rapport de sens entre texte et image ne peut qu'être partiellement anticipée.

Avec *Les animaux très sagaces*, l'écrivain produit un petit pamphlet « écologique », contre l'invasion des promoteurs immobiliers dans les villes. Ici, une fois encore, ce sont les personnages-animaux qui structurent le fil du récit. Dans ce livre, Lemoine élabore un jeu avec les cadres qui fait apparaître la domination animale dans le

⁴⁸⁷ Lettre de Claude Roy à Georges Lemoine, 22 novembre 1977.

⁴⁸⁸ Claude Roy, *Permis de séjour, 1977-1982*, page 86.

⁴⁸⁹ Lettre de Claude Roy à Georges Lemoine, 19 avril 83.

récit et les planches, par des bulles de textes où des citations graphiques (les livres de Claude Roy posés dans l'image), il participe au principe récurrent d'autocitation voulu par Claude Roy. Aux clins d'œil graphiques et textuels, à la références aux vers poétiques de l'auteur répond une référence à l'illustrateur : « Au premier étage, comme vous le voyiez dans le dessin de Georges Lemoine, si Mlle Mourre avait pour maître le perroquet Charlemagne et la souris Marie-Melisse ; (...) »⁴⁹⁰ Ces petits jeux semblent prétexte à créer un lien ludique entre l'illustrateur, l'auteur... et éventuellement le lecteur. Claude Roy exprime sa satisfaction dans un petit mot écrit chez Gallimard :

« Christiane Meyer vient de m'apporter vos si merveilleux dessins et le si touchant texte de fin. C'est un rêve réalisé. La grâce, l'humour, la légèreté de trait, le charme du jeu si subtil des deux couleurs, les trouvailles incessantes, je ne pouvais espérer une « union » plus étroite avec mon texte. Et qu'il soit enrichi et prolongé avec plus de finesse et de bonheur. »⁴⁹¹

Dans un troisième livre, *Désiré Bienvenu*, une vieille femme, délaissée et infantilisée par son entourage, trouve dans un chat tricoté un compagnon attentif et un assistant efficace pour des missions « humanitaires ». Lemoine illustre ce livre de poche avec des dessins à la plume qui jouent des contrastes. Les images, très construites, accumulent les allusions et laissent une part importante à l'ombre et à la nuit. Il est regrettable que l'ensemble de ce livre ait été dégradé dans ses rééditions par une mauvaise qualité d'impression qui nuit à une illustration conçue pour jouer avec les variations des noirs et des blancs.

Le plus remarquable dans la réédition de ce livre en 1998, est une préface où l'éditeur place en vis à vis les textes respectifs de l'auteur et de l'illustrateur, chacun présentant l'autre. Deux vignettes en symétrie proposent, dans une gémellité troublante, voulue par Lemoine, les deux hommes dans leur jardin tendant les bras vers un chat.(XI) Cet effet de miroir doublement exprimé par les textes et les images donne à voir au lecteur l'affinité des univers qui ont permis le livre. Il y apparaît que Lemoine retrouve en Claude Roy un alter ego, que les deux hommes s'apprécient parce qu'ils apprécient les mêmes choses, et qu'ils admirent l'un comme l'autre leur création respective.

⁴⁹⁰ C. Roy, *Les animaux très sagaces op.cit.*, page 12.

⁴⁹¹ Lettre de Claude Roy à Georges Lemoine, 17 septembre 83.

Claude Roy exprime cette entente dans un texte où il mentionne sa campagne et la Normandie où vit Lemoine :

« Les mouettes qui ont remontés la Seine emportent vers Georges, en retournant vers Rouen, une de ces histoires qu'il image comme un sage afin de rendre les enfants sages comme des images (mais pas trop). Nous nous entendons entre Ymare et Haut Bout, à vol d'oiseau, à demi-mots, à demi-dessins, à cœur joie, à rire sous cape. Et parfois je ne sais plus, tant on est d'accord et de cœur, qui de nous eux a imaginé l'histoire et qui l'a imagée. »⁴⁹²

En effet, Lemoine écrit beaucoup, presque autant qu'il dessine et dans la même préface il peint avec des mots sa vision de l'écriture de Claude Roy à l'écriture :

« Par une entrée secrète la sage chevêche pénètre dans la pièce silencieuse et vient se poser sur le dossier du fauteuil, là mésange bleue s'installe sur son épaule, le lapin de garenne se dresse au milieu du pouf marocain, le mulot grimpe sur le bout de sa chaussure, le chat Gricha-Macha ronronne sur ses genoux... Claude Roy écrit aux enfants, il façonne le contenu d'un nouveau livre dans sa fabrique d'écriture ! »⁴⁹³

Cette présentation de l'acte créatif dans une parabole qui situe l'écrivain au cœur d'une alchimie magique, d'une symbiose avec les animaux pose la distance respectueuse que Lemoine prend avec l'auteur. Puis, soulignant une certaine hiérarchie entre lui et l'écrivain, il explique aux jeunes lecteurs : « Un dimanche matin, il me téléphone et me dit : « Georges mon livre est terminé, il s'appellera Désiré Bienvenu, je vous envoie une copie du manuscrit, vous pouvez commencer les illustrations ! »

Légitimant le travail à deux, ces textes occultent le rôle de l'éditeur, comme si l'admiration mutuelle suffisait à produire les livres. La réalité contredit pourtant cette représentation. Par la suite, certains textes de Claude Roy seront proposés par Pierre Marchand à d'autres illustrateurs⁴⁹⁴. Les lettres de Claude Roy conservent la trace de ces difficultés à choisir son illustrateur⁴⁹⁵.

⁴⁹² *Désiré Bienvenu*, *op.cit.*, préface, 1998.

⁴⁹³ *Ibidem*.

⁴⁹⁴ Jacqueline Duhême en particulier.

⁴⁹⁵ *Je n'ai qu'une envie c'est que mon prochain livre soit une retrouvaille. Pierre Marchand fait marcher Folio junior comme une gare centrale. Je n'ai pas eu mon mot à dire quant aux illustrateurs du livre qui va sortir : il était composé, illustré et emballé avant même que j'en ai été informé : le prochain livre je le*

En 1991, Lemoine illustre un recueil de poésie pour la jeunesse, *La cour de récréation*, qu'il sert avec des petits dessins au crayons de couleurs et une multitudes de frises et de cadres. La connaissance de l'univers de Claude Roy a facilité la rencontre avec les textes poétiques. Il semble, là plus qu'ailleurs que Lemoine, sans s'effacer, ait travaillé à la mise en valeur des textes en plaçant sur les marges et entre les strophes, des éléments, comme mobiles, qui ont une fonction de signal, accrochant l'œil et la pensée et l'orientant vers les sens des poèmes. Le jeu de légèreté est ici redoublé, finesse du trait et des jeux d'équilibre, figures volantes et bondissantes sur les pages, l'ensemble des bordures et frises dépassant de loin une fonction décorative.

Les deux hommes se sont beaucoup croisés à proximité des éditions Gallimard, où Claude Roy avait un bureau et participait au comité de lecture. Le désir de faire un livre ensemble a sans cesse été vivace, mais les tâches de Claude Roy et les nombreuses périodes de maladie qui l'ont affecté jusqu'à son décès, ont reporté puis annulé les projets. Cependant, l'écrivain a témoigné dans sa correspondance, de façon répétée, de son admiration pour les illustrations de Lemoine dans différents livres.

L'écrivain estime, en 1993, que *Le livre de Moïse*⁴⁹⁶ est sans doute le plus beau de ses livres. « Le plus subtil en même temps que le plus fort. C'est un livre qui a la grâce et cette merveilleuse « économie de moyens » qui fait de petits ouvrages de grands tableaux. Egoïste, je me dis que j'ai bien de la chance de travailler avec G L. et que j'ai une rude envie de « lui » écrire un texte ! »⁴⁹⁷

Lemoine qui admire l'écrivain et l'homme, a trouvé chez Claude Roy un « *ami rateur* »⁴⁹⁸ de son travail d'illustration, que cela soit pour ses propres textes ou pour ceux des autres. Il réagit à la parution de chacun de ses livres et se rend aux expositions de ses illustrations.

La rencontre artistique entre Georges Lemoine et Claude Roy qui se considèrent tous deux comme des « *attrapeurs de poésie* »⁴⁹⁹, tient à une familiarité essentiellement implicite à l'arrière-plan des livres élaborés ensemble ; plus encore que les réalisations

remettrai sous conditions ! », Lettre de Claude Roy à Georges Lemoine 9 janvier 82 envoyée de chez Gallimard.

⁴⁹⁶ P.-M. Beaudé, *Le livre de Moïse*, op.cit.

⁴⁹⁷ Courrier de Claude Roy à Georges Lemoine du 29 mars 1993.

⁴⁹⁸ Plusieurs courriers de Claude Roy, après 1990, sont signés «votre ami-rateur », Et en 1996, à propos du conte d'Andersen, *Le méchant prince*, Roy, pour féliciter Lemoine le qualifie de « *prince des imagiers* ».

⁴⁹⁹ Lettre de Claude Roy à Georges Lemoine, 5 mars 93.

communes, ce sont les envies de travail commun et le sentiment d'une forte proximité qui caractérisent cette rencontre.

B) Une sensibilité partagée avec Rolande Causse

Rolande Causse⁵⁰⁰, dont Georges Lemoine a illustré cinq livres, est une amie qui partage son univers ambivalent, où le deuil et la mémoire alternent comme par compensation avec un univers lumineux et léger.

Leur collaboration s'amorce avec l'album *Mère absente, fille tourmentée* pour lequel Rolande Causse a proposé l'illustration à Lemoine, en 1982, car elle admire ses couvertures pour Gallimard, ses illustrations des textes de Claude Roy et de Le Clézio⁵⁰¹. La rencontre artistique et amicale avec Lemoine est décrite par Rolande Causse dans un entretien: « quand « Mère absente, fille tourmentée »⁵⁰² a été accepté, (...) nous en avons beaucoup parlé, il a cherché à me comprendre ; donc je crois que là, l'amitié est née (...) » l'empathie de Lemoine avec ses textes s'explique par une capacité à comprendre l'auteur et un grand respect du travail créatif de l'écrivain.

Son texte qui décrit les tourments d'une préadolescente face au manque douloureux de la mère décédée, fournit à l'illustrateur l'occasion d'un délicat portrait de jeune fille traité sur un mode hyperréaliste. Une dédicace apparaît sur la quatrième de couverture de la réédition de 2002 : « A celle, à celui que l'on aime et qui s'éloigne... » Ce que les deux auteurs ont choisi d'écrire à deux, après vingt années d'amitié, témoigne de la thématique qui domine leur collaboration, la réparation du deuil. Les deux auteurs qui ont quasiment le même âge partagent une enfance marquée par les angoisses de la seconde guerre mondiale : la mère de Rolande Causse est morte en déportation à deux mille kilomètres d'elle, le père de Georges Lemoine a été prisonnier de guerre de 1939 à 1945. Depuis, l'écrivain travaille ce deuil dans une écriture qui entretient la mémoire des disparus de la guerre et dans une célébration de la vie et de la beauté dans ses recueils poétiques. Georges

⁵⁰⁰ Rolande Causse publie son premier ouvrage en 1969. Depuis elle exprime sa sensibilité poétique au travers d'œuvres pour enfants et jeunes mais aussi d'essais sur la littérature enfantine. Elle amorce en 1992, un travail d'écriture et de mémoire sur la seconde guerre mondiale avec *Les enfants d'Izieu* au Seuil, pour lequel Lemoine crée une nouvelle couverture en vue de la réédition en 2005.

⁵⁰¹ « Je regarde toujours longuement les illustrations. J'ai fait l'école du Louvre quand j'étais étudiante, donc la peinture est quelque chose que j'aime vraiment. Avec Georges on partage aussi les opéras, les expositions de peinture même si on n'y va pas ensemble, on en parle... Les musées sont également quelque chose que je partage avec lui... Et donc, par rapport aux illustrateurs, j'ai un regard très poussé sur l'illustration et quand je veux faire illustrer un livre, je me promène dans les librairies et je fouille. J'aimais vraiment beaucoup ce que faisait Georges. » Entretien avec Rolande Causse, écrivain, le 26 septembre 2003 à Paris.

⁵⁰² R. Causse, G. Lemoine, *Mère absente, fille tourmentée*, *op.cit.*

Lemoine trouve une fois de plus dans les textes de Rolande Causse, une forme d'expression de ses thématiques personnelles et une écriture qui développe une sensibilité proche de la sienne, celle d'un artiste tout à la fois angoissé et ébloui par le monde qui l'entoure. Rolande Causse définit ce qui la touche dans le style d'illustration de Lemoine : « Une force poétique, une grâce, une intériorité profonde et sur le long terme un travail toujours en recherche, mais il y a vraiment chez Georges et cela n'est peut-être pas pour rien qu'on se retrouve sur la poésie, une poésie et j'emploierais le mot sans connotation mièvre, toujours extrêmement présente, extrêmement. »⁵⁰³

La rencontre prend appui, au-delà des thèmes, sur une même sensibilité et une forme d'écriture fondée sur le partage d'émotions avec le lecteur, et cela avec des moyens simples. De *Mère absente* en 1983 à *Oradour la douleur* en 2000, mais également pour la couverture de *Sarah de Cordoue*, qui reprend le visage d'une fresque « du Fayoum »⁵⁰⁴, l'utilisation de portraits dont le regard interpelle le lecteur, fait place au silence et ouvre des espaces dans l'énonciation choisie par Rolande Causse. Dans *Mère absente, fille tourmente*, l'accumulation de portraits accentue la dilatation du temps voulue par l'écrivain, les gros plans sur les yeux ou les lèvres closes développent le silence de l'attente : « Assise sur les marches devant la porte, Anne attend la nuit. Recroquevillée. (...) Elle demeure attentive. ... » ou « Au jour je préfère la nuit, pense-t-elle, lorsque le temps glisse avec lenteur. J'attends, j'attends » La succession de portraits dans des postures installe la focalisation sur l'intériorité du personnage et laisse dans l'ombre les temps du texte où l'héroïne communique avec les autres (XII). La grand-mère, ses amis et la maîtresse de classe, absents des images, restent dans un arrière-plan lointain. Puis quand l'héroïne, après une journée d'attente, communique enfin avec son étoile : « Ses yeux s'agrandissent encore, envahis par tous les mots, toutes les phrases qu'elle doit lui dire. Elle chuchote longtemps. Elle susurre les mots doux, des mots pour maman, des mots de maman... » Lemoine présente l'adolescente de profil puis de dos, plus dynamique.

Accentuant le repli du personnage sur lui-même, le visage de l'adolescente se ferme au cours du récit et le regard se détourne vers un hors champ qui rompt le lien avec l'extérieur. Comme extraits d'un cahier, des dessins et des textes d'enfants accentuent encore l'intériorité du personnage en proposant l'expression des tourments de l'héroïne.

⁵⁰³ Réponse à la question « Comment définiriez-vous le travail d'illustration de Georges Lemoine ? » Entretien du 26 septembre 2003.

⁵⁰⁴ Fresque égyptienne du III^e siècle.

Seule une planche où chaque personnage a les yeux clos, montre le père étreint par la fillette, face à la photographie de la mère disparue. Lemoine amplifie un rapport pudique au corps et aux sensations physiques qui ont ici liées au secret des émotions :

« Une arête de ciment irrite sa peau, entame sa chair. Elle insiste longuement. Une petite plaie est en train de naître... Se faire mal. Encore. Jusqu'à la blessure. (...) Elle sent la brûlure de sa cuisse contre le tissu du pyjama. Un imperceptible sourire se dessine sur son visage »

Les postures statiques du corps dont la blancheur des vêtements renforce l'impression de désincarnation, sont pourtant représentées de façon très réaliste. « Sur le texte de Rolande Causse un travail particulier a été entrepris, qui devait conduire à un dessin-reportage extra-sensible, vrai et précis. Seule attitude possible, lui semblait-il en regard des mots, de leur poids. »⁵⁰⁵ L'usage du contrepoint mis en œuvre dans ces planches par Lemoine – réalisme du trait et désincarnation par la palette de couleurs claires - accentue la poésie du texte et l'ambivalence de l'héroïne.

La sensibilité de l'illustrateur à la gravité des sujets et au poids de certains mots est traitée toujours en contrepoint avec la légèreté des techniques et une pudeur dans les choix figuratifs. C'est ce qu'apprécie Rolande Causse : « Il y a une Grâce là aussi avec une capitale, car il va très très profond, dans une intériorité de l'être, il sait représenter les personnages avec une force et une sorte de complétude... (...) Intériorité profonde, grâce, force poétique... », répète-t-elle, interrogée sur sa perception des images de l'illustrateur.

Ce sont ces qualités réceptives qui ont amené quelques années plus tard Rolande Causse à proposer à nouveau un texte à l'illustrateur. Dans *Oradour la douleur*⁵⁰⁶, pour lequel les deux auteurs se sont rendus dans le village à la rencontre des survivants, l'un et l'autre ont associé leur sensibilité pour témoigner du massacre du 10 juin 1944.⁵⁰⁷

L'illustrateur pose entre les pages des aquarelles légères cernées à la plume jouant avec la page blanche et fait le choix d'un vocabulaire soutenu par des mises en relation symboliques, presque allégorique, comme la botte du soldat écrasant le coquelicot ou cette main d'enfant tendue au dessus du brasier. Parmi les illustrations, comme autant de

⁵⁰⁵ Texte de quatrième de couverture de l'édition de 1983.

⁵⁰⁶ Ce livre est dédié à la mémoire des deux cent cinq enfants d'Oradour sur Glane, parmi les six cent quarante deux habitants tués et brûlés par les SS.

⁵⁰⁷ Ce livre, édité par Syros jeunesse, a été financé par le Centre de la mémoire d'Oradour-sur-Glane et du Conseil général de Haute Vienne, la bibliothèque de Limoges et le ministère de la défense.

photographies anciennes (datées pour certaines), les portraits ou les images des soldats sont traités avec des choix énonciatifs qui associent le lecteur au plus près du récit et communiquent l'engagement personnel de l'illustrateur ; nous reviendrons sur cet aspect dans la troisième partie.

Georges Lemoine s'investit dans ce texte à titre de témoin et de co-narrateur : le texte manuscrit entre guillemets dans la planche du « jeune Robert en fuite », laisse entendre une voix qui pourrait être celle du jeune Georges âgé de presque neuf ans le 10 juin 1944. L'intensité et la rareté de cette image résident dans le fait que le personnage est en mouvement vers le lecteur et que l'expression de son visage exprime la panique, ce qui est très rare chez l'illustrateur. Ce garçonnet, témoin de l'évènement, qui survit au massacre en fuyant, donne la mesure référentielle et historique de ce récit en établissant un lien avec les propres souvenirs d'enfance de Lemoine, échos chez le narrateur d'aujourd'hui.

Une grande pudeur dans la communication de leurs émotions lie les deux auteurs du livre : ils utilisent tous deux, en symétrie mais dans leur code respectif, des procédés forts pour communiquer leur émotion. Rolande Causse utilise la scansion poétique et l'effacement de la ponctuation en scindant le texte en plusieurs parties : « La prose pour le printemps 1944 à Oradour ; la prose poétique pour l'après-midi du 10 juin et les jours qui suivirent ; La poésie non ponctuée – presque le blanc du silence – afin d'évoquer les traces de l'absence. »⁵⁰⁸ De son côté, Georges Lemoine accompagne la partie non ponctuée de dessins de ruines désertes renforçant le silence et l'absence induits par le texte poétique et l'énumération d'objets abandonnés par les victimes. Nous avons déjà eu l'occasion de souligner que les lieux abandonnés touchent l'illustrateur qui établit une relation particulière avec les traces de mémoire et de vie, plus qu'avec l'activité présente, portée par un quartier, une ville un coin de campagne.

Autre point de rencontre entre les deux auteurs, la prédominance de la lumière comme simple symbole de la vie, du souvenir des disparus : l'étoile – mère de la jeune Anne « petite brillance unique qu'elle distingue entre toutes », et le dernier mot du texte poétique d'Oradour :

« Deuil infini
impossible oublié

⁵⁰⁸ Postface de Rolande Causse.

à peine s'exhale un souffle
à peine tremble une lumière»

Lumière que Lemoine n'illustre pas « littéralement » mais qu'il donne à voir dans son utilisation du blanc de la page ou dans la lumière qui habille les personnages : les vêtements de la fillette à la poussette nimbent la page d'une lueur, unique blancheur au cœur d'une série de pages éteintes.

Lemoine réalise un traitement comparable de la lumière dans l'illustration de poèmes pour les recueils édités chez Actes sud. Dans *Couleurs, lumières et reflets*, le lexique lumineux utilisé par Rolande Causse domine celui de la perception visuelle et Lemoine intervient alors en contrepoint par le jeu d'harmonies colorées et de thèmes graphiques. Utilisant encore le détour pour accompagner l'explicite, Lemoine ne représente jamais la source lumineuse mais il fait irradier la lumière de l'image par l'emploi de la transparence de l'aquarelle, d'une palette chromatique vive et des effets de calque. Alors que Rolande Causse utilise la répétition de ce champ lexical, ses images nimbent le texte d'une luminosité permanente.

Dans la préparation commune des livres, Rolande Causse qui avoue être davantage une contemplative qu'une grande technicienne, n'intervient pas dans les choix de l'illustrateur : « J'aime connaître (l'illustration et la technique) mais ce n'est pas ce qui m'importe le plus, je fais confiance à l'artiste qu'est Georges, je sais qu'il peut utiliser avec les pastels, les crayons de couleurs, une autre technique, s'il faisait des papiers collés je lui ferais confiance, à lui surtout... » L'écrivain qui a une formation en histoire de l'art apprécie la qualité technique des images de l'illustrateur mais il semble que ce soit la capacité de Lemoine à interpréter les textes à partir de procédés sans cesse renouvelés qui la surprenne. L'auteur remarque surtout dans les illustrations les différents niveaux de sens que ce lecteur particulier lui renvoie de sa perception des textes. La satisfaction vient du sentiment d'être comprise dans ses intentions – explicites et implicites - et dans certains aspects moins conscients révélés par la réceptivité de l'illustrateur.

« (...) car il y a l'écrivain et derrière un premier niveau, un deuxième niveau, etc. et des fois on se cache complètement, des fois même on ne connaît pas tous les secrets de ses écrits, mais il y a quand même tous ces niveaux là. Et avec Georges, je crois qu'on avait déjà franchi des niveaux qui ont fait qu'une amitié s'est installée, et qu'après elle s'est développée, ... »

Ces différents niveaux de compréhension qui passent ici par une rencontre *in vivo* et des échanges qui complètent l'interprétation des textes, fondent une relation nécessaire à Georges Lemoine pour confirmer la symbolique qu'il choisit pour le texte et pour traduire l'émotion de sa lecture.

C) Pierre-Marie Beade : un interlocuteur

La rencontre puis la relation d'amitié de Lemoine avec Pierre-Marie Beade⁵⁰⁹ se sont développées autour de trois livres édités par la maison Centurion jeunesse entre les années 1980 et 1990. Ces livres sont nés d'un projet d'édition pour la jeunesse des textes de la Genèse. En effet, P.-M. Beade élabore un véritable récit, qui prend valeur de glose, pour accompagner les passages traduits des textes de la Genèse et Georges Lemoine construit l'ensemble des images dans le même esprit. Le récit présente le texte biblique dans le cadre d'un emboîtement de récits, d'une énonciation en écho⁵¹⁰.

C'est la parole des bergers du désert qui porte le message de la Genèse : un père enseigne à son fils le monde, Dieu et la religion en contant jour après jour un passage différent au milieu du désert, entouré par les animaux de leur troupeau.

« Midi. Eliezer et son fils Jonathan ont choisi le creux d'un rocher pour se protéger du soleil. Les chèvres et les moutons sont allongés, le souffle court ; leurs flancs se soulèvent en rythme saccadé. L'air vibre sous l'effet de la chaleur, et le contour des choses devient flou. Les pierres, les bêtes, tout se met à danser. « Raconte moi les plantes » demande Jonathan à son père... »⁵¹¹

Georges Lemoine a fait un voyage dans le Negev en Israël pour préparer son illustration du *Livre de la création*. Cette plongée géographique dans un paysage mythique est également un point de rencontre avec l'écrivain qui a parcouru de nombreux déserts dans le monde. Georges Lemoine confirme son engagement pour ce livre dans un entretien avec C. Raison, éditeur de Centurion jeunesse :

⁵⁰⁹ Pierre-Marie Beade (1941-) écrivain, il est l'auteur de nombreux textes religieux pour la jeunesse, de romans chez Flammarion et chez Gallimard jeunesse, et de textes pour adultes. Docteur en théologie, licencié de l'institut biblique, il est professeur à l'université de Metz. Il enseigne également au Canada (Université de Laval, Québec). Il est spécialiste du judaïsme ancien et des origines du christianisme. Il connaît le grec, le latin, l'hébreu, l'araméen et pratique l'allemand, l'anglais et l'italien.

⁵¹⁰ Les illustrations de ces trois albums seront analysées dans la quatrième partie.

⁵¹¹ *Le Livre de la création*, page 15.

« Au mois d'avril 1986, le livre était commencé depuis février, je voyageais en Israël avec l'intention de traverser le Néguev. Il le fallait. Comment être vrai sans cela ? (...) Si vous saviez, ces pierres, ces fleurs aux creux des rochers, cette lumière, cette douceur ! Le sens irréversible des choses. C'est là que je devais reconnaître mon livre, mes personnages : Jonathan, Eliezer. Nous nous sommes trouvés. Oui, j'aime le désert ! »⁵¹²

Au-delà de la thématique religieuse, les deux styles sont réunis par la dominante des paysages désertiques ainsi qu'un style épuré et une syntaxe poétique rythmée par des métaphores.

Pour la monographie de Georges Lemoine, Pierre-Marie Beaudé a rédigé une lettre dans laquelle il définit les éléments qu'il apprécie dans son illustration :

« Je ne saurais trop énumérer, dans l'espace de cette lettre, ce qui, en vos illustrations, me lave le regard. (...) Je reçois votre travail comme un cadeau, pour moi, pour le lecteur, et un cadeau ne se détaille pas. Par la magie de votre art, ce texte que j'ai écrit me devient autre. Il m'arrive dans un ouvrage qui n'est pas le mien et que j'apprends à découvrir comme on le fait d'un pays, avec grand soif d'aventure. »⁵¹³

L'affinité s'est construite, ici encore, sur une admiration mutuelle et sur la possibilité pour l'un comme pour l'autre d'exprimer l'intention commune avec des moyens comparables. Avec le souci d'être lisible et clair tout en construisant de beaux livres, G. Lemoine et P.-M. Beaudé ont bâti un style commun. « Voilà donc ce **Livre de la création**. Il respire l'harmonie. Texte et illustration entretiennent une complicité des plus rares »⁵¹⁴.

L'écrivain apprécie l'économie de moyens, la précision référentielle et l'efficacité du style graphique de l'illustrateur. Cela « a de la force par le fait que cela n'est pas anecdotique, cela touche à quelque chose de (je n'aime pas trop le mot) « symbolique » ; donc je ne vais pas l'utiliser, mais cela touche à de l'anthropologique, c'est très construit... »⁵¹⁵ dit-il plus récemment d'une couverture réalisée par l'illustrateur pour la réédition d'un de ses romans, *Issa, enfant des sables*.

⁵¹² *Ibidem*, « Questions de C. Raison à Georges Lemoine », postface, page 47.

⁵¹³ G. Lemoine, *La terre, l'eau, le ciel*, *op.cit.*, page 110.

⁵¹⁴ *Ibidem*.

⁵¹⁵ Entretien du 8 décembre 2003.

Pour *Le livre de la création* en 1987, *Le livre de Jonas* en 1989 et *Le livre de Moïse* en 1992, les deux auteurs communiquent régulièrement par courrier, par téléphone ou en tête à tête pour échanger sur les textes et les images. Pour le premier livre, les échanges avaient lieu essentiellement dans le bureau du directeur artistique de Centurion pour rectifier le rythme de la séquence d'images ou poser le problème de la nudité de certains personnages. Les échanges ont été beaucoup plus denses avec *Le livre de Jonas* pour lequel l'écrivain a explicité ses choix d'écriture pour que l'illustrateur puisse éventuellement en accentuer certains aspects.

« Là j'ai le souvenir d'une belle collaboration où on discutait par téléphone ou à l'écrit, sur le texte et après il faisait ce qu'il voulait ; Je lui disais soit par téléphone soit par écrit, un petit peu comment j'avais construit le texte. Je lui expliquais que dans ce récit là je mettais en valeur le code de la descente par exemple, (...) le second code que je voulais souligner c'était le rond, « l'algue m'entoure », (...) puis il est avalé dans le grand poisson, tout cela c'est le résultat de son art et en même temps, il y avait une discussion pour lui dire comment je vois les choses. »⁵¹⁶

Le dialogue et les éclaircissements stylistiques de l'écrivain n'ont cependant pas produit de redondance ni de surcodage peut-être parce qu'ils concernaient les niveaux symboliques. Les échanges ont abouti à une collaboration harmonieuse qui met en relation des procédés allégoriques des textes et ceux de l'illustration, la puissance des symboles du récit biblique et les paraboles. Les propositions graphiques de Lemoine ont exploité les pistes que l'écrivain donnait par ses choix d'écriture sans provoquer de redondance ni de complexité superflue.

P.-M. Beaudé note cependant son doute concernant la représentation de Jonas que propose l'illustrateur : « Mon personnage qui était plutôt un petit bonhomme hargneux, rigolo et coléreux et là il en a fait une sorte de vieux sage... » Il semble que l'illustrateur se soit projeté dans le personnage et que son autoportrait se soit substitué à la description que construisaient les éléments du texte.

En fait, ces projets avec P.-M. Beaudé et Centurion jeunesse lui offrent à Lemoine l'occasion d'une création très personnelle. Non seulement il élabore la maquette des

⁵¹⁶ Il a des spirales presque dans toutes les images du *Livre de Jonas* : les coquillages, les tourbillons, le corps du gros poisson, les vagues, les cornes du bélier Chouf dont le nom signifie « revenir ».

albums et des images mais il investit ces textes de façon importante par la possibilité que lui donne les textes bibliques de travailler directement sur la notion de divin. Si le thème chrétien et la relation au divin seront analysés dans la dernière partie, il est déjà possible ici de comprendre ce qui s'est joué dans cette rencontre et dans la complémentarité du travail créatif autour de ces livres. Pour Pierre-Marie Beade, Lemoine a ouvert un univers d'images :

« Cela a été pour moi, une grande initiation à la technique de dessin et à la façon dont les illustrateurs travaillaient et aussi, au dialogue avec eux. Et avec Georges, cela a été une relation privilégiée parce que c'est lui qui s'occupait du *Livre de la création*. Ce qui m'avait frappé, c'est cette sorte de qualité technique et cette capacité à, je n'ose pas dire sublimer, à ne pas « mimétiser » le réel avec des personnages assez hiératiques ; donc j'ai découvert cela... On avait eu une réunion de travail avec le rédacteur en chef... et je me souviens qu'il travaillait beaucoup le rythme. »⁵¹⁷

Les ensembles d'images composent pour chacun des livres une séquence rythmée et sophistiquée dans le choix des couleurs auxquelles P.-M. Beade est très sensible. En effet, il apprécie particulièrement certains tons employés par Lemoine, peut-être parce que son écriture est très visuelle, souvent même guidée par une mémoire géographique. Il semble donc compréhensible que l'écrivain, bercé par les grands textes bibliques, amateur de peinture classique de son propre aveu, apprécie la mise en espace de ces récits par l'illustrateur. Alors qu'il déclare « construire l'espace avant le temps dans son travail d'écriture », il note avec une certaine surprise l'efficacité de la série répétitive du paysage de création du monde pour sept planches de l'album correspondant aux étapes de la genèse. Cependant, l'admiration de l'écrivain ne porte pas tant sur la technique de l'illustrateur que sur sa sensibilité. « Cette hésitation-là [comme si la réalité refusait de se laisser enfermer dans le style, protestait de sa matérielle pesanteur,] est à mes yeux de l'ordre de la grâce.⁵¹⁸ Même si l'auteur admet que tous ses romans ne conviendraient pas au style d'illustration de G. Lemoine, peut-être parce que son écriture « profane » est dominée par une certaine sensualité, il considère que cette rencontre est une des plus intéressantes de sa carrière d'auteur. « (...) à la recherche d'un illustrateur, j'ai rencontré un ami très cher. »

⁵¹⁷ Entretien avec P.-M. Beade, 8 décembre 2003.

⁵¹⁸ G. Lemoine, *La terre, l'eau, le ciel*, op.cit.

Pour Georges Lemoine, la collaboration avec P.-M. Beude a marqué un tournant important dans son illustration car tout en le liant à un écrivain cultivé avec lequel il partage de nombreux centres d'intérêts, cela lui a permis de créer des illustrations très modernes à partir d'un des plus anciens textes du monde. Nous reviendrons dans la quatrième partie sur l'importance des thèmes religieux, de la représentation du sacré et des mythes dans l'illustration de Georges Lemoine. Mais si l'illustrateur accède grâce à cette collaboration à un univers mythologique et universel, il est placé dans une situation de création assez libre parce que le contexte de l'illustration se fonde sur une réécriture moderne à destination d'un jeune lectorat. Loin de subir le poids d'une tradition d'illustration de la Bible, il apprécie la liberté de représentation que lui laissent l'éditeur et l'auteur. De plus, en travaillant avec P.-M. Beude à partir du texte même, il approche un aspect qui le fascine dans l'écriture : « Un nouveau livre à illustrer, c'est avant tout le bonheur, un événement (...) c'est aussi la quasi-certitude de pouvoir accéder à la chambre intime, le salon caché, centres de la demeure que constitue l'œuvre. » Lemoine cherche dans ses relations avec les auteurs à toucher aux mystères de la création et ces rencontres répétées autour d'un livre en création nourrissent autant sa créativité que son écriture.



La part de l'affect, confirmée parfois par les amitiés avec les écrivains, est donc essentielle dans la carrière d'illustrateur de G. Lemoine. Les exemples de sa collaboration créative avec Claude Roy, de son amitié avec Rolande Causse et Pierre-Marie Beaude peuvent aider à la compréhension d'un phénomène qui éclaire l'ensemble des livres illustrés, ceux d'auteurs proches de l'illustrateur comme d'autres plus lointains avec lequel la relation par l'illustration s'est fondée exclusivement sur le travail des textes. Les relations de confiance réciproque et les exigences équivalentes concernant l'élaboration d'un livre sont des facteurs favorables à l'illustration de Lemoine. Pour certaines œuvres, la compréhension de l'artiste est stimulée par l'univers personnel de l'auteur, par un rapport à la création dont il perçoit la proximité. Il retrouve ainsi chez l'autre une part de ce qui le constitue : imaginaire, univers de référence, choix rhétoriques et symboliques. Claude Roy, avec sa justesse et sa facétie, a utilisé l'expression « mariage d'âmes » pour décrire sa relation créative avec Georges Lemoine :

« Samedi Claude Roy m'a téléphoné pour me dire combien il avait aimé mon illustration pour couverture « Folio » de son livre « L'ami lointain »⁵¹⁹ Mariage d'âme m'a-t-il dit. Je me sens en proximité d'âme, c'est vrai, comme cela m'est arrivé avec le Wang Fô (de Marguerite Yourcenar) comme cela m'est arrivé avec Lullaby de Le Clézio. Claude Roy me parle de mon dessin « chinois » - d'esprit et d'âme ? Si cela pouvait se produire à chaque - pour chaque dessin « fait » - servant d'illustration ou de couverture à un roman ! L'image commandée par l'éditeur doit remplir cette fonction au plus juste. L'illustrateur doit savoir ce qu'il fait et comprendre au plus sensible ce qu'il a lu afin d'être, comme vient de me le dire Claude Roy, en mariage d'âme avec l'auteur. »⁵²⁰

Ce lien explique la nécessité pour l'illustrateur d'une fidélité dans l'illustration ; quand il s'est emparé d'un univers en investissant les textes de l'auteur, il aspire à prolonger ce lien fusionnel en renouvelant l'expérience créative. Tel est aussi le cas pour les textes de Yourcenar, Le Clézio, Tournier, écrivains avec lesquels Lemoine n'a pourtant pas développé de relations amicales. Pour des auteurs plus anciens comme Oscar Wilde ou

⁵¹⁹ Cette couverture (image) fut choisie pour représenter le travail de couverture pour Folio de Lemoine dans un porte-folio édité par Gallimard pour les vingt ans de la collection.

⁵²⁰ Lemoine Georges, carnet 66 (19 février 90).

Commentaire [MSOffice13]: Conclusion de partie :

Hans Christian Andersen, l'illustrateur tente de nouer des liens privilégiés par les projets de « beaux » livres⁵²¹.

Illustrer implique donc pour Georges Lemoine une relation spécifique avec les œuvres et avec les écrivains : la relation qui s'élabore entre l'artiste et l'œuvre à illustrer dépasse la performance technique ou même la seule capacité à entrer dans l'univers d'un autre. En effet, la culture et les recherches personnelles dont témoignent les carnets de Lemoine autour de l'illustration démontrent que la richesse de son propre univers artistique est aussi essentielle à la création que sa compétence à entrer en communion avec l'œuvre d'un autre créateur. Pour Georges Lemoine, l'alchimie produite entre l'affect et l'imaginaire des deux auteurs est un des aspects essentiels de la création d'un livre illustré. L'ensemble de son travail d'introspection artistique et de recherche esthétique vise à comprendre et à maîtriser cet aspect assez énigmatique.

Cette affectivité intervient dans la lecture particulière que fait l'illustrateur et cela explique la production d'une illustration hypersensible, en adéquation avec les univers des écrivains. Au cours des années, cette identification aux auteurs et la fréquentation des textes à illustrer, l'ont conduit à s'engager dans une écriture personnelle assumée et à se forger une culture littéraire contemporaine très cohérente avec son travail d'illustration. La personnalité artistique de Lemoine telle qu'elle s'exprime dans sa recherche personnelle et dans ses carnets, prédétermine les univers avec lesquels il peut entrer en harmonie. Ainsi, Lemoine choisit de plus en plus fréquemment les textes et les auteurs au lieu d'être contraint de devoir accepter les choix des éditeurs.

Cependant, il ne faut pas négliger le rôle de l'éditeur dans les rencontres de Lemoine avec les écrivains. Un de ses rôles est en effet de mettre en relation auteurs et illustrateurs : il affirme dans cette capacité à associer deux personnalités, deux sensibilités et deux intelligences créatives, sa conception du livre à faire. L'éditeur se doit de développer une sensibilité et une intelligence pour anticiper et favoriser des « mariages d'âmes » qui aboutiront à des textes illustrés harmonieux. Il doit avoir l'intuition et la compréhension des univers des artistes et des associations possibles. Cela dépasse la simple association de techniques et de formes car il doit envisager la création de l'illustrateur et la lisibilité de l'ensemble dans une harmonie accessible au public tout en

⁵²¹ On peut considérer que les créations récentes d'albums comme *Le prince heureux* et *La petite marchande d'allumettes* ont donné l'occasion à G. Lemoine - dans les préfaces, postfaces et dans les images mêmes - de célébrer et signaler ses liens particuliers avec ces écrivains.

laissant dans cette association esthétique une part à l'énigme de l'œuvre. Au-delà des compétences graphiques, la grande qualité que de nombreux écrivains reconnaissent à Lemoine, tient dans sa capacité à entrer dans un « mariage d'âmes » avec les auteurs des textes qu'illustre tout en maintenant un univers personnel très singulier. Ce « mariage d'âmes » repose sur une proximité, ou une affinité, entre l'imaginaire de l'un écrivain et celui de l'illustrateur mais également sur la capacité de Lemoine à produire un système iconographique très personnel à partir d'un texte sans dénaturer celui-ci. Cette compréhension « au plus sensible » passe par la reconnaissance d'un référent commun - affectif et imaginaire - et par une affinité entre les formes textuelles et ses propres mots, ses propres pensées. La créativité de Georges Lemoine se déclenche donc à certaines conditions et de manière privilégiée pour certains textes.

Quand Claude Roy reconnaît dans le style de Lemoine qu'il « habite chez lui », il signifie qu'il a trouvé dans la création de l'illustrateur les traces d'une interprétation qui pourrait être celle du « Lecteur Modèle » selon la définition qu'en donne Umberto Eco soit : « un lecteur capable de coopérer à l'actualisation textuelle de la façon dont lui, l'auteur, le pensait et capable aussi d'agir interprétativement comme lui a agi générativement. »⁵²². Les spécificités de la lecture et de la création de Georges Lemoine produisent une qualité d'illustration qui résulte d'une exploration des différents aspects des œuvres littéraires. Ainsi, après avoir décrit les aspects personnels du travail de l'illustrateur, il convient que nous abordions les analyses des livres eux-mêmes pour poursuivre la compréhension de ce qui s'élabore dans la création d'images de Georges Lemoine pour des textes de littérature.

⁵²² U. Eco, *Lector in fabula*, op.cit., page 68.

Troisième partie - Illustrer la littérature : révéler une oeuvre

Georges Lemoine définit son intervention dans le cadre professionnel déterminé par l'éditeur, dans une relation privilégiée aux auteurs et à leurs œuvres, mais en quoi consiste cette création d'images au service d'une œuvre littéraire ? La question dépasse la simple combinaison de techniques et de formes. L'illustrateur doit envisager sa création d'images comme un éclairage de l'œuvre qui s'unit au texte harmonieusement sur un plan esthétique. L'illustrateur développe pour cela la capacité d'entrer dans une relation quasiment « gémellaire » avec l'auteur du texte. Mais ce jumeau s'empare exclusivement de la partie du texte qui agit sur sa sensibilité et son émotion, proposant toute sa compréhension subjective du texte et de son interprétation. Tout le travail d'élaboration du co-texte prend source dans la lecture par Lemoine et dans sa capacité à comprendre les œuvres.

L'illustrateur, en amorçant le processus créatif dans la lecture, s'approprie une partie du texte. En cela, il ne diffère pas de tout autre lecteur, mais il est probable que cette lecture s'opère selon un double processus de réception et de création, et que les mécanismes d'identification et de construction d'une interprétation du texte sont investis d'une charge émotive et intellectuelle spécifique, due à la contrainte d'une production future d'illustrations. Il est possible de comparer la réception de l'illustrateur et celle du traducteur qui développe un travail de lecture spécifique sur de nombreux niveaux et tient compte de la démarche créative de l'auteur du texte avant d'opérer les choix qui guideront sa mise en forme dans la langue cible. Même s'il ne peut y avoir qu'une analogie partielle entre ces deux transpositions parce que les codes de création sont différents - intra-sémiotique pour la traduction et inter-sémiotique pour l'illustration - et que l'illustrateur ne reconvertit en image qu'une part du texte et non l'intégralité, il est envisageable que l'élaboration du sens dans la lecture s'appuie sur un processus initial comparable. Il s'agit de comprendre l'autre - l'auteur et l'œuvre - et de choisir des éléments signifiants pour traduire sa pensée, son univers, sans trahir ses choix énonciatifs ou rhétoriques. Dans les deux opérations le travail de compréhension est ambitieux quant au respect de la démarche de l'auteur, et exigeant dans la communication au lecteur d'une authenticité de l'œuvre. A

la lecture des réflexions de Paul Ricœur⁵²³, les questions qui touchent à cette part complexe et mystérieuse du travail du traducteur peuvent sur différents aspects - hors des relations de langue à langue - nous aider dans une réflexion sur l'illustration : dilemme entre fidélité et trahison de l'œuvre, renoncement à l'impossible traduction parfaite. L'étude des thématiques des textes et de l'écriture de chaque auteur nous servira à mettre en évidence les choix plastiques et sémantiques de Lemoine et à comprendre ce qui guide sa sélection des éléments à illustrer.

Un des objectifs de l'illustrateur est de faciliter l'accès du lecteur au texte pour - le jeune lecteur le plus souvent - et un autre de collaborer à l'œuvre de l'auteur : le paradoxe est donc de « servir deux maîtres ». ⁵²⁴ Il est indéniable que le travail du traducteur dépasse le transcodage de langue à langue et passe bien par une appropriation et une re-création du texte. Nous pouvons considérer de la même manière le texte illustré comme un « autre » texte dont les modalités de signification sont modifiées par son redécoupage et son « mariage » avec les planches illustrées. C'est fort de cette conviction que Georges Lemoine travaille sur une conception globale du livre, ce qui implique qu'en produisant un rythme, une harmonie poétique du texte et des images, il élabore une nouvelle œuvre. Il est envisageable que cela soit ce qui définit une bonne illustration. Il semble que plusieurs critères permettent de critiquer et d'évaluer une traduction. Il est possible tout d'abord d'évaluer la traduction de l'œuvre en elle-même par rapport à sa cohérence interne et à l'ensemble de la création de l'auteur, mais aussi de la confronter à une nouvelle version du texte traduit qu'elle soit effectuée par un traducteur différent - ou par un même traducteur - ce qui dans le cas de l'illustration correspondrait à des réillustrations par un même artiste. La méthode semble donc transférable dans le domaine de l'illustration. L'illustration de Lemoine porte majoritairement sur des œuvres originales contemporaines, il est impossible de trouver des versions illustrées par d'autres artistes. Seuls les contes d'Andersen et de Wilde peuvent permettre cette approche mais la grande quantité de rééditions et de nouvelles illustrations ne permet pas de comparaison probante. Il se trouve, par contre, que Georges Lemoine a élaboré, à plusieurs reprises, une seconde version de l'illustration d'un

⁵²³ P. Ricœur, « Le paradigme de la traduction », *Esprit* n° 253, « La traduction un choix culturel », Paris, Revue internationale, juin 1999, page 15.

⁵²⁴ « Franz Rosenzweig a donné à cette épreuve [le problème de la traduction] la forme d'un paradoxe : traduire, dit-il, c'est servir deux maîtres, l'étranger dans son étrangeté, le lecteur dans son désir d'appropriation. Avant lui, Schleiermacher décomposait le paradoxe en deux phrases : « amener le lecteur à l'auteur », « amener l'auteur au lecteur. » *ibidem*, page 15.

texte. C'est le cas pour le texte *Peuple du ciel* de J.-M.G. Le Clézio, en 1990 pour les deux versions, de *L'enfant et la rivière* de H. Bosco, en 1976 et 1979 et du conte d'Andersen *La petite fille aux allumettes* illustré en 1978 et en 1999. Ainsi son travail sur l'œuvre évolue et fait apparaître des pistes de lecture différentes. Il est donc possible par ces trois textes de confronter le nouveau jeu d'illustrations au précédent, à l'instar de la confrontation d'une nouvelle traduction d'un autre traducteur. Georges Lemoine a été amené à un travail de réinterprétation de ces œuvres par la reprise d'une élaboration d'images avec des contraintes éditoriales différentes. Ces nouvelles versions permettent la mise en évidence des interprétations différentes.

Dans son processus de compréhension, l'illustrateur s'approprie le texte de l'auteur et « traduit » par ses choix une pensée inspirée par le texte. L'analogie avec la traduction trouve ici sa limite. Le concept de « traduction de la langue en images » convient peu et n'apporte que peu d'éléments pour appréhender ce qui s'élabore dans l'illustration, si ce n'est que la compréhension est fondée, pour une part, sur le déclenchement d'images mentales par le traitement cognitif des signes écrits. Il est donc logique de considérer que la qualité de la lecture de l'illustrateur intervient dans ses choix créatifs et dans sa création des illustrations d'un texte.

Les émotions que la lecture suscite et les images mentales qu'elle provoque, guident une perception pas toujours consciente des choix d'énonciation, du travail de la langue et des figures rhétoriques. Le lecteur particulier qu'est l'illustrateur sait transformer ces éléments de compréhension en inspiration créative.

Par sa pratique créative de lecture sous contraintes, Georges Lemoine qui dit n'être pas un grand lecteur ni un spécialiste de littérature, a développé progressivement un goût des textes, puis des affinités avec l'écriture. Sa posture de lecteur spécifique l'inscrit dans un statut de co-auteur et lui fait ainsi prendre en charge, sur le plan émotif, imaginaire et narratif, une part du texte. Cet engagement qui est peut-être celui de tout illustrateur littéraire, affine sa sensibilité aux textes tant dans sa réception focalisée sur les creux du texte, les « blancs » laissés par l'auteur, que sur les grands axes qui fondent les œuvres. L'illustration de Lemoine tente très clairement, de proposer un contrepoint symbolique à la narration, même si « Il y a un côté narratif auquel on ne peut pas échapper. Plus cela va, plus j'ai envie que les choses soient comme cela : dans la lecture, je vais presque détacher du contexte une ombre un reflet, une bête et c'est cela qui est intéressant... quelque chose qui va

acquérir une force... »⁵²⁵ La part du narratif que l'illustrateur retient du texte établit la nécessaire référence qui implique une reprise des personnages et de certaines actions mais illustrer ne se résume pas à cette représentation iconographique des événements du texte. Lemoine travaille à accorder dans ses illustrations plus de présence à des détails infimes ou à des éléments qui pourraient paraître décoratifs comme des éléments naturels, des traces de pas ou des ombres qu'à la représentation des lieux ou des personnages mêmes. Cette « force » accordée dans la lecture à des éléments accessoires ou hors-champ semble fonder une illustration « en contrepoint » et elle permet de poser la question : « qu'est-ce qu'illustrer ? ». Les différentes réponses que proposent les évolutions mêmes du style de Lemoine comme la multiplicité des styles de ses contemporains laissent penser qu'une illustration se construit par une compréhension de l'œuvre sur plusieurs niveaux ainsi qu'une aptitude à saisir dans les récits autant ce qui doit être souligné par la reprise dans l'illustration que les espaces à ne pas occuper par l'image. C'est ce qui caractérise le savoir-faire d'illustrateur de Lemoine est une intuition du contrepoint et de la mise en relief d'éléments de l'œuvre ainsi qu'une capacité à ne pas « illustrer » au sens redondant - ou péjoratif- du terme.

La prise en charge d'une part du texte sous sa forme imprimée, sous les différents aspects de la narration et dans son implicite est passée au filtre de la subjectivité et de la culture contemporaine de l'artiste. Le traitement du sens du texte restitue au lecteur une part extrêmement épurée de la lecture de l'illustrateur avec une figuration qui ouvre des espaces de pause et de rêverie dans la lecture. Lemoine, par sa mise en image, tend à « amener le lecteur, celui qui regarde, à une attention beaucoup plus soutenue que dans la plupart des albums »⁵²⁶. La production d'illustrations ne semble donc pas avoir pour seul objectif d'aider à la compréhension, mais également d'accompagner et stimuler l'interprétation en proposant une partition rythmée, des contrepoints et des espaces pour réfléchir le texte. Dans une posture de lecteur très créative, Lemoine joue avec les « possibles » du texte littéraire et avec les libertés qu'autorise l'image dans les livres. De ce fait, l'illustration conçue à partir de sa lecture peut se concevoir comme une glose : un ensemble complexe dont les choix graphiques agissent comme des révélateurs du texte. Le travail conscient de Lemoine est de proposer un véritable éclairage⁵²⁷ du texte qui ralentit la

⁵²⁵ Entretien avec G. Lemoine, mai 2001.

⁵²⁶ *Ibidem*.

⁵²⁷ Sens original du mot « illustration », *illustratio* de *lustrare*, « éclairer ».

lecture et en renforce la dimension symbolique. La communication d'intuitions intervient très fortement dans les illustrations quand Georges Lemoine s'arrête sur les éléments qui l'interpellent parce qu'ils ont provoqué une émotion : la métaphore, le terme d'une description, le mot évocateur d'un sentiment ou la parole rapportée provoquent des saisies imaginaires auquel l'illustrateur donne des transpositions graphiques.

Georges Lemoine exprime cette compréhension des différentes dimensions du texte de façon très personnelle mais son illustration des oeuvres se révèle également très respectueuse dans son appropriation des textes. Pour comprendre comment s'élabore son processus d'interprétation, et ce qui détermine son illustration, nous allons dans un premier temps, repérer les éléments littéraires que les illustrations de Georges Lemoine mettent particulièrement en évidence dans les livres. Ces formes de la narration seront étudiées à partir d'exemples pris dans les différents ouvrages du corpus, afin de mettre en lumière les aspects énonciatifs de son illustration et de comprendre comment se construit son commentaire des oeuvres. Dans un second temps, nous analyserons les images que Georges Lemoine a créées pour l'œuvre de J.-M.G. le Clézio dont il a illustré neuf textes sur quinze années. L'hypothèse est que la création d'illustrations pour les textes d'un même auteur renseigne sur le traitement interprétatif de l'illustrateur qui soutient l'univers de référence, l'implicite du récit, la structure du texte et le style d'une écriture. Enfin, l'analyse de trois oeuvres pour lesquelles Lemoine a produit deux versions illustrées, révélera comment cette réillustration produit une nouvelle interprétation. Cette particularité du corpus démontrera l'évolution conjointe de l'interprétation et du travail graphique. Elle manifeste aussi la relative autonomie du travail d'illustration par rapport au texte qui la fonde. Ces deux dernières analyses permettront de montrer la sensibilité de Lemoine aux textes littéraires et de dégager les critères qui interviennent dans sa création de séquences d'illustrations.

Chapitre VI - De la lecture aux images : une illustration critique

Georges Lemoine, attaché aux objectifs de l'édition pour la jeunesse qu'il sert depuis presque trente ans, construit un système d'illustrations qui soutient nettement la compréhension des aspects premiers du texte - structure, système des personnages, espace et temporalité - et développe également au-delà d'une trame référentielle, des jeux polysémiques, rythmiques, intertextuels et énonciatifs. Ces illustrations accroissent la lisibilité de textes et ainsi l'illustrateur peut prétendre à guider des jeunes lecteurs dans des textes qui ne lui sont pas toujours destinés. Reconnue dans sa singularité et valorisée, sa création intervient dans ce que G. Genette a défini comme le péricycle⁵²⁸ et cette intervention créatrice à multiples facettes développe quelque chose de « littéraire » dans l'entour du texte ; Lemoine se fait auteur en investissant l'espace de l'énonciation. Nous allons mettre en évidence comment Georges Lemoine intervient comme narrateur visuel selon la définition qu'en donne I. Nières-Chevrel⁵²⁹, commentateur, interprète et comment sa démarche l'établit comme énonciateur dans l'espace du péricycle et co-auteur du livre. Il donne une dimension herméneutique au travail d'illustrateur. Il produit donc un accompagnement qui dépasse l'approche des significations immédiates du texte et sa lecture est véritablement critique et créatrice.

Différents aspects des séquences d'illustrations permettent de constater, de façon récurrente que Lemoine a conscience des processus et du contexte créatifs de l'œuvre littéraire et que son illustration produit un commentaire - une glose - développant à partir de l'œuvre même un réseau de connotations et de signaux qui orientent la lecture. Il nous communique autant sa subjectivité de lecteur que celle de créateur d'images et ces deux mouvements conjugués, parce qu'ils sont au service d'un texte littéraire, développent de nombreux aspects qui le définissent comme auteur tant dans le domaine de la littérarité que dans celui de l'icongité. Ce sont donc les éléments littéraires présents dans les illustrations de Lemoine que nous examinerons dans ce chapitre, comme facteur de son efficacité dans

⁵²⁸ G. Genette : « *Le péricycle est placé autour du texte dans l'espace du même volume* », *Seuils*, Paris, Le Seuil, collection « Points », 1987, page 11.

⁵²⁹ « On entrevoit sur ce simple exemple que la question du « responsable » des images peut être tout aussi complexe que celle du responsable du texte narratif. Il apparaît du même coup tout aussi nécessaire de distinguer l'artiste et l'instance que l'on pourrait appeler le (ou les) narrateur(s) visuel(s). On peut émettre l'hypothèse que deux narrateurs sont à l'œuvre dans la majorité des albums, un narrateur verbal et un narrateur visuel. » I. Nières-Chevrel, « Narrateur visuel et narrateur verbal dans l'album pour enfants », *La Revue des Livres pour enfants* n° 214, décembre 2003, Paris, La Joie par les livres, page 71.

l'accompagnement des œuvres. Quelques exemples mettront en évidence dans ces dispositifs d'images des aspects poétiques portés par les jeux de la polysémie, des mises en abyme, des variations rythmiques, des connotations intertextuelles et des jeux énonciatifs. En fait, Lemoine investit l'espace du livre sur le plan matériel et sur celui de l'œuvre à illustrer en explorant de nombreuses pistes possibles. Ce « bricolage » sémantique fait fonctionner dans les images, ce qui peut être défini en référence à l'étude de Michel Picard, comme « la littérature comme jeu.⁵³⁰

Utilisant les contraintes de l'objet-livre, Lemoine investit cet espace en développant un parcours en ricochets - ou en miroirs - qui ouvre la lecture au-delà des éléments littéralement donnés par le texte : il construit volontiers des mises en abyme qui jouent avec la culture de l'écrit et du livre, l'espace de représentation du lecteur, et avec l'œuvre par une autoréférence à ces livres illustrés... Ainsi, les phénomènes littéraires que sont l'intertextualité et la question de l'identification au personnage sont pris en charge dans ses illustrations. Enfin, sur le plan de l'énonciation, l'illustrateur accorde une place à la figure de l'auteur du texte dans ses images et s'y représente lui-même, donnant souvent à son statut d'artiste une dimension polyvalente de lecteur, et de co-énonciateur. Il est parfois dans ses images co-narrateur, co-auteur et commentateur.

1) Des variations littéraires

Georges Lemoine révèle l'essentiel de ce qui se joue dans le texte par un système illustratif qui peut relever tout à la fois de l'initiation à l'activité de lecture et du jeu littéraire : il fait apparaître dans les images un ensemble de signes qui associent à la lecture des allusions et des connotations se référant au contexte de l'œuvre. Ce dispositif dont nous voulons démontrer la dimension ludique, témoigne des effets de la réception, de la subjectivation de la lecture, et propose un système référentiel complexe qui joue avec la culture potentielle du lecteur. Il distribue tout au long du livre des indices - le plus souvent des images, mais également du texte - en élaborant un jeu fondé sur des liens plus ou moins distants avec le récit. Ce réseau engage l'illustrateur dans une activité ludique et poétique avec son lecteur. Lemoine conçoit souvent des maquettes qui fonctionnent sur

⁵³⁰ Michel Picard, *La lecture comme jeu*, collection « critique », Paris, Les éditions de Minuit, 1986.

plusieurs niveaux, en particulier lorsqu'il fait intervenir le texte dans les images⁵³¹. Cette superposition matérielle du texte et de l'image produit une composition sophistiquée qui se trouve donc servir tout à la fois la réception des significations et la création d'un espace esthétique figurant les liens avec le texte : l'écrit apparaît dans la page comme en filigrane de l'image. Ce principe d'illustration qui superpose partiellement le texte et l'image, crée une impression de palimpseste : l'illustration semble recouvrir la page de texte. Ainsi les partis-pris de l'illustrateur indiquent que la règle du jeu de la lecture du livre illustré implique des éléments à associer. De plus, comme pour signaler ce fonctionnement de l'illustration, des jeux et des jouets sont fréquemment intégrés aux planches même quand le texte ne les mentionne pas. Ces connotations ludiques - jeux de pions et de cartes, poupées et figurines, jeux d'adresse et costumes - s'adressent bien sûr au lecteur enfantin en lui proposant un référent connu mais, plus probablement, il s'agit de représenter le livre illustré comme un jeu à explorer ou manipuler. Les indices placés par l'illustrateur montre qu'il considère le livre tout d'abord comme un espace ludique ou espace de transition, comme une partition et enfin comme un jeu de cache avec les significations.

Le livre est véritablement investi par Georges Lemoine comme espace de transition entre « ce qui fait fonctionner le texte » et la posture matérielle et intellectuelle du lecteur. L'illustrateur développe tant les espaces référentiels du texte que les espaces matériels du support en jouant « en trompe-l'œil » entre espaces de la représentation et espaces représentés. Cette mise en scène de l'espace fictionnel est délimité, en général, par l'utilisation du blanc de la page et par les jeux de cadres. Tel est le cas du roman *Le pays du bout du lit*⁵³² dont les cadres s'ouvrent de page en page pour accompagner la plongée fantastique du jeune malade « de l'autre côté » ; ils figurent une zone frontière où le héros se confronte à la peur de la mort (I, 1-3) : « Où sommes – nous demande Côme en se relevant ? (...) C'est le Pays du Bout du Lit : là où tout commence et tout finit, répondre le fantôme avant d'ajouter d'un air narquois : là où tout se rêve et tout s'oublie... »⁵³³ Les cadres sont systématiquement rompus et laissent le blanc de la page envahir l'image : l'espace dans lequel circulent le héros et les personnages du « bout du lit » est totalement indéterminé et nettement transitoire, leurs nombrils disparaissent comme toutes les limites spatiales. En fait le héros découvre, plus loin dans le roman, l'apparence du monde qu'il

⁵³¹ Voir pour cela les exemples donnés en première partie.

⁵³² Alexandre Révérend, *Le Pays du Bout du Lit*, Paris, Gallimard, collection « Giboulées », 2003.

⁵³³ *Ibidem*, page 32.

parcourt, confirmant la double signification de ce monde transitionnel : « La première révélation qui attendait Côme était la forme arrondie de ce pays. La seconde fut qu'à cette altitude, le tortueux réseau de couloirs évoquait irrésistiblement les rides et les plis d'un nombril.- Le centre du monde ! s'émerveilla l'enfant. »⁵³⁴ Loin de figurer ce que le texte décrit, c'est l'espace blanc du livre et les circulations verticales que Lemoine a privilégié pour représenter ce monde du rêve et de la transition entre la vie et la mort.

La notion « d'espaces ludiques »⁵³⁵ que Michel Picard désigne comme espace transitionnel⁵³⁶ dans les œuvres littéraires, s'applique particulièrement bien aux illustrations de Lemoine qui joue avec les surfaces du livre et les lieux du texte en élaborant un parcours d'images qui démultiplie les significations.

Dans *On a mangé l'alphabet*, deux planches (I, 4) offrent un exemple de mise en espace productrices de sens. La première⁵³⁷ image place le terrain vague au premier plan et l'oncle Chrysostome apparaît au second plan dans la rue entre deux planches disjointes de la palissade : « Oui, murmure mon grand-oncle. Chaque fois, que je passe rue Jules-Verne je m'arrête. L'école n'existe plus. On a même déblayé les démolitions. Ce n'est plus qu'un terrain vague où poussent les herbes folles. » Le narrateur second du récit est présenté ici regardant le lieu du récit qu'il s'apprête à conter à son neveu, et cet espace sépare également le narrateur du lecteur : il s'agit d'une mise en image qui présente l'espace ludique de la narration comme un lieu ouvert vers le lecteur. Le visage caché et le « coup d'œil » porté en direction du lecteur ajoutent à la distance un côté énigmatique que la tonalité fantastique du récit de l'oncle conservera jusqu'à la fin : souvenir d'enfance ou histoire inventée ?

Ce sont parfois les espaces mentaux des personnages qui sont figurés par l'illustrateur : le cadrage des dessins autour d'une ombre partielle portée sur le sol, comme dans *Leïla*, désigne l'espace qui sépare l'héroïne de son père (I, 5). Ainsi tout en amplifiant la présence de la fillette, l'espace qui est au centre de l'image donne à l'absence du frère une place physique entre Leïla qui revendique le deuil et son père qui le lui refuse. Lemoine donne aussi forme au problème de la communication entre les personnages et à la question du silence. L'illustrateur désigne un motif essentiel du récit dans l'espace de

⁵³⁴ Alexandre Révérend, *op.cit.*, page 70.

⁵³⁵ Michel Picard, *La lecture comme jeu*, *op.cit.*, page 32.

⁵³⁶ « (...) il est utile, pour assigner un statut relativement précis à l'espace d'imagination ludique et comprendre en quoi la lecture littéraire pourrait être formatrice, de recourir à la notion winnicottienne d'aire transitionnelle. » *Ibidem*, page 42.

⁵³⁷ P. Gamarra, *On a mangé l'alphabet*, collection « aux quatre coins du temps », Paris, Bordas, 1978, page 25.

l'énoncé et signale le système choisi pour l'illustration : le hors-champ. Nous reviendrons dans la dernière partie sur la valeur sémantique que Lemoine accorde aux espaces « vides » de l'image.

Commentaire [MSOffice15]: Ici ou en P 4

Cette façon de « jouer le texte » ne réfère donc pas uniquement aux lieux du récit mais se déploie sur le plan symbolique dans l'espace des images comme système d'énonciation: tous les aspects du livre et du texte sont des occasions de jeu avec les signifiants et les signifiés - les aspects matériels et les aspects référentiels. Ainsi, les images peuvent-elles être considérées comme des arrêts sur les « nœuds »⁵³⁸ des récits : les espaces du livre sont investis sur le plan de l'énonciation comme sur le plan de l'énoncé. En cela elles désignent des agents de littéarité.

A) Des nœuds narratifs

L'illustrateur joue avec l'espace du livre en exploitant la polysémie provoquée par les mises en images : il rassemble peu d'éléments dans une image jouant sur la mise en relation de la composition avec l'espace de l'énonciation, de la narration, et de l'énoncé. Dans *La métamorphose d'Helen Keller*, deux planches permettent de donner une idée de cette concentration sémantique des illustrations de Lemoine (II, 1-2). La première, page 43, représente la main de l'héroïne empoignant une fourchette orientée de manière menaçante vers le texte : elle désigne un moment d'apprentissage du repas qui occasionne une lutte violente entre l'éducatrice et la jeune handicapée. Nous avons vu, à propos de l'utilisation du « blanc » en première partie qu'il s'agit ici de représenter les éléments de médiation entre l'enfant sourde-muette-aveugle et le monde extérieur ; la fourchette est donc représentée en blanc. Elle est tenue comme une arme et pourtant il n'est pas question de cet objet dans le passage mais plus globalement d'apprendre à manger de façon « civilisée ». L'héroïne, par ce geste de préhension, pose le problème : animal ou humain, se civiliser ou se battre. Cette fourchette ambivalente est la première victoire d'Annie Perkins contre l'isolement et la violence de son élève. A l'échelle du texte, ce « nœud sémantique », qui présente le premier acte d'évolution de l'héroïne, concerne différents plans du récit – chronologique et symbolique. La seconde image est une planche, page 76, portant la date de Noël 1887, date qui ferme le du chapitre sur un moment de fête où l'enfant reçoit, entre autres cadeaux, un serin en cage que l'illustrateur choisit de représenter. Mais, dans

⁵³⁸ M. Riffaterre : « Les nœuds d'intersection de deux séquences d'associations sémantiques ou formelles. », « L'illusion référentielle », *Littérature et réalité*, Le Seuil, 1982, page 98.

l'image, les barreaux de la cage s'effacent devant l'oiseau et c'est le chapitre suivant qui est ainsi annoncé par l'illustrateur dans une prolepse narrative : Helen va partir de la maison. Il est donc question d'une libération à plusieurs niveaux, celle qui permet à l'enfant de rompre sa prison perceptive puis de quitter sa famille pour accéder à une vie indépendante. L'image composée par l'illustrateur est ainsi la charnière formelle de deux chapitres du livre : elle condense le sens de façon doublement symbolique pour le récit par une métaphore de l'enfant libérée du handicap.

Sur un plan très différent, l'illustrateur met en place des jeux graphiques qui sans être aussi signifiants par rapport au texte que les exemples précédents, engagent le lecteur dans un système de lecture ludique par la compréhension de mises en espaces. Dans *L'île du dieu maussade*, Lemoine compose une planche qui représente une querelle entre deux sœurs : la parole abondante et trompeuse de la « méchante soeur » du conte est symbolisée par une spirale végétale enroulée vers sa bouche et par le bec ouvert d'un oiseau au dessus de sa tête qui semble répéter ses paroles. Ce motif graphique renforcé par le geste de la main qui pointe la bouche muette de la seconde sœur, pose comme dérisoire et vain le discours et substitue aux paroles une pirouette graphique. La composition place un vide au centre de cette image allégorique, et le passage est ainsi traité sur le mode de l'ironie produisant un commentaire que l'on peut qualifier de métatextuel (II, 3).

L'illustrateur introduit également dans ses images des jeux avec le cadrage qui créent des relations spatiales insolites. L'illustrateur provoque des variations de points de vue et simule des mouvements comme le pratiquent les auteurs dans les bandes dessinées. Tel est le cas dans la nouvelle *L'île du dieu maussade*, pour laquelle Lemoine choisit de construire ses planches en deux parties : le bandeau inférieur présente une vue à distance plus lointaine que l'image principale occupant les deux tiers supérieur de l'image en gros plan (II, 4-5). Ces variations de point de vue, ou de temporalité, décalent la perception de la scène en jouant sur quelque chose de comparable à une hétérogénéité énonciative : deux points de vue se côtoient dans l'image comme deux discours simultanés. Cette double image qui déploie le temps et l'espace, produit un double regard. De ce dédoublement résulte un effet de « ralenti » sur le moment choisi et l'écart de point de vue met en relief l'action illustrée en arrêtant le lecteur sur l'importance du moment.

Cependant les jeux avec les espaces de la page et du récit sont parfois fondés sur des répétitions et des effets de rythmes. Ils interviennent dans ce cas-là, dans un ensemble

Commentaire [MSOffice16]: « Malheur à toi, s'écria Séverine, malheur à toi d'avoir crû le mensonge de celui que ton dieu a banni!(...) Au nom du ciel, supplia Séverine, obéis-moi ! ».

qui pourrait s'apparenter à une partition musicale, où là encore l'illustrateur joue avec le fond et la forme.

B) Une partition musicale

Poursuivant la réflexion amorcée dans sa collaboration avec Massin, Georges Lemoine qui apprécie la complexité rythmique des œuvres musicales pour leur maîtrise du temps (des fugues de Bach à Henri Dutilleux ou Morton Feldman) amplifie sa réception de la temporalité des textes à illustrer et n'hésite pas à mentionner des références musicales dans ses livres. Comme il le fait explicitement pour « le quatuor de violons de Dimitri Chostakovitch » dans *La petite marchande d'allumettes*, l'illustrateur associe fréquemment une œuvre musicale à la lecture et à l'interprétation imagée d'un texte. Dans *Petit Cœur*, des partitions posées dans les images évoquent un accompagnement musical du récit en harmonie avec la palette colorée et les motifs saisonniers des planches : « Le quatuor pour la fin du temps » de Olivier Messiaen intervient comme générique sur la page de couverture intérieure, quelques mesures de J. S. Bach pour le « bleu » associé à l'été, un lied de Franz Schubert extrait de « Die Winterreise » pour le moment du « blanc » associé à l'hiver (II, 6-8).

En jouant sur les interférences sémantiques entre les arts iconographiques et musicaux, l'illustrateur s'inscrit dans une lignée d'artistes contemporains qu'il cite régulièrement dans ses notes personnelles comme Klee qui affirme : « le choix des éléments plastiques et la façon de les combiner présentent jusqu'à un certain point des analogies avec le rapport du motif au thème en musique. »⁵³⁹ Pour prolonger cette approche, Lemoine s'attache particulièrement à la temporalité des récits qu'il accompagne et souligne par un travail de rythme dans la séquence des images, la composition des pages et des dessins. Il joue de la série pour élaborer une partition imagée avec des reprises et des variations qui s'inspirent de la composition musicale, dépassant fréquemment les propositions du texte. Michel Picard remarque que la répétition est « inhérente au jeu et donc à l'illusion littéraire. », et note à quel point les théoriciens de la littérature - Jean Pouillon, Gérard Genette, Georges Poulet - jugent essentielle cette complexité temporelle.⁵⁴⁰

⁵³⁹ P. Klee, *Théorie de l'art moderne*, Folio essais, 1998, page 23.

⁵⁴⁰ M. Picard, *La lecture comme jeu, op.cit.*, page 107.

Conscient de composer une partition avec le texte et les séquences d'images, Lemoine fait apparaître les structures des récits en représentant les étapes essentielles de la narration, mais aussi d'autres trames sémantiques produisant des « séries » d'images. Ces « séries » forment des sous-ensembles dans le système d'illustration du livre, composant ce que Michel Picard décrit à propos des textes littéraires et qui convient ici à l'illustration « un jeu qui prend, même matériellement l'apparence de collections définies, de totalités closes, complètes quoique désordonnées ou encore la « donne » personnelle »⁵⁴¹. Avec ces propositions sans cesse renouvelées, l'illustrateur met en relief et en relation certains éléments du texte : il dynamise et organise la lecture des livres. Nous avons vu dans la première partie la diversité des formes que ces séquences peuvent prendre dans les albums - parce que l'espace et la liberté du support y favorisent davantage les mises en images que les livres de poche. Si on se réfère aux mises en page de Lemoine, on constate une coïncidence entre le déploiement des images et la temporalité du récit et il faut considérer que l'illustrateur intervient parfois même sur elle par ses choix. La production d'illustrations est forcément structurée par la chronologie des événements du récit mais aussi par la mise en espace choisie : Lemoine simule fréquemment des mouvements entre deux images par la juxtaposition ou la succession des illustrations. Ces procédés peuvent être comparés aux « travellings », « zooms » et autres effets cinématiques.

Dans *Le prince heureux*⁵⁴², la séquence de planches illustrées accompagne rythmiquement le récit avec des sous-ensembles d'images en séries, distinguant les différents niveaux du récit par une utilisation de la symétrie et de la répétition (III). Ces ensembles d'images en s'imbriquant les uns les autres par séries de trois tout au long du livre, composent un système complexe certes, mais qui fait apparaître visuellement la structure tout aussi complexe du conte de Wilde. Le choix de l'illustrateur peut sur ce point être considéré comme celui d'un co-narrateur car il fait figurer la temporalité du récit.

La première série de trois images propose une symétrie entre deux planches d'ouverture qui présentent la statue en or du prince d'une part et l'oiseau séduit par le roseau d'autre part (III 1-3). Les deux images construites selon une verticale et un même mouvement courbe vers la gauche contrarient le sens de la lecture, annonçant une tendance du récit à la réminiscence et un destin assez tragique pour les deux protagonistes. L'image finale, elle aussi construite sur une verticale, mais statique cette fois, achève la course du

⁵⁴¹ M. Picard, *op.cit.*, page 153.

⁵⁴² O. Wilde *Le prince heureux*, *op.cit.*

martinet sur la minuscule silhouette de l'oiseau mort sur le sol. L'élément récurrent de ces dessins est la verticale du pilier portant la statue du prince vu en plongée, et il s'agit bien dans ce conte d'une construction d'emboîtements en séries qui convergent toutes vers ce thème central du conte : l'élévation du prince. Mais sans ce parti-pris de Lemoine qui installe un point de vue dominant sur l'espace et le temps du récit, le lien entre les différents motifs de chute du conte n'apparaîtraient peut-être pas aussi clairement : ici le choix énonciatif dans l'image est repose sur l'effet de série.

Par ailleurs, il est très fréquent que ces séries construisent un chronotope comme dans les nombreuses images marquant le rythme des saisons, l'alternance du jour et de la nuit, la croissance d'une plante où le déplacement d'un personnage dans un paysage. En fait, les images développent les différentes trames chronologiques et temporelles du texte de façon à en faire apparaître les liens et l'importance. Dans le conte de Wilde, pour les séquences de dialogue entre l'oiseau et le prince, Lemoine propose une série de trois images qui figure la dégradation de la statue au fil du conte. Cette scène répétée presque à l'identique avec une inversion pour la seconde image, focalise l'attention du lecteur sur les transformations de la couleur, de l'or à la pierre, des parures à la nudité ; cette image marque également par son insistance, l'aspect « contre-nature » du retour de l'oiseau à la statue. Pour illustrer les évocations de l'Égypte que souhaite rejoindre le martinet, Lemoine insère deux planches dessinées sur papyrus : ces bandeaux de double page accentuent la distance mythique et l'irréalité des descriptions de l'oiseau. Ces deux insertions contrastent nettement avec les planches présentant les bénéficiaires des dons du prince qui sont figurées, de façon plus classique, sur des pages simples face aux pages de texte. En construisant ces différents niveaux dans la séquence d'images, Lemoine isole et met en relief les boucles narratives du récit, accompagnant là encore le narrateur dans son récit.

Le déploiement sur quatre pages d'un volet qui s'ouvre au centre du texte avec un panoramique sur la ville, propose véritablement une parenthèse dans le récit de Wilde et donne un arrière-plan sophistiqué à l'aventure, alors que les autres planches du livre ne présentent que peu d'éléments de décor. Cette image imposante offre non seulement une densité thématique car elle synthétise le leitmotiv du conte - les allers et venues du martinet au dessus de la ville - mais elle propose également une contraction de l'espace et du temps du récit. En effet, dans une irrémédiable progression vers l'hiver et le froid, l'oiseau survole les toits couverts de neige sur la droite alors qu'il laisse les rues et les

arbres nus derrière lui. Cette quadruple page démontre la puissance polysémique de l'illustration qui peut envahir l'espace de matériel du livre et par cela connoter une pluralité d'éléments de la narration : la temporalité sur l'ensemble du récit, un noeud narratif, la symbolique générale du conte, le lieu, un personnage... L'illustrateur a conçu en toute la liberté la maquette de l'album et en plaçant une image de ce type dont l'impact est démultiplié par sa taille au cœur des séries d'illustrations, il joue avec la concentration sémantique d'une image pour apporter une vision globale sur la narration mais aussi une certaine distanciation par rapport au conte (P 1, XIX).

L'illustration des livres, à l'instar de cet album, ne consiste donc pas en une séquence linéaire mais en une partition parfois très sophistiquée, d'où émergent des rythmes et des variations qui donnent à voir les différentes structures d'une œuvre. Ce système de mise en image participe à la délimitation d'un cadre énonciatif et narratif.

Pour *Le foulard dans la nuit*, Lemoine élabore une mise en pages sophistiquée, construite sur une récurrence d'images horizontales étroites au long des pages, créant une impression de continuo, comparable à une mélodie ténue qui supporte quelques variations : il développe donc une narration parallèle qui propose des ruptures par les motifs représentés comme des émergences de sa propre narration dans la linéarité du récit. Dans *Peuple du ciel*, nous constaterons que les chants successifs de l'héroïne du récit sont l'occasion de mises en pages du même type – des bandeaux horizontaux récurrents – pour illustrer la voix incantatoire qui fait progresser le texte d'épisode en épisode.

De cette variation imagée résulte forcément une nouvelle partition plus riche et plus complexe dans sa combinaison avec le texte. Mais l'identité du texte n'en est pas pour autant altérée car chez Georges Lemoine, il s'agit le plus souvent d'un acte de poétisation qui contribue à la révélation de l'œuvre. L'illustrateur est sensible aux mouvements du récit qu'il exprime par le rythme et la composition des planches, mais il y associe une « musique » personnelle, celle de son interprétation de l'œuvre. Cette transposition matérialisée par les illustrations fait apparaître :

« Une « petite musique » nocturne réduite à une mesure incomplète, répétée à l'infini, et néanmoins considérée par Proust comme le plus sûr « marqueur » de l'identité. (...) Le bon lecteur, le bon critique sera donc celui

qui saura débusquer, dans l'homme comme dans l'écrivain, cette conformité de rythme, attraper la mesure fondamentale. »⁵⁴³

En repérant et en interprétant de façon créative l'essence du texte, sa « mesure fondamentale », Lemoine travaille, et il en est conscient, sur la singularité de l'œuvre et sur sa réception de lecteur, utilisant les images pour accompagner le temps romanesque et les structures des textes.

L'illustration de la poésie lui apporte une situation plus ouverte de variation à deux avec le texte. Dans l'illustration des poèmes de Claude Roy, Lemoine joue avec les frises pour envoyer des signaux qui sont autant de petits clins d'œil aux textes : les pions de lotos annoncent 14-18 pour le poème *Brindilles de temps anciens* et les cordes courent sur des poulies tous azimuts autour de *L'escargot capitaine au long cours* répétant le motif graphique comme autant de « cargo » et d' « escargot », (IV, 1, 2). Ces repères, loin de se réduire à une fonction décorative, envahissent l'espace du livre pour guider l'œil dans les pages par l'intermédiaire de frises et de vignettes qui entourent les textes d'une ribambelle rythmée et tournoyante. Les oiseaux, insectes et autres éléments divers forment une farandole joueuse qui donne à la page une profondeur en jouant sur l'espace de l'énoncé.

Dans *Couleurs, lumières, reflets...* de Rolande Causse, les jeux de superpositions des motifs sur les calques font circuler les éléments de la page de gauche vers celle de droite et inversement : Lemoine utilise cet espace de circulation comme une animation dynamique au service des effets visuels induits par les textes. Dans *Paris Poésie*, ce sont les jeux de travestissement des monuments et des personnages, comme pour « Les bouquinistes » ou « Le pont des arts », qui participent aux jeux poétiques de l'auteur (IV, 3,4). En fait, pour l'illustration de ces recueils poétiques, l'illustrateur propose des solutions graphiques qui créent d'une part des unités dynamiques autour de chaque poème, et qui structurent d'autre part le recueil comme un système cohérent de variations. Il produit, là encore, un accompagnement rythmique qui apporte au système verbal un soutien et une variation.

Cependant d'autres éléments entrent « en jeu » dans l'accompagnement de la lecture littéraire des textes qui touchent à la polysémie et à la symbolique proliférante des éléments illustrés.

⁵⁴³J. L. Diaz, « L'auteur vu d'en face », *L'auteur*, Actes du colloque de Cerisy-la Salle, (4-8 octobre 1995), Presses universitaires de Caen, 1996, page 125-126.

C) Un jeu de polysémie

Il semble possible d'envisager l'activité créatrice de l'illustrateur sous l'angle d'un jeu sous contraintes tel que Roger Caillois le définit : « Le jeu consiste dans la nécessité de trouver, d'inventer immédiatement une réponse qui est *libre dans la limite des règles* »⁵⁴⁴ Jeu d'images, jeu d'associations ou jeu de rôles, les combinaisons trouvées à chaque fois par l'artiste pour élaborer les séquences illustrées donnent une forme plastique à un jeu symbolique, initié par la lecture du texte faite par l'illustrateur. Ses propositions pluri-graphiques le placent en interface entre le texte et le lecteur et démultiplient son commentaire du texte. Les planches illustrées se prêtent particulièrement à l'analogie avec le jeu si on se réfère aux jeux de travestissement. Sur ce point, certains exemples choisis parmi les images de Lemoine démontrent un procédé qui peut être qualifié dans certains cas de métonymique et dans d'autres d'allégorique. Ainsi, les choix plastiques parfois très esthétisants de l'illustrateur, résultent d'une intention de masquage de l'accès direct au sens qui est aussi une des modalités de son mode narratif visuel. Cela s'exprime plus particulièrement dans les cadrages en hors-champ, les mises en images inspirées de certains Ukyo-e⁵⁴⁵ et les compositions frontales qui jouent sur une scénarisation de motifs : il s'agit d'une mise en scène ordonnée de la narration. L'exemple du *Livre du Printemps* choisi dans les documentaires illustrés par Lemoine, démontre ce que l'image peut élaborer sur le plan de l'énonciation en jouant avec l'espace virtuel du livre quand il ne se met pas au service d'un récit. Les éléments qui entourent les pages représentées dans l'image installent une profondeur dans la double-page et des circulations du regard en arrière-plan comme au premier plan. Mais cette composition met surtout en place un cadre énonciatif : le texte documentaire émane de la nature même qui semble le générer et *a fortiori* le valider. Ainsi il apparaît que son système de jeu graphique avec le support est un véritable outil énonciatif.

Le rapport des illustrations de Lemoine avec les récits, qui peut être considéré dans un premier temps comme distant, tient plus généralement de l'évocation que de la

⁵⁴⁴ R. Caillois, *Les jeux et les hommes - Le masque et le vertige*, Gallimard 1958, rééd° « Idées » 1967, page 39.

⁵⁴⁵ Images dans la tradition de l'estampe japonaise et plus largement des codes picturaux de représentation asiatique qui privilégie un élément de premier plan – souvent un élément naturel - qui masque et dirige le regard sur un arrière plan plus large qui porte le thème. Par exemple, la branche de cerisier en fleurs devant le Mont Fuji. Nous étudierons dans la dernière partie les éléments que Lemoine place dans ce premier plan de l'image. Voir à ce sujet le mémoire de DEA de littérature comparée de K.Okura, *L'influence japonaise sur l'album illustré français*, *op.cit.*

description : il s'agit autant d'évoquer sans désigner que d'induire une prolifération de sens par des associations de motifs dans une même image. Les choix de l'illustrateur privilégient des images épurées, représentant quelques éléments « élus » pour leur puissance poétique, ou des superpositions d'images ; mais les deux systèmes laissent les descriptions aux textes, quand il y en a. Ce que joue l'illustrateur à ce niveau semble être de l'ordre du « discours secret » que définit Martine Joly :

« Nous avons vu, à propos de l'image anamorphotique, qu'elle constituait un « discours secret » dans l'image. Si dans le cas de l'anamorphose, ce discours secret s'expose à la fois de manière ostensible et cryptée, celui-ci ne nous semble pas réservé à l'anamorphose, mais être au contraire une des constantes de l'image. L'image n'est pas un signe, (...) mais un texte, tissu mêlé de différents types de signes, et qui en effet, nous parle « secrètement ».⁵⁴⁶

Alors que l'illustrateur investit les images de véritables connotations au réel et que pour cela il s'impose un travail de documentation très important, il construit des illustrations qui exploitent les ressources polysémiques de l'image pour communiquer secrètement des significations au lecteur. Ainsi le travail de Lemoine repose sur une référence à la réalité claire et explicite mais il déjoue l'illusion produite par le dessin en éloignant l'élément figuré par les focalisations subjectives qu'il affectionne. Lemoine propose donc une interprétation imagée qui accentue certains liens avec le réel et en efface d'autres : « [Il s'agit de ne pas] mettre la référentialité dans le texte, quand elle est en fait dans le lecteur, dans l'œil de celui qui regarde – quand elle n'est que la rationalisation du texte opérée par le lecteur. »⁵⁴⁷ En cela, Georges Lemoine opère une rationalisation du texte par l'illustration et pour cela propose certaines pistes au lecteur. Il facilite pour le lecteur la transformation des lexèmes du texte en « images mentales ». Ainsi, par ses choix plastiques et sémantiques, il ouvre des pistes proliférantes qui contribuent à la construction de la signification du texte.

Pour quelques livres, les images de Lemoine proposent une représentation réaliste, voire hyperréaliste, de l'univers du texte comme dans l'album *Mère absente, fille tourmentée* de Rolande Causse (V) ou dans quelques éditions de poche de textes de Le Clézio. Mais, le plus souvent les choix des motifs représentés sont très « économiques » -

⁵⁴⁶ M. Joly, *L'image et les signes*, *op.cit.*, page 134.

⁵⁴⁷ M. Riffaterre, « L'illusion référentielle », *op.cit.*, page 93.

un angle de cour, quelques marches d'un escalier, un coin de table et ces quelques détails choisis sont posés comme repères référentiels pour restituer une intimité quotidienne.

Parmi tous les motifs possibles pour figurer un jardin ou une plage, l'illustrateur choisit quelques référents suffisamment évocateurs - un pot de terre, une barrière, un arrosoir pour « porter » la connotation au jardin, des coquillages, une mouette pour la plage - et il laisse l'imagination du lecteur travailler à élaborer les liens référentiels : c'est également ce que font les textes littéraires et plus particulièrement les formes brèves et les poèmes qu'illustre Lemoine. Mais les éléments désignés comme signes iconiques ne sont pas anodins : ils sont révélateur d'un rapport au monde simple mais esthétisant, comme les carnets de l'illustrateur l'ont révélé, c'est à dire un regard porté vers la beauté des « choses » les plus banales. Ce système de sélection est particulièrement développé dans l'illustration de la poésie, pour laquelle la mise en relation s'élabore sur de multiples niveaux simultanément ou dans les éditions de poche. Il s'agit donc pour Georges Lemoine tout autant de cacher que de montrer.

Illustrer c'est choisir. Dans le cas de Georges Lemoine, ce choix est le résultat d'une épure. L'illustrateur signale certains éléments référentiels du texte pour établir les liens et suivre la narration. Il se plaît ainsi à la sélection d'éléments « élus » dans la lecture et cette présence les institue comme icônes - ou index. L'illustrateur en évite d'autres qui sont laissés au seul texte mais que l'absence d'illustration désigne : le vide dans les images a aussi une fonction d'appel vers le texte. Parmi ces procédés, la présentation répétées d'ombres, comme dans l'album *Leila*, orientées vers l'objet de la quête, comporte un pouvoir attractif vers ce que dit, fait et pense le personnage absent de l'image. De façon comparable, les planches représentant des personnages de dos face à un paysage ou des « gros plans » de mains et de pieds sur le sol qu'ils touchent. Les planches sont ainsi investies selon la perception sensorielle des personnages exprimée dans le texte. Quand les « motifs » du texte sont repris par l'illustration, ils sont fréquemment portés par des systèmes allusifs qui en développent l'impact. Cet art de l'allusion et de la référence « en ricochet » semble éloigner l'illustration de Lemoine de l'image narrative mais, en définitive, il travaille au plus près du texte, développant l'illusion référentielle par les liens avec des significations à différents niveaux : parfois celle de l'explicite - du littéral - mais surtout celle de l'implicite et du symbolique.

L'illustrateur figure des éléments fortement polysémiques des récits et compose des systèmes méta-métaphoriques qui mettent en évidence les significations les plus globales du texte. Dans *Le méchant Prince*, il substitue une nuée de corbeaux à la troupe des soldats qui ravagent le pays, et des cerises qui s'écrasent au sol au sang des victimes. Cette métaphorisation très explicite - une image pour une autre - déplace le signifié et intervient sur un niveau de connotation moins direct. Il convient aux contes et au lectorat enfantin qui peut ainsi accéder aux niveaux symboliques des textes sans subir d'illustration « brutale » ni d'interprétation édulcorée.

D'autres procédés de la rhétorique des images fréquents chez l'illustrateur, proposent des systèmes de symbolisation qui font se condenser les signifiants des textes. Un exemple d'image exploitée sur le plan polysémantique peut être pris dans *Toutoulouze et Ouriki*, avec une planche étrange représentant ce que le texte désigne comme « un récipient » puis « le bol » au moment où les deux personnages éponymes révèlent leur nature magique : « Sabine ne peut s'empêcher de questionner à son tour : - Mais au fond vous êtes...des... sorcières ? – Appelle-nous plutôt « magiciennes » ou mieux encore « Fille des éléments ». Les Filles d'eau comme les Filles d'air sont faites pour la liberté ; c'est pour cela que nous ne pouvons nous marier, explique Ouriki. »⁵⁴⁸ L'accumulation de motifs appartenant aux schèmes imaginaires de la féminité selon Gilbert Durand⁵⁴⁹ s'associent pour une proposition symbolique assez énigmatique qui convient à la nature magique de ce que le récipient contient : « cette mousse s'appelle « Hiéra-nichta » (...) en la mangeant, nous gagnerons un jour et une nuit par rapport aux autres êtres. » L'image représente donc encore plusieurs niveaux du récit car tout en figurant un objet-charnière, il s'agit bien aussi de maîtriser le temps : la lune au zénith au dessus de la coquille de l'oursin suspend le temps par un équilibre statique de l'image. Cependant, les diagonales du trépied et de la pince de crabe invitent à poursuivre le récit et la désignation d'une direction irrémédiable vers la droite est renforcée également par la spirale du coquillage : tous ces éléments introduisent un déséquilibre du dessin dans le sens de la lecture. Ces mises en scène sont sur-signifiantes mais la légèreté des procédés plastiques masque dans cet exemple l'accumulation de schèmes symboliques.

⁵⁴⁸ U. Blatte, *Toutoulouze et Ouriki*, op.cit.

⁵⁴⁹ G Durand, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris, Bordas, Collection « Etudes », 1969. De nombreux chapitres traitent de la symbolique féminine et les questions portant sur les motifs liés à une divinisation de la féminité reviennent à plusieurs reprises entre les pages 266 et 366 de l'ouvrage.

D'autres fois, en jouant avec les deux dimensions de la page du livre et les choix techniques, Georges Lemoine rassemble dans une image deux dessins concernant différents plans de la narration.

Dans les exemples suivants, l'aquarelle permet de fondre deux dessins dans la couleur et de renforcer l'illusion de simultanéité. Dans *L'enfant et la rivière*, plusieurs planches représentent le rêve ou les pensées du narrateur par superposition mais une planche remarquable représente l'insertion de l'imagination de Pascalet dans la scène illustrée : entre deux arbres surgissent les visages inquiets des personnages qui le cherchent, superposant ainsi les temps et les espaces de la narration (VI, 1). De la même manière, pour l'album *Leïla* de Sue Alexander, de multiples planches jouent avec les superpositions, faisant apparaître sur le sable le souvenir du frère disparu. Les ombres figurent la métamorphose et la symbolique de la mort qui envahit l'espace du récit et l'esprit du personnage. Le visage échevelé de la jeune bédouine se fond dans les dunes ondulantes du désert, plaçant comme une pensée envahissante la mort de son frère aîné au cœur de l'image. Dans cette même illustration, le cordon d'un pendentif enfoui dans le sable se fond, par le trait et l'emploi d'une même couleur, avec un pli de désert sur lequel un cheval sans cavalier galope vers *Leïla*. Tout ce dispositif spatial et symbolique sur-signale l'absence, expliquant ainsi les lourdes larmes qui s'écoulent sur ses joues (VI, 3). Dans *Comment Wang-Fô fut sauvé* de Marguerite Yourcenar, trois planches illustrées superposent personnages et paysage et cela manifeste particulièrement bien la problématique de ce conte d'inspiration orientale dans lequel le peintre fusionne avec le paysage et crée des tableaux aux vertus magiques : « Personne ne peignait mieux que Wang-Fô les montagnes sortant du brouillard, les lacs avec des vols de libellules, et les grandes houles du Pacifique vues des côtes. »⁵⁵⁰ (VI, 5-7) Dans la première planche, deux motifs se mêlent dans une superposition des zones dessinées : les rides et la barbe du peintre s'harmonisent avec les reliefs de la montagne et le fin croissant de la lune cerne le côté de son iris, présentant ce beau visage de sage dans tout son mystère et exprimant sa domination sur le paysage. La seconde image présente le peintre face à une feuille de papier dont on ne voit que le *verso* et, cette fois, le paysage dessiné apparaît sur son corps (sur son cœur), et cette image « dit » ce qui se joue de vital dans l'œuvre de Wang-Fô. Le dernier exemple qui occupe une double page dans le livre, est une représentation inversée

⁵⁵⁰ M. Yourcenar, *Comment Wang Fô fut sauvé*, *op.cit.*, page 4.

sur un axe horizontal du chemin du peintre et son apprenti, et du paysage montagneux sur lequel ils progressent. « Le vieux peintre Wang-Fô et son disciple Ling vagabondaient le long des routes du royaume des Han. (...) Il [Ling] massait les pieds fatigués du vieux, et, le matin, il se levait pour aller voir aux alentours s'il n'y avait pas un paysage que le maître aimerait prendre. »⁵⁵¹ Cette image propose de façon simultanée deux points de vue sur la marche des personnages : les dessins fondus l'un dans l'autre superposent deux distances focales et, par conséquent, deux rythmiques différentes. Ces images étranges sont construites grâce à un des grands procédés de Georges Lemoine qui soutient avec efficacité la symbolique de la marche comme intégrée au paysage et cela correspond particulièrement bien à la pratique dont l'illustrateur témoigne dans ses carnets. Ce système graphique concourt à une déréalisation des images, les désignant comme un espace symbolique qui ne se veut pas d'abord une illusion du réel mais un espace de pensée.

Ce procédé de « fondu » d'images qu'affectionne Lemoine dans les années quarante, est un articulateur narratif qui permet de jouer sur plusieurs temporalités du texte. L'intention de l'illustrateur est au service de l'énonciation : en effet, il s'agit de superposer le visage du narrateur et le lieu dont il parle pour communiquer la magie de la parole contée. Cela peut représenter les images mentales des personnages comme dans la première planche de *On a mangé l'alphabet*⁵⁵², alors que dans *Leïla* le personnage fusionne avec ses pensées et dans *Wang-Fô* avec ce qu'il voit et ce qu'il ressent. Cette déréalisation des images sert donc la mise en réseau des significations du texte en présentant une synthèse plastique et sémantique de l'idée globale du récit. Ainsi, même si les images fonctionnent par rapport à une matrice fournie par le texte - superstructures, fragments de texte, phrase, mots - les illustrations élaborées par Lemoine expriment probablement la part « refoulée » du texte telle qu'il la perçoit inconsciemment.⁵⁵³

Ces procédés d'illustration confirment la posture poétique et ludique que Lemoine adopte pour illustrer les récits : il poétise le texte par des procédés iconographiques qui en révèlent les principes rythmiques, polysémiques et symboliques. Mais le jeu avec la polysémie que M. Picard étudie pour les textes⁵⁵⁴, concerne ici l'illustration, et l'image est

⁵⁵¹ *Comment Wang Fô fut sauvé*, *op.cit.*, page 8.

⁵⁵² *On a mangé l'alphabet*, *op.cit.*, page 10.

⁵⁵³ « Le texte fonctionne comme une névrose : comme la matrice est refoulée, le déplacement produit des variantes tout au long du poème, tout comme un symptôme refoulé se manifestera en un autre point du corps. » M. Riffaterre, « L'illusion référentielle », *op.cit.*, pages 100-101.

⁵⁵⁴ M. Picard, *La lecture comme jeu*, *op.cit.*, page 256.

intrinsèquement un énoncé complexe. En fait, le dispositif ludique est favorisé par la complexité polysémique de l'image que Lemoine utilise pour interpréter dans leur épaisseur sémantique les éléments textuels choisis. Cette polysémie de l'image est paradoxalement accentuée par l'épuration, la répétition, et plus nettement par le détournement et l'allusion qui caractérisent les illustrations de Georges Lemoine. La distance établie par ces images avec les éléments référents au réel, permet de placer le lecteur dans un environnement fictionnel balisé comme un jeu de piste. Ainsi, les mises en espaces sophistiquées ou esthétisantes, rejoignent certaines conventions de la lecture littéraire.

« Les conventions peuvent y [au théâtre] paraître en effet plus aisément perceptibles que dans la lecture. Cependant, les signaux ne manquent pas non plus, généralement, dans les fictions lues, pour maintenir l'illusion dans les bornes de cette croyance ludique. Du type « Ceci est un conte », de nombreuses balises offrent dans les parcours de lecture des motifs en *détrompe-l'œil* – ou, si l'on préfère, des disjoncteurs évitant l'emballlement et la surchauffe de l'illusion. Ou encore des *garde-fous* canalisent la tentation hallucinatoire. »⁵⁵⁵

Les éléments se référant au monde sont donc mis en scène dans les planches d'illustration de façon à jouer avec l'illusion et à poser le livre comme espace ludique de simulacre.

Ainsi, l'illustrateur donne la règle de son jeu pour chacun des livres ; il signale fréquemment en page de garde ou sur la couverture le code symbolique de l'illustration et du livre à lire. Puis par l'insertion d'icônes et de « clin d'œil » tout au long des pages, il arrête le lecteur par des jeux rhétoriques : attention « représentation », attention « allusion »... Ce sont souvent des chats, des oiseaux, des souris qui occupent un espace réduit dans l'image et signalent au lecteur l'ironie d'une situation, la fantaisie d'une représentation imagée en installant une distance : l'illustration joue ici sur un plan métatextuel. Lemoine propose des pistes insistantes par leur répétition, mais discrètes dans leurs représentations techniques. C'est le cas pour les nuées d'objets volants ou en apesanteur qui envahissent les pages des recueils de poèmes comme dans *Couleurs, lumières et reflets* où de petits motifs graphiques tournoyants dynamisent la mise en page. Cette signalétique personnelle, sans se substituer aux référents du texte, les révèle et

⁵⁵⁵*Ibidem*, page 120.

oriente l'attention du lecteur sur certains mots, certaines phrases en insistant sur leur valeur polysémique et symbolique.

Cependant, le code plastique et le code référentiel ne sont pas dissociables car les systèmes proposés par l'illustrateur - désignation, allusion, répétition, mise en relation d'éléments du texte- collaborent globalement avec toutes les dimensions de l'œuvre littéraire. Cependant, s'il en éclaire certains aspects, le système d'images de Lemoine contribue à la complexité du texte littéraire illustré, par le jeu volontairement polysémique et symbolique de ses propositions. Ce constat, qui peut sembler paradoxal dans le cadre d'éditions pour la jeunesse, confirme la nécessité, pour l'illustration littéraire, d'une certaine distance avec le texte : il est essentiel que les images, tout en éclairant et guidant la prise d'information et la mise en relation, continuent à jouer avec les caractéristiques du texte sans le dénaturer : « Il est indubitable que le texte littéraire présente un degré élevé de complexité et de résistance : le langage contemporain parlerait de jouet hautement sophistiqué. »⁵⁵⁶ La qualité de l'illustration de Lemoine tient donc pour une grande part dans un jeu « sophistiqué » avec l'identité du texte – sa complexité narrative, polysémique, symbolique, stylistique - et dans une appropriation globale de ces aspects.

Les propositions de Georges Lemoine sont ouvertes. Elles permettent ainsi d'envisager ce que peut être une illustration littéraire : une production mixte et paradoxale élaborée à partir d'éléments fantasmatiques de l'illustrateur stimulés par sa lecture, et déterminés par la nécessité de produire un message explicite d'accompagnement du texte. Mais l'illustration ne porte pas exclusivement sur ce que le texte propose. En effet, Georges Lemoine développe également dans ses images, des liens avec d'autres éléments que ceux qui réfèrent aux textes-mêmes : il fait fonctionner de multiples référents extra-textuels portant sur la création littéraire en liaison avec l'œuvre à illustrer.

2) La littérature considérée comme « Je »

Lemoine accorde aussi une place à d'autres caractéristiques des œuvres littéraires en faisant figurer l'auteur ou en apparaissant lui-même dans le livre dans une mise en abyme de la création. De plus, il utilise quelquefois l'illustration pour établir des

⁵⁵⁶ M. Picard, *La lecture comme jeu*, *op.cit.*, page 153.

relations intertextuelles qui prennent place dans les images en tant que commentaires personnels.

Si quelques motifs illustrés témoignent d'une certaine compréhension de la transtextualité des textes, selon les définitions qu'en propose G Genette⁵⁵⁷, c'est-à-dire de différents types de relation entre textes, l'illustrateur représente assez peu les référents intertextuels mentionnés par les textes dans ses illustrations. Même si Genette, et Picard qui le cite, considèrent que « le plaisir de l'hypertexte est aussi un jeu. »⁵⁵⁸, il s'agit d'un jeu dont Lemoine ne s'empare pas véritablement en tant que lecteur ; il ne semble pas avoir d'intention d'illustrer l'hypertexte quand il apparaît explicitement⁵⁵⁹. Même si une relation hypertextuelle⁵⁶⁰ est explicite dans le texte, à l'exemple du roman *Le pays du bout du lit* qui se réfère explicitement à *Alice au pays des merveilles* par la chute initiale vers un pays fantastique et par le personnage de l'infirmière « Alice », Lemoine ne propose pas de référence claire au texte de Carroll ni à une de ses multiples illustrations historiques, cela lui semblerait peu intéressant. Quand l'illustrateur investit l'intertextualité, c'est au titre de sa création propre à partir de son interprétation : les planches imagées expriment ainsi les liens élaborés dans sa lecture par le créateur d'images. Cette intertextualité, au sens que lui donne Riffaterre prend, le plus souvent, la forme d'une « inter-iconicité » faisant apparaître des représentations d'illustrations de tous types qui sont « citées » par collage, imitation ou copie dans les planches et la forme plastique en souligne l'emprunt aux images de livres. Dans *Les animaux très sagaces*, Lemoine donne aux promoteurs le visage et la silhouette de trois des « Dalton », personnages de « méchants » ridicules de la bande dessinée de Morris, accentuant le côté caricatural du texte pages 23-24 (VII, 1). C'est un collage tiré d'une planche de John Tenniel, illustrateur original des *Aventures d'Alice au pays des merveilles* de L. Carroll, qui prête ses traits au chat ambigu que le jeune Christopher Chant ramène d'un univers parallèle dans *Les neuf vies du magicien* :

⁵⁵⁷ G. Genette, *Palimpsestes, La littérature au second degré*, Le Seuil, collection points Essais, 1982. L'auteur définit cinq types de relations transtextuelles : l'intertextualité (présence d'un texte dans un autre), le paratexte, la métatextualité, l'hypertextualité et l'architextualité.

⁵⁵⁸ *Ibidem*, page 557.

⁵⁵⁹ Le seul exemple repéré concerne le personnage de la petite marchande d'allumettes dans *Le prince heureux* d'Oscar Wilde qui est plus ici l'occasion d'une autocitation avec son album car est l'image est clairement « copiée » de la version de 1999 du conte.

⁵⁶⁰ G.Genette.; « Et l'hypertextualité ? Elle aussi a un aspect universel (au degré près) de la littérarité, il n'est pas d'œuvre littéraire, à quelque degré et selon les lectures, n'en évoque quelque autre, et en ce sens, toutes les œuvres sont hypertextuelles. » *Palimpsestes, op.cit.*, page 18.

« Throgmorten était, Christopher dut en convenir, un chat vraiment désagréable (...) »⁵⁶¹, mais véritablement indispensable au héros pour le guider dans l'aventure (VII, 2). Tout en confirmant le stéréotype littéraire du chat énigmatique et dangereux, Lemoine oriente le lecteur vers d'autres liens implicites entre ce roman de Diana Wynne Jones et l'œuvre de Carroll : la circulation périlleuse du héros dans un monde irréel régi par le « nonsense » et la confrontation d'un héros enfantin à une série d'épreuves magiques et de métamorphoses.

En faisant apparaître quelques liens intertextuels produits par sa lecture des œuvres, l'illustrateur recontextualise l'œuvre illustrée dans un ensemble littéraire plus vaste qui permet de l'associer une période historique ou un courant culturel. En plaçant un album de Kate Greenaway dans une planche du conte *Le petit soldat de plomb*, parmi les jeux d'enfants c'est la culture de jeunesse de la fin du 19^e siècle qui est posée en univers de référence (VII, 3). Il accorde une certaine importance à la connotation dans les images d'une tradition du livre et de l'image : il souhaite faire apparaître ainsi un univers culturel de l'enfance au cœur de l'illustration comme un arrière-plan nécessaire à la compréhension du récit.

Ce système met en relation plus largement encore, les livres avec toute la culture de l'illustrateur : œuvres picturales, musicales et œuvres littéraires. Ainsi, il fait apparaître le visage de Victor Hugo sur la façade de Notre Dame de Paris pour illustrer un poème de Rolande Causse : « Soirée paisible » dans le recueil *Paris Poésies* (VII, 8). Il apporte au parcours poétique dans la capitale la dimension mythologique à laquelle l'œuvre du romancier a contribué. L'illustrateur figure parfois des rayons de bibliothèques derrière les personnages : les titres des livres choisis par l'illustrateur pour une planche d'illustration de *M. Goodman rêve de chats* de Jacques Roubaud donnent à ce recueil poétique un arrière plan littéraire et ils ouvrent de multiples pistes quant aux liens que l'illustrateur établit entre les ouvrages de cette bibliothèque personnelle et l'auteur du recueil (VII, 9). De la même manière, la représentation de son atelier dans l'album *Des espérances* le montre car, à côté du chevalet, sont réunis disques, photographies, dessins, livres d'art et de littérature. En référence au propos de Malraux qui a dit qu'« on ne peint pas la peinture d'après la nature mais d'après la peinture », il est possible de confirmer que Lemoine illustre les textes d'après la conception qu'il a de la littérature autant qu'à partir de sa culture de l'image et du livre. Il s'appuie sur des représentations imagées qui ont une valeur de

⁵⁶¹D. Wynne Jones, *Les neuf vies du magicien*, op.cit., page 60.

référence pour donner au lecteur des pistes pour des connotations culturelles. La référence à Balthus réitérée dans différents livres, et l'apparition d'une Vénus de Botticelli ou d'un ciel « volé » à Poussin mettent à contribution la culture du lecteur pour construire la mise en relation avec le texte en entrant dans le jeu « inter-iconique » de l'illustrateur. Le recueil de nouvelles de Jean-François Ménéard, *Le voleur de chapeaux*, recèle de nombreuses citations qui pastichent parmi d'autres, l'illustration de Gustave Doré pour *Gargantua*, une évocation de *La bataille de San Romano* du peintre Uccello et quelques compositions empruntées aux peintures médiévales (VII, 4, 5).

Lemoine semble s'investir avec une certaine jubilation dans le « bricolage » inter-iconique permis par le travail d'illustration, mais ce qui l'intéresse est de l'ordre d'une présentation de ses propres liens extratextuels, en tant qu'auteur et « interprète ». De plus, les références métatextuelles et méta-iconiques qui jalonnent les illustrations créent des liens qui participent à une véritable célébration de l'acte créatif et de la culture. Le système développé s'approche de la relation critique parce que les interférences proposées par les images sont autant de commentaires des œuvres littéraires. Quand Georges Lemoine construit certaines références, en travestit d'autres ou joue d'allusions, il est possible de considérer qu'il développe une posture de lecture critique : il donne à l'illustration un aspect que G. Genette désigne sous le terme métatextuel⁵⁶². Tout d'abord, l'illustrateur accorde une place particulière aux motifs représentant les auteurs et leurs livres : il les met en jeu comme accompagnement du texte par des citations et des allusions. De plus, Georges Lemoine s'accorde une place dans l'œuvre illustrée qui est révélée de façon explicite par la scénarisation de nombreuses planches.

A) Représenter l'écrivain

Lemoine dévoile dans l'illustration sa relation empathique avec les écrivains. Cela apparaît dans les images des livres et traduit, que ce soit par des mentions directes ou des allusions, la nécessité de s'approcher au plus près de l'auteur du texte. Cette représentation des écrivains dans les images des livres tient à la fois de la célébration et de l'appropriation ; Lemoine se forge une représentation de l'auteur qu'il doit « servir » en illustrant son texte et en le faisant figurer au cœur du livre. Cette apparition de la figure de l'écrivain ou de ses livres dans les illustrations, confirme une élaboration par Georges

⁵⁶² G.Genette, « C'est par excellence la relation critique. », *Palimpsestes, op.cit.*, page 18.

Lemoine, au cours de sa lecture de l'œuvre, d'un « auteur de synthèse » qui fait écho aux remarques de Jean-Louis Diaz :

« Qu'est-ce qu'un auteur vu d'en face ? Comment le lecteur le construit, ou, si on préfère, le décrypte ? Car si l'écrivain s'encrypte comme auteur – en produisant une série de signes conformes aux scénarios auctoriaux en vigueur et en se construisant ainsi lui-même comme une sorte de méta-œuvre –, le lecteur, qui doit ensuite – parallèlement à sa lecture de l'œuvre et pour compléter – décrypter ces signes auctoriaux et chercher à les raccorder entre eux. Pour véritablement accomplir sa lecture, il doit construire une sorte d'*auteur de synthèse*, en faisant des hypothèses opératoires tant sur l'intentionnalité sémanco-pragmatique de ses diverses publications que sur son identité existentielle. »⁵⁶³

Lemoine construit l'auteur du texte à illustrer tout d'abord par sa lecture et son travail sur le texte, puis par des affinités comme celles dont nous avons repéré les traces dans notre deuxième partie : la relation épistolaire et les rencontres amicales. Cela peut aussi prendre d'autres formes à l'exemple de la visite à la fille de Charles Ferdinand Ramuz et de voyages en Suisse dans sa maison pour *Le chant de Pâques*, ou sur les traces de Henri Bosco en Provence. La lecture des œuvres pour adultes comme celles de Le Clézio, Michel Tournier ou Marguerite Yourcenar dont témoignent les carnets, ou la consultation de biographies comme dans le cas d'Hans Christian Andersen. Cette alimentation de l'imagination de Lemoine par des informations réelles répond à la nécessité de cerner l'identité de l'écrivain et d'approcher l'origine du texte ; nous avons constaté dans la deuxième partie que l'illustrateur en a besoin pour sa compréhension de l'œuvre et donc pour donner une forme légitime à la création d'illustrations. Il semble que cet aspect ne lui soit pas spécifique. L'illustrateur Claude Lapointe affirme :

« Tout commence par la prise en compte du texte et de la personnalité de l'auteur par rapport à la personnalité propre de l'illustrateur.

Cette partie de la démarche va de la chose la plus globale, la plus importante – la prise en compte de la création de quelqu'un d'autre – jusqu'au travail plus technique du découpage du texte. C'est cette première approche qui va

⁵⁶³J. L. Diaz, « L'auteur vu d'en face », *op.cit.*, page 110.

donner une image en prise directe avec le texte ou non, qui va renseigner sur la position de l'illustrateur par rapport à l'auteur. »⁵⁶⁴

Georges Lemoine pour sa part, poursuit le processus d'appropriation en faisant figurer parfois l'écrivain dans les images. Cela tient du jeu, du clin d'œil aux lecteurs et de l'hommage. Les quelques écrivains qu'il choisit de placer au cœur du livre semblent émerger de l'œuvre comme une émanation métatextuelle. La façon de les représenter dans les planches des livres est significative des liens que l'illustrateur établit entre l'auteur et le texte.

Lemoine dit s'être inspiré d'une photo de Le Clézio en militaire pour esquisser la silhouette du soldat pacifiste qui apparaît au loin dans une image de *Peuple du ciel* et le visage régulier de Daniel, le fugueur contemplatif dans *Celui qui n'avait jamais vu la mer*, n'est pas sans ressemblance avec celui de l'auteur... Cette présence surgit de l'œuvre par le dessin, comme si l'illustrateur voulait restituer le lien entre l'écrivain et l'essence du texte. Les lieux où il apparaît et les personnages dans lequel il s'incarne, composent une sorte de portrait de l'auteur, comme une émanation de l'écrivain au travers de ses textes. Loin des débats critiques sur les relations entre l'œuvre et l'auteur, l'illustrateur pose la personnalité de l'écrivain comme essentielle à sa compréhension des textes. ||

Commentaire [MSOffice19]: Ste Beuve et Contre Ste Beuve

Mais dans *L'aire du muguet* le personnage dont on voit à peine le visage, reprend les traits du fils de l'illustrateur même si sa ressemblance avec l'écrivain et la préface de l'auteur confirme la forte tonalité autofictionnelle de cette nouvelle : « L'histoire que raconte L'Aire du Muguet m'a été inspirée par une souffrance que j'éprouve chaque fois que je descend dans le Midi. (...) Pour écrire cette histoire, j'ai fait le voyage Paris-Lyon de nuit sur un semi-remorque qui transportait une cargaison de beurre (...)»⁵⁶⁵ Le nom à peine modifié du village d'enfance de Tournier – Lusigny-sur-Ouche pour Bligny-sur-Ouche – et la douleur dont témoigne l'écrivain laisse planer une certaine ambiguïté sur la planche qui est reprise en couverture quand il écrit « Un jour on a construit l'autoroute. Tout le paysage a été démoli. Pour moi, c'est comme si j'avais vu donner un coup de hache dans le visage de ma mère. » Cette image convient autant pour illustrer la préface que l'extrait de la nouvelle qu'il voisine : « Les doigts accrochés au grillage, il scrutait la prairie. Déception. »⁵⁶⁶

⁵⁶⁴ C. Lapointe, « Avant le premier coup de crayon », *La revue des livres pour enfants* n°113, printemps 1987, page 38.

⁵⁶⁵ M. Tournier, *L'Aire du muguet*, « Folio junior », 1982, préface pages 14-15.

⁵⁶⁶ M. Tournier, *L'Aire du muguet*, *op.cit.*, page 37.

L'apparition dans les images de ces portraits décale pour un temps, l'accompagnement du récit vers le commentaire critique en accompagnant l'avant-propos de Tournier et en posant la question du lien autobiographique.

Dans *Le petit soldat de plomb*, un portrait d'Andersen, copie d'une des innombrables photographies qui restent du conteur danois, décore un des murs de la maison. De plus, son nom est écrit sur une ardoise dans la chambre d'enfant, laissant penser qu'il l'habite d'une façon ou d'une autre. D'autres allusions donnent au conte l'arrière-plan référentiel que les études critiques et les biographies sur le conteur confirment : ce conte est une allégorie de l'amour désespéré d'Andersen pour une danseuse. C'est pourquoi un texte de préface, accompagné du portrait de la danseuse Jenny, explique au lecteur le lien référentiel entre la vie de l'auteur et l'œuvre. Enfin, la rue que dévale le soldat de plomb dans son bateau de papier est une référence à la rue d'Odense où vivait le jeune Hans-Christian. L'illustrateur l'a copiée d'après une photographie ancienne. Ainsi Georges Lemoine trouve dans un même livre le moyen de communiquer une des spécificités de l'œuvre d'Andersen : la forte proximité entre la vie du conteur dont il utilise les archives et son œuvre (VIII, 1-5).

Un imposant portrait d'Oscar Wilde en bourgeois élégant occupe le premier plan d'une page dans *Le Prince heureux* : en arrière plan, la petite marchande d'allumettes dans ses guenilles contraste avec la tenue sophistiquée de l'écrivain anglais. Il semble s'arrêter face au lecteur et le prendre à témoin : tout en signalant un lien hypertextuel entre le conte d'Andersen et celui de Wilde, l'illustrateur désigne aussi la rencontre entre l'écrivain et le personnage comme lien entre le présent de l'auteur et le conte. Le regard que l'illustrateur donne à l'auteur du conte est emprunt d'une gravité et d'une tristesse qui semblent exprimer les sentiments de Lemoine pour un écrivain vieilli et humilié, tel que l'est Wilde au moment de la parution de ce texte écrit en 1888 (VIII, 5). Plus mystérieuses, les initiales *O.W.* apparaissent sur le catogan du prince dans une planche consacrée à des souvenirs heureux de sa jeunesse. Lemoine semble ici donner une même identité au prince insouciant et au jeune Wilde, mais plus encore il propose une allégorie de la vie et de la mort comme un jeu de colin-maillard dont le joueur n'est autre que l'auteur du conte... Cette synthèse sémantique cerne la complexité de l'auteur - du jeune joueur qui défie la mort à l'homme mûr, lucide et las - et amorce une piste autofictionnelle du conte par l'inscription des deux initiales.

Dans le recueil *La cour de récréation*, un dessin en trompe l'œil imite une photo de Claude Roy attachée par un trombone sur la double page du poème « Objets trouvés » jointe à une feuille sur laquelle sont écrits de sa main deux paragraphes du poème. Lemoine a choisi une photo d'un Claude Roy âgé et souriant alors que le poème dit :

« Est-ce que personne n'a trouvé
L'ancien jeune homme Claude Roy ? »

Il s'agit bien d'identité perdue pour ce poème dans lequel l'auteur joue avec son nom, son histoire et les « pliures du temps ». L'illustrateur construit cette mise en abyme avec des procédés simples en représentant des trombones, des ficelles et des petits papiers pour symboliser la fixation temporaire des éléments. L'écriture manuscrite de l'écrivain et son visage moqueur sur une photo d'identité donnent à ce simulacre de bricolage l'impression d'une blague faite au lecteur.

Cependant, Lemoine représente à une autre occasion cet écrivain dont il se sent proche, et cette fois, il s'agit de références mutuelles qui donnent parfois à la narration une connotation didactique un peu artificielle. Ainsi dans *Désiré Bienvenu* que nous avons déjà mentionné, il représente Claude Roy en préface avec lui et dans *Les animaux très sagaces* il répond aux sollicitations ludiques du texte en jouant à représenter les animaux entourés par les livres du poète. A la dernière page du livre, l'illustrateur place entre les pattes du hérisson universitaire, une étude critique sur Claude Roy de la collection « Poètes d'aujourd'hui ». C'est au poète que Lemoine rend ici hommage. Tel est aussi le cas dans une double page d'*Enfantasques* où Lemoine fait référence au recueil de C. Roy, dont on reconnaît une page copiée dans l'image avec l'illustration de Jacqueline Duhème. Cette mise en scène un peu insistante laisse peut-être deviner au-delà de l'admiration pour l'auteur, la préférence très nette pour ses textes poétiques. Mais ce type d'intervention n'est pas réservé à Claude Roy, car Massin et Pierre Marchand voient apparaître leurs noms, à peine camouflés, au côté de celui de l'illustrateur sur les listes rédigées par le malheureux Aristide Rouchelon dans la nouvelle du recueil *Le voleur de chapeaux* intitulée « Métamorphoses ».

D'autres références aux auteurs, moins immédiates pour le lecteur, peuvent être repérées dans quelques livres. Dans *M. Goodman rêve de chats* de Jacques Roubaud l'illustrateur assimile l'auteur au personnage et présente une planche où le poète et son chat sont dos à sa bibliothèque ; *Des espérances* donne à la narratrice les traits d'Elizabeth

Brami et la ressemblance troublante, dues à une coïncidence selon les dires des deux auteurs, entre l'héroïne de *Mère absente...* avec sa fille.

Ainsi, l'apparition de l'auteur du texte est scénarisée dans les images des livres de différentes façons : un portrait reproduit d'après un document réel, une insertion dans l'univers du texte d'un élément biographique ou la reproduction de livres écrits par lui...Quelle que soit la forme de l'hommage sous lequel l'auteur apparaît dans les illustrations de Lemoine, il s'agit de donner au texte une identité, une filiation et de jouer avec les liens de la narration à la réalité en faisant apparaître, par la biographie présentée dans les images, les implications de l'auteur dans l'œuvre. De plus, un ensemble d'autoréférences et d'autocitations, comme la présence récurrente de certains procédés énonciatifs, permettent de saisir la part du jeu intertextuel interne à son œuvre dans laquelle Georges Lemoine vient prendre place.

B) Se glisser dans l'oeuvre

Un dernier aspect du jeu de l'illustrateur avec la littérature consiste à s'inscrire lui-même dans le livre illustré. Que ce soit le résultat d'une démarche consciente ou non, de nombreuses traces de l'appropriation de l'œuvre surgissent dans les livres. L'illustration, s'accompagne presque systématiquement pour Georges Lemoine, d'un engagement personnel dans les projets de livres et d'un fort investissement narcissique des œuvres à illustrer qui le fonde comme co-auteur et co-narrateur. Il semble poser des repères dans différentes zones du livre pour baliser sa réception de l'œuvre et légitimer sa création. « Le phénomène de l'auteur « abymé » tient à la fois de la nécessité, pour l'auteur, d'éclairer l'énigme de soi-même pour soi, de comprendre son monde et sa place dans son monde, et aussi à son désir d'explorer sa possibilité d'action et d'intervention dans le monde. »⁵⁶⁷ C'est l'illustrateur Georges Lemoine qui se construit en tant qu'auteur par les images et les interventions dans l'ensemble du péri-texte : il y apparaît tout d'abord dans le paratexte puis dans les images même.

a) Un investissement du paratexte

S'il n'est pas écrivain, Lemoine investit les livres comme créateur par la mise en pages et la mise en images mais aussi parce qu'il écrit. Il écrit dans les préfaces, les postfaces, les dédicaces, dans les cadres et dans les images ; et toutes ses interventions

⁵⁶⁷ A.Goulet, « L'auteur abymé », *L'auteur*, Colloque de Cerisy la Salle, *op.cit.*, page 146.

l'établissent comme co-auteur. Tous les espaces du livre que Lemoine investit essentiellement par les images, le sont également, dans une moindre proportion par des « écrits » divers. Cette glose, tout en rendant hommage, en remerciant un auteur, en commentant un texte, s'adresse avant tout au lecteur pour communiquer sa réception de l'œuvre. Il s'agit de façon simultanée d'une célébration du texte littéraire et d'une appropriation matérielle et sémantique de l'œuvre à illustrer : Lemoine participe à la production d'une nouvelle œuvre – et parfois, il en est à l'origine - à partir du noyau fondamental que constitue le texte. La multiplicité et l'orientation très subjective de ses interventions dans les livres, signalent un surinvestissement narcissique. Cependant Lemoine manie ces espaces avec une certaine légèreté jouant plus sur l'allusion et l'omniprésence discrète que certains de ces co-préfaciers⁵⁶⁸.

De nombreux aspects du péri-texte analysés par G. Genette sont explorés par Georges Lemoine qui, en tant que second auteur, se fait dédicataire, préfacier ou postfacier, maquettiste et bien évidemment illustrateur⁵⁶⁹. Les dédicaces de l'illustrateur sont souvent placées à côté de celle de l'auteur mais dans les rééditions celle de l'illustrateur est souvent seule. Les dédicataires de Georges Lemoine sont des proches comme des amis, des enfants ou petits-enfants mais également des professionnels.

« Quel qu'en soit la dédicataire officiel, il y a toujours une ambiguïté dans la destination de la dédicace d'une œuvre, qui vise toujours au moins deux destinataires, le dédicataire, bien sûr, mais aussi le lecteur, puisqu'il s'agit d'un acte public dont le lecteur est en quelque sorte pris à témoin. »⁵⁷⁰

Pour G. Genette, la puissance de la dédicace est « typiquement performative »⁵⁷¹. Ainsi la désignation du dédicataire est également porteuse d'informations sur la réception du texte de l'auteur et sur ses intentions comme co-auteur du livre. Lemoine, pour lequel les rencontres amicales sont essentielles, tient à manifester des affinités et des filiations. Quand un livre est dédicacé à un illustrateur, il signale son admiration. C'est le cas de

⁵⁶⁸ Certains critiques ont souligné l'insistance, parfois excessive de cet accompagnement qui alourdit un message clairement porté par le système texte-images, rendant édifiant un livre par une volonté d'explicitation. Les articles de presse dans *Le foulard dans la nuit*, et la préface de Nicole Du Roy pour *La petite marchande d'allumettes* en donnent l'exemple.

⁵⁶⁹ G. Genette, « Le statut pragmatique d'un élément de paratexte est défini par les caractéristiques de son instance, ou situation, de communication : nature du destinataire, du destinataire, degré d'autorité et de responsabilité du premier, force illocutoire de son message, et sans doute quelques autres... », *Seuils, op.cit.*, page 14.

⁵⁷⁰ *Ibidem*, page 137.

⁵⁷¹ *Ibidem*, page 17.

Commentaire [MSOffice20]: « Mais surtout, la notion d' « auteur » n'est pas toujours claire et univoque. »¹

l'album *L'enfant et la rivière* dédié à Kate Greenaway ; pour *Le livre de Jonas* « A la mémoire d'Alain Le Foll dessinateur, illustrateur, lithographe (1934-1981) » et la mention « pour Etienne, Rita, Adrien Delessert » clôt le *Mozart* citant les membres d'une famille qui comporte des collaborateurs et des amis à la fois. En général il s'agit de faire apparaître un lien affectif - ou un hommage - au public des lecteurs. Mentionner un nom en dédicace associe la personne à l'objet artistique et ce geste verbal est une forme de don. Mais dans *Oradour la douleur*, une dédicace à un des personnages- réels - du texte, est insérée au texte de postface : « Ces dessins aquarellés c'est à elle que je les dédie, symboliquement. C'est pour elle que j'ai dessiné ce papillon, cette mésange, ce bleu du ciel, cette prairie verte, ce coquelicot... » La dédicace justifie ici le choix d'éléments symboliques offerts tant au lecteur qu'au dédicataire. Une dédicace clôt l'avant-propos du recueil *Fleurs d'été* : « Que ces quatre grandes figures de la littérature universelle que sont Tamiki Hara (1905-1951), Masuji Ibuse (1898), Ineko Sata (1904) et Ichiyô Higuchi (1872-1896) acceptent ces quelques dessins... en manière d'hommage et de reconnaissance émue. » C'est ainsi que certaines dédicaces prennent la forme de remerciements : pour exemple, dans *Les neufs vies du magicien*, l'illustrateur dédicace « Aux années d'apprentissage, à René Ponot » pour rendre hommage à un professeur. Et dans *Le Prince heureux*, Georges Lemoine dédie « les dessins qui illustrent ce conte (...) au petit-fils d'Oscar Wilde, Merlin Holland. ».

Mais les dédicaces peuvent associer une véritable intention de mémoire avec une puissance didactique quand elles délivrent au lecteur un message qui vise à le préparer à la réception du livre. La seconde version de *La petite marchande d'allumettes*, est dédiée « Aux enfants du monde victimes des barbares » : cette annonce insiste sur l'ambition universelle que l'illustrateur veut conférer à cette relecture du conte. De même, les pages de garde énumèrent des prénoms dans *Le foulard dans la nuit* en réponse à la dédicace de Milena, l'auteur du texte : « à la mémoire de tous les enfants déportés ».

Certaines dédicaces sont écrites avec l'auteur du texte, donnant au livre la cohérence d'une intention commune. « A celle, à celui que l'on aime et qui s'éloigne... », Cette dédicace des deux auteurs, apparaît sur la quatrième de couverture de la réédition de 2002 de l'album *Mère absente, Fille tourmente*. D'autres dédicaces sur le thème du deuil et de l'absence dévoilent le thème du livre au lecteur. Dans *Couleur Chagrin*, la dédicace placée en fin de livre « A ceux qui s'éclipsent trop tôt, à ceux qui restent après eux. » semble être rédigée par Elizabeth Brami et Georges Lemoine qui ont élaboré le livre ensemble.

Pour leur album *Petit Cœur* qui est une autre variation poétique sur l'absence d'un être cher, chacun des deux auteurs rend hommage de son côté à une personne proche décédée.

Il est remarquable que l'illustrateur dédie de plus en plus fréquemment ses livres depuis une quinzaine d'années, et la teneur des projets, orientés depuis 1999 vers des thématiques « difficiles » semble inciter l'illustrateur à justifier et soutenir ses choix par un investissement dans les différentes zones du péri-texte.

Des épigraphes⁵⁷² sont également employées par l'illustrateur pour accompagner les livres, même si en général, cette intervention est réservée à l'auteur du texte comme dans *Le livre de la création* pour lequel Pierre-Marie Beaude place en exergue une épigraphe allographe de René Char... Dans *Le livre de Moïse*, sous un petit texte de préface, une épigraphe qui prend la forme d'un extrait de partition musicale d'Olivier Messiaen, très précisément référencée, semble être signée de la plume de Georges Lemoine. Ainsi, il ne s'agit pas nécessairement pour l'illustrateur de choisir une forme traditionnelle du péri-texte mais d'introduire dans les livres des éléments d'interprétation. Dans *Le foulard dans la nuit*, les articles de presse annexés au texte, en tête et en fin de volume, ont une fonction proche de celle de l'épigraphe ; ils apportent un éclairage référentiel en associant les enfants déportés de la seconde guerre mondiale et ceux des camps en ex-Yougoslavie. Ainsi, ces documents appelés en renfort dans le péri-texte « éclairent » le récit en le complétant et orientent les lecteurs sur les intentions des auteurs. Mais ce dispositif péri-textuel qui peut sembler « édifiant », donne à penser que l'œuvre illustrée pourrait ne pas être suffisamment explicite par elle-même - l'album est donc considéré ici comme un tout signifiant dans lequel la part du texte de l'auteur et des illustrations ne serait pas autosuffisante. C'est également le problème que posent certaines préfaces qui, à force de vouloir expliquer, atténuent la puissance évocatrice des récits.

Plus subtilement, Lemoine élabore, le plus souvent sous une forme imagée, des épigraphes autographes⁵⁷³ qui établissent des liens avec le texte comme avec les images. L'illustrateur crée une vignette ou isole un détail dans une des planches pour proposer un

⁵⁷² G. Genette, « Je définirai grossièrement l'épigraphe comme une citation placée en exergue, généralement en tête d'œuvre ou de partie d'œuvre, « en exergue » signifie littéralement hors d'œuvre ce qui est un peu trop dire, l'exergue est ici plutôt un bord d'œuvre, généralement au plus près du texte, donc après la dédicace si dédicace il y a. plus récente que la dédicace. » *Ibidem*, page 147. De plus, G. Genette remarque, page 154, que le plus souvent l'épigraphe est allographe, c'est-à-dire composée d'une citation d'un autre auteur.

⁵⁷³ Même si le terme semble impropre pour des épigraphes illustrées, il est possible de considérer que les images remplissent la même fonction que celle définie par G. Genette, *Seuils, op.cit.*, page 155.

contrepoint dans la marge du livre. Ce commentaire peut questionner le lecteur tout en lui apportant une clé interprétative pour le récit. « La deuxième fonction possible de l'épigraphe est sans doute la plus canonique : elle consiste en un commentaire du texte. Parfois fort clair... Il est plus souvent énigmatique, d'une signification qui ne s'éclaircira, ou confirmera, qu'à la pleine lecture du texte. »⁵⁷⁴

De multiples vignettes peuvent être ainsi considérées par leur place et leur fonction dans les livres comme des épigraphes. Elles guident le lecteur soit par une énigme soit par un élément référentiel qui oriente la compréhension du texte. En ce qui concerne la mésange morte qui occupe une place initiale dans *Le méchant Prince*, elle a pour fonction tout à la fois d'anticiper le thème de la destruction des innocents et d'annoncer le code choisi par Lemoine pour ce conte : l'utilisation allégorique de l'oiseau. Toutes les interventions du péri-texte apportent des éléments-clés de la création de l'illustrateur et délimitent ainsi un cadre interprétatif qui institue celui-ci comme co-auteur.

Poursuivant une occupation croissante des espaces du péri-texte qui s'est amorcée dans les années quatre-vingt, les éditions Gallimard favorisent la présence de pré- et post-faces qui sont en général rédigées par les responsables de collection. Mais l'illustrateur a investi cet espace, le plus souvent des postfaces, depuis les années quatre-vingt dix pour écrire des textes qui explicitent ses choix de création au service de l'univers de l'écrivain. C'est le cas dans *Barbedor* dont la postface fait partager la réflexion de Lemoine sur l'image d'illustration avec le lecteur : « Mille images ne suffiraient pas à illustrer le moindre petit conte. Alors comment faire ? (...) Il faut se faire un peu magicien, aussi conteur et auteur à sa façon, placer tout au long de cette rivière de mots la succession de ces constructions immobiles que sont les illustrations. »⁵⁷⁵

Dans une postface à *Pawana*, il profite de l'explicitation de ces choix techniques et sémantiques pour confirmer son attachement à l'écrivain et pour formuler un remerciement au texte de l'avoir entraîné sur des thématiques inhabituelles : « Avec et grâce à Pawana ceci est arrivé ! (...) et j'ai voulu dessiner cela, très fort parfois... (...) Très fort mais toujours en deçà de l'effrayante réalité décrite au long des pages de ce récit que j'ai aimé, par l'auteur que j'aime et connais un peu. » Il s'agit bien, de témoigner de la forte et légitime proximité provoquée par le partage d'un texte et de thèmes à servir.

⁵⁷⁴ *Ibidem*, page 160.

⁵⁷⁵ *Barbedor, op.cit.*, page 32.

Commentaire [MSOffice21]: Éléments systématiquement annonceurs du code, de l'interprétation de l'illustrateur...

Pour *Le Prince heureux*, la postface, signée de Georges Lemoine, a pour but d'établir des liens intertextuels entre le conte d'Oscar Wilde et celui d'Andersen dont il a déjà été question, mais surtout de situer cette nouvelle édition illustrée de 2002 par rapport au centenaire de la mort du conteur. Rappelant la première édition illustrée par Walter Crane en 1888 que Lemoine décrit comme une des « magnifiques éditions » agrémentée « d'images tendres et raffinées d'une réelle beauté, mises en pages par le dessinateur-typographe Jacob Hood », il assume la tradition d'une culture du beau livre illustré. Il confirme l'objectif de cet album de grande qualité édité par Gallimard, celui d'une célébration de l'écrivain en insistant sur le besoin de réparation : « Ce n'est là que justice rendue à la mémoire de celui que la société victorienne crucifia, pensées et actes de reconnaissance adressés à l'homme humilié, exilé, qui s'éteignit à Paris dans une petite chambre de l'Hôtel d'Alsace, rue des beaux arts ...l'après-midi du 30 août 1900.»⁵⁷⁶ L'hommage à l'écrivain, qui prend également d'autres formes dans l'album, semble justifier la réalisation soignée des illustrations et l'importance accordée à la postface.

Pour le livre de poche *Désiré Bienvenu*, deux préfaces parallèles ont pour fonction un hommage mutuel des deux co-auteurs et leur admiration réciproque semble justifier à elle seule la parution du livre. Rendant également hommage aux écrivains japonais qui l'ont touché dans un avant-propos à *Fleurs d'été et autres nouvelles japonaises*⁵⁷⁷, Georges Lemoine explique comment il a choisi des textes à illustrer après sa découverte de *l'Anthologie de nouvelles japonaises contemporaines* publiées par Gallimard en 1986. Il estime ces nouvelles au nombre des œuvres qui lui sont « les plus chères, voire les plus indispensables ; (...) Depuis cette découverte, je n'ai cessé de penser à la possibilité d'illustrer ces textes aux qualités précieuses (...). » Il s'agit, dans chacun de ces propos, de justifier ses choix et de livrer au lecteur des indications sur sa réception de l'œuvre. Les arguments avancés montrent que Lemoine se perçoit bien comme un lecteur spécifique et que son activité d'illustrateur, légitimée par sa sensibilité artistique, le place dans une posture de médiation, par l'intermédiaire de ses images. Il définit son rôle de co-auteur autant comme celui qui sert le texte que comme celui qui le choisit, le découvre ou le révèle. Cette posture explique qu'il soit de plus en plus souvent à l'origine des projets de livres. L'envie de faire partager ses émotions de lecture, sa culture des textes et ses propositions

⁵⁷⁶ *Le prince heureux*, *op.cit.*, postface.

⁵⁷⁷ *Fleurs d'été et autres nouvelles japonaises*, « Folio junior », *op.cit.*, 1996.

interprétatives. Depuis peu, il accompagne également ses livres de propos qui font partager l'amorce du processus d'illustration.

Dans *Oradour la douleur* deux postfaces en vis-à-vis font entendre les deux voix de R. Causse et de G. Lemoine. Alors que l'écrivain explique sa démarche d'écriture et la déstructuration progressive du texte, l'illustrateur essaie de faire partager l'émotion provoquée par la visite du village détruit et de son musée « Elle se prénomme Marcelle. Elle se tient debout, sur les marches de sa maison. Ce jour-là, on l'a photographiée, comme ça, sans préparation, en habit de tous les jours. » L'évocation de la photo d'une fillette disparue dans ce massacre avec plus de deux cent enfants semble réunir la mémoire historique du drame et celle de la compassion de l'illustrateur pour les victimes : « Elle, contrairement à nous qui aujourd'hui marchons dans les rues orphelines, a vu le visage des barbares en tenue de meurtriers... Ses cris étouffés plombent toujours le silence, toujours... » L'émotion est ici à l'origine de la création.

Dans *Les neuf vies du magicien*, le texte de postface de l'illustrateur présente également une photographie ancienne comme déclencheur de l'imagination créatrice. Il s'agit d'un portrait anonyme de jeune garçon que Lemoine a trouvé « sur un marché aux puces » et qu'il a associé au personnage du roman de D.Wynne Jones. « Christopher, c'est lui ! cet étonnant petit enfant, cette façon de se tenir, ce costume un peu trop petit, ce visage, ces boucles... cet étrange regard venu d'ailleurs... (..) Il m'a fait signe ! N'est-ce pas là un prodige ? »⁵⁷⁸ (IX, 7).

Ces textes présentent de façon récurrente l'acte d'illustrer comme la rencontre unique et « magique » entre l'illustrateur et l'univers d'un texte ou d'un personnage. Dans ces exemples, comme dans les carnets, la création se fonde sur une émotion forte provoquée par le lien référentiel que Lemoine établit entre le texte et son univers personnel. « Illustrer un récit, un conte, un roman, c'est souvent chercher un visage, attendre une rencontre, un regard. »⁵⁷⁹ Le besoin de Lemoine de « dire » son processus créatif dans les carnets de travail s'étend ainsi aux textes de préface mais ces écrits tiennent moins de l'explicitation d'une démarche que de la communication des mystères de la création.

Cette présence croissante de l'illustrateur dans tous les espaces du péri-texte, peut être analysée comme une expression du narcissisme de l'artiste, et le fait que la proportion

⁵⁷⁸ *Les neuf vies du magicien*, op.cit., page 335.

⁵⁷⁹ *Ibidem*.

des interventions augmente pourrait être associée à la notoriété de Lemoine dans le milieu éditorial. L'engagement de plus en plus important de Georges Lemoine dans ses projets de livres témoigne, au-delà de l'entretien du mythe personnel, d'une évolution dans son statut d'auteur. Cet artiste met en scène sa réception des œuvres et sa création d'illustrations, en questionnant perpétuellement l'unité de l'œuvre illustrée et en s'interrogeant sur sa légitimité d'illustrateur de livres. L'investissement personnel très important de l'illustrateur pour ces textes est accompagné par une mise à distance de son travail créatif et une réflexion sur le travail d'illustration. Ainsi, les multiples interventions de Lemoine dans les espaces péri-textuels précités font participer les lecteurs à cette réflexivité. Cela peut sans doute être mis sur le compte d'un romantisme de l'artiste qui glorifie l'acte créatif et rend un véritable hommage aux créateurs de toutes sortes. Gérard Genette remarque une véritable « débauche épigraphique chez les romantiques au début du XIX^e siècle », il ajoute que « Les jeunes écrivains des années soixante et soixante-dix se donnaient par le même moyen le sacre et l'onction d'une (autre) filiation prestigieuse. L'épigraphie est à elle seule un signal (qui se veut *indiv*) de culture, un mot de passe d'intellectualité. »⁵⁸⁰ Georges Lemoine poursuit donc cette pratique héritée de l'histoire du livre en profitant de cet espace supplémentaire pour jouer avec les signes, construire des liens à de multiples niveaux et s'assumer de plus en plus au fil des années comme créateur.

Pour Lemoine, il ne s'agit donc pas d'autosatisfaction ni d'auto glorification de sa lecture d'illustrateur, mais d'une permanente interrogation sur le sens de la création et sur la manière dont l'œuvre agit : comment son illustration entre-t-elle en relation avec l'œuvre littéraire ? Sur ce point, les planches imagées, zone du péri-texte dédiée légitimement à l'illustrateur, délivrent des informations sur la posture énonciatrice de Georges Lemoine comme illustrateur et artiste.

b) Lemoine au cœur de ses images

L'engagement narcissique de l'illustrateur dans la création des images est confirmé par les jeux d'autocitation que celui-ci pratique entre ses différents livres et par une véritable mise en abyme de sa co-création qui prend la forme d'une présence de soi dans les livres illustrés. Les réflexions d'Alain Goulet sur la mise en abyme des auteurs aident à comprendre ce phénomène récurrent ici : « (...) On est loin d'un rêve mégalomane

⁵⁸⁰ G. Genette, *Seuils*, *op.cit.*, page 163.

d'autoglorification de l'auteur. L'auteur « abymé » relève plus d'un exercice d'interrogation parfois d'autodérision ou même d'auto-flagellation.⁵⁸¹ De plus, les choix énonciatifs de nombreuses planches imagées témoignent de la subjectivité de l'interprétation, et l'émotion de Georges Lemoine par rapport à certains aspects du texte transparaît dans le type de focalisation qu'il choisit pour l'image.

Si l'on se réfère à ses carnets de travail, Georges Lemoine conçoit la création d'illustrations à partir d'une ascèse ; il cultive l'émotion provoquée par les textes à illustrer à l'aide de dessins, mais également d'écriture introspective. Le travail de l'« âme »,⁵⁸² essentiel à la création selon certains écrivains, est entretenu par Lemoine et aboutit à l'élaboration d'un « je » dans les images : ce processus fait émerger de la réception des œuvres, une identité personnelle forte qui s'exprime dans les choix graphiques tout en préservant la relation référentielle au texte.

Cette subjectivité devenant « style » dans les images, prend forme dans des systèmes d'énonciation et d'identification qui jouent sur la frontalité des personnages et les variations de la focalisation. Nous pouvons remarquer que ces choix concernent les formes narratives qui ont pour spécificité une dramatisation dans le traitement du personnage. Ainsi, le portrait de face domine l'ensemble des planches illustrées et notre hypothèse est qu'il témoigne de l'intensité du face à face de l'illustrateur avec le texte. Cette posture de premier plan des héros communique fortement au lecteur la réception de Georges Lemoine par un regard, tout à la fois dense et absent, qui habite les personnages des livres dans lesquels il projette sa vision... Il adopte fréquemment une posture de narration visuelle interne construite sur la vision d'un des personnages plutôt que sur celle d'un narrateur externe. L'illustrateur construit par cela un système énonciatif qui établit le « Tu » du lecteur comme destinataire de l'œuvre illustrée et sa posture narrative est le plus souvent celle d'un témoin qui communique par ses choix de couleurs et de cadrages son point de vue sur le récit.

En proposant des compositions stylisées et épurées, relativement codées dans leur frontalité un peu « archaïque », Lemoine donne aux personnages choisis une stature

⁵⁸¹ A. Goulet « L'auteur abymé », *op.cit.*, page 147.

⁵⁸² J-L. Diaz analyse la fonction d'auteur en se référant au *A la recherche du temps perdu* de Proust, et note qu'il vise « un sujet réputé profond, un moi véritable [...] qu'on ne peut atteindre que dans la solitude de l'écriture, et au prix d'un « effort de notre cœur » (comme le dit le *Contre Sainte-Beuve*). (...) L'épreuve n'est pas chez Proust l'entrée dans l'universel du langage, où se défait structurellement en quelque sorte le moi illusoire, réduit à un « je » de papier, mais la conquête, grâce à l'ascèse littéraire, de la « personnalité intime », ou encore de l'« âme ». », *op.cit.*, page 124.

monumentale. Ces portraits, souvent en gros plan, sont inspirés essentiellement par la culture photographique de l'illustrateur qui exprime fréquemment sa fascination pour les représentations assez classiques dans leur composition : il puise son inspiration moins dans la photographie d'art que dans les reportages, les clichés d'identité ou les instantanés familiaux (IX). Le portrait contemporain veut que le sujet fixe son regard sur l'objectif - ou sur le peintre - et Lemoine est sensible à l'expression de ce regard-là, peut-être parce qu'il recèle le mystère de l'identité et de l'humanité⁵⁸³. Il s'agit sans aucun doute de transmettre une certaine vraisemblance du personnage et de conférer une vérité émotionnelle à son aventure par ce regard fixé vers le lecteur. Mais cette « vérité » du personnage ne se substitue aucunement à d'éventuelles descriptions des textes les concernant - ce qui est très rarement le cas. Il ne s'agit pas de référer à la réalité mentionnée dans le texte mais à l'émotion de l'illustrateur-lecteur. Un parallèle s'impose entre cette fascination de l'illustrateur et ce dont parle Roland Barthes dans *La chambre claire* pour lequel « le *studium* » est le champ de l'intérêt général, culturel qui produit un investissement intéressé mais sans acuité particulière, contrairement au *punctum* qu'il définit ainsi : « Le second élément vient casser (ou scander) le *studium*. (...) c'est lui qui part de la scène, comme une flèche, et vient me percer. (...) Ce second élément qui vient déranger le *studium*, je l'appellerai donc le *punctum*. Le *punctum* d'une photo, c'est ce hasard qui, en elle, me point (mais aussi me meurtrit et me poigne). »⁵⁸⁴ Lemoine capte ainsi ce qui dans le regard, l'expression d'un visage ou un geste anodin le touche et, paradoxalement dans ses images construites, il cherche à reconstituer un *punctum* centré sur les personnages : il tente de provoquer par la composition de dessins l'intensité de l'émotion qui peut être générée par une photographie. Certaines planches sont clairement reprises de photographies anciennes et l'illustrateur ne dissimule pas sa copie, mais il en joue, pour donner un ancrage historique à son illustration : les portraits de Denise et de la petite Marcelle dans *Oradour-la douleur* sont représentées avec une légère patine, tout juste poétisées par le traitement à la plume et par l'accentuation des regards. Comme les ruines du village, elles témoignent de la réalité des personnages et des événements passés.

⁵⁸³ Les portraits dits de « El Fayoum » de l'antiquité égyptienne, dont s'inspirent de nombreux portraits contemporains ont en commun cette frontalité et ce regard grave qui communiquent au spectateur une interrogation liée à la question de l'identité à la façon d'un miroir renvoyant un regard.

⁵⁸⁴ R. Barthes *La chambre claire – Notes sur la photographie*, éditions de l'étoile (Cahiers du cinéma), Gallimard, Le Seuil, 1980, pages 48-49.

Georges Lemoine avoue accorder beaucoup d'attention à la réalisation de ces regards qui dépassent pour lui le procédé graphique : l'enjeu est de tisser un lien efficace et sensible avec le lecteur. Là encore, les mots de Barthes analysent ce qui se produit pour lui au cœur du regard sur la photographie :

« Ce quelque chose c'est l'air. L'air d'un visage est indécomposable (...) L'air n'est pas un donné schématique, intellectuel, comme l'est une silhouette. L'air n'est pas non plus une simple analogie -si poussée soit-elle- comme l'est la « ressemblance ». L'air (j'appelle ainsi, faute de mieux, l'expression de vérité) est comme le supplément intraitable de l'identité, cela qui est donné gracieusement, dépouillé de toute « importance » : l'air exprime le sujet, en tant qu'il ne se donne pas d'importance. »⁵⁸⁵

En s'inspirant de photographies, Lemoine joue avec ces données tout en utilisant des moyens apparemment anodins et familiers.

C'est assurément pourquoi une majorité de couvertures réalisées par l'illustrateur sont traitées en portrait frontal. L'accroche visuelle de ces images enclenche ce qui pourrait être comparé avec la fonction phatique de la communication au service d'une lecture littéraire : il tente d'établir un contact afin d'entrer dans un espace fictionnel, dans une subjectivité qui appartient à un auteur par l'appropriation d'un système de personnages. Ainsi, Georges Lemoine élabore une illustration qui fait partager le contact émotionnel provoqué en lui par la lecture et il la construit à partir d'une image fantasmatique. Vincent Jouve propose une analyse comparative de l'image littéraire qui s'appuie sur l'idée que « l'image littéraire, représentation mentale construite à partir d'un support extérieur, paraît osciller entre les deux orientations [image onirique et image optique]. On peut cependant inférer du caractère très peu directif des stimuli textuels que l'image-personnage penche davantage du côté du rêve (...) »⁵⁸⁶

Ainsi, Lemoine propose une représentation « optique » extérieure au lecteur mais comme elle est née de son imagination à la lecture, elle témoigne de sa visualisation intériorisée du personnage. Jouve affirme que « l'image littéraire, fantasma propre élaboré à partir du fantasma d'autrui, est une production mixte. », c'est-à-dire qu'elle est à la fois interne et externe au sujet. Les illustrations de Lemoine et plus spécifiquement les planches

⁵⁸⁵ *Ibidem*, page 166.

⁵⁸⁶ Vincent Jouve, *L'effet personnage dans le roman*, Presses universitaires de France, collection « Ecriture », 1992, page 41.

représentant les personnages montrent la posture paradoxale de l'illustrateur : celle de récepteur et de créateur d'images. Par ses choix plastiques et sémantiques, Georges Lemoine maintient tout à la fois une part d'indétermination dans le personnage, qui autorise encore une véritable construction imaginaire du lecteur, et apporte une charge fantasmatique forte qui se focalise dans la frontalité du regard. Le fait de s'inspirer de portraits réels n'aboutit pas pour lui à des représentations nécessairement réalistes. Ses portraits déjouent l'illusion du réel sont appellent l'imagination du lecteur à concevoir l'intériorité des personnages, leurs pensées et leurs sensations.

Cependant tous les portraits ne sont pas construits selon ce modèle et certains personnages, comme le roi de *Barbedor* par exemple, orientent de façon nette leur regard vers l'objet de leur obsession ou de leur préoccupation. Les yeux de Barbedor sont fixés sur le poil blanc puis sur la feuille de chêne qui symbolisent respectivement l'angoisse de la vieillesse et le désir d'éternité. Parfois, certains portraits frontaux ne représentent pas des personnages du texte. Alors que l'importance dans le récit d'un narrateur, du héros ou d'un personnage secondaire justifie une illustration, d'autres portraits ne prennent pas d'appui dans le texte. Ainsi, le regard fixe d'un vieillard dans *Le foulard dans la nuit* ne correspond à aucune sollicitation du récit - il apporte à l'évocation du village partagé par les juifs et les chrétiens la gravité d'une question posée implicitement par le texte, celle de la tolérance. L'illustrateur signale une fois encore, son statut d'auteur en introduisant des éléments de commentaires à la narration.

La position frontale des personnages mais aussi leur posture hiératique qui est spécifique de l'illustrateur, simulent une prise de vue scénarisée dans laquelle le personnage serait en train de poser. Ainsi, le dispositif graphique privilégié par Lemoine induit l'idée d'une connivence entre les personnages des récits et le lecteur. L'analyse de Vincent Jouve conforte notre analyse des portraits tels que les traite Lemoine, en affirmant : « La subjectivité du lecteur joue un tel rôle dans la représentation qu'il est à peine métaphorique de parler d'une « présence » du personnage à l'intérieur du lecteur. »⁵⁸⁷ Il semble que l'illustrateur essaie de communiquer par l'image la « présence » du personnage qu'il a perçu et construit lors de sa lecture, mais son dispositif laisse penser aussi qu'il organise l'image pour que le personnage s'impose avec la même intensité à son spectateur.

⁵⁸⁷ V. Jouve, *L'effet personnage dans le roman*, op.cit., page 41.

Quelques exemples tirés du corpus présentent une palette de portraits des plus réalistes au plus stylisés qui permet de montrer la permanence du procédé qu'utilise Lemoine. En composant le portrait de la jeune fille pour *L'Algérie ou la vie des autres*, celui de la jeune Anne pour *Mère absente, fille tourmentée*, ou celui de *Lullaby* Lemoine propose des visages graves d'adolescentes qui ressemblent à de nombreuses jeunes filles d'aujourd'hui et il établit une référence accessible permettant au lecteur d'approcher ces personnages en crise. Certains portraits sont traités sur un mode moins réaliste; mais ils conservent une même intensité par l'importance accordée à leurs yeux et à leur regard.

De jeunes garçons sont également représentés comme Eléazar dans *Le livre de la création* ou Gatzo au visage énigmatique, qui esquissent tous deux un sourire vers le lecteur comme dans une rêverie... Les portraits que Lemoine crée, possèdent tous une beauté liée à la gravité et à l'énigme de leur l'expression. Les visages burinés du pêcheur Naman dans *Balaabilou* (XI, 1) ou du peintre Wang-Fô (VI, 5) apportent silence et mystère aux images des livres, amplifiant les sollicitations du récit. Les portraits du peintre de la nouvelle de Marguerite Yourcenar sont importants pour de nombreuses raisons. Les deux représentations de Wang-Fô inspirées de l'aveu de l'illustrateur d'une photographie d'un vieil asiatique, ont donné au livre une puissance due essentiellement à la beauté presque stéréotypée de son visage de sage et à la profondeur de son regard que Lemoine a associé au paysage « idéal ». De plus, il s'est opéré ici un glissement du peintre à l'illustrateur qui a exprimé dans ce personnage de contemplatif et de magicien du paysage une synthèse de ses propres aspirations artistiques. Par rapport au paysage, les postures de dos de certains personnages évoquent parmi d'autres les tableaux de Caspar David Friedrich qui place le regard du lecteur dans l'axe de celui du héros et lui permettent de voir la même chose que lui : ce jeu d'identification initié par les romantiques, associe dans un même mouvement le personnage et le lecteur.

Par le jeu de miroir de ces portraits, l'illustrateur, premier récepteur du texte, cherche à communiquer son engagement de lecteur dans le récit avec le personnage. Lemoine déplace peut-être aussi dans la frontalité de ces portraits, l'intensité de sa réception et son identification forte au narrateur et à l'auteur : il s'agit d'un parti pris énonciatif qui associe l'illustrateur au narrateur quand la narration verbale est construite à la 3^{ème} personne. Lemoine ne prend que rarement en charge dans les images la narration à

Commentaire [MSOffice22]: Leïla dans l'album éponyme, les deux versions de la petite marchande d'allumettes ou la petite fille de *Des espérances*- la mère et les enfants du foulard dans la nuit

la 1^{ère} personne⁵⁸⁸. Il s'opère un véritable transfert qui pourrait s'apparenter à ce qu'on appelle un jeu d'identification. L'illustrateur joue avec l'écrivain, le narrateur et le personnage du récit et réalise dans l'image la combinaison de ce fantasme : dans la lecture, « je » est l'autre.

En poursuivant plus loin encore la recherche de la présence de l'illustrateur dans les illustrations, il est possible de reconnaître le visage ou la silhouette de Lemoine dans ses livres : il transparaît dans un personnage principal ou secondaire comme assimilé par l'univers du texte. Ainsi il se met en abyme comme lecteur et co-auteur du livre, se plaçant dans l'image, parfois de façon inconsciente. Énonciateur apparaissant dans l'énoncé, il prête forme à un personnage du récit pour prendre à témoin le lecteur ou témoigner de son identification. Là encore, c'est par une analogie avec la lecture comme jeu que cette projection dans l'espace fictionnel peut être comprise chez l'illustrateur :

« Ainsi le lecteur, le joueur, passent-ils de l'Imaginaire, de la solitude, de la détresse d'une durée répétitive ou morcelée, au Symbolique, aux totalités, à la temporalité. Dans l'espace étrange où il se meut, il édifie à tâtons, interminablement, avec gravité ou jubilation, une bien curieuse forme, qui est peut-être aussi l'image de son propre corps. »⁵⁸⁹

La lecture, comme la création d'images, se fonde sur une élaboration mentale qui sollicite la globalité de la personne : Lemoine engage sa psyché et son corps dans une simulation imaginaire dont les illustrations conservent la trace. Et ces personnages de fiction dans lequel il va jusqu'à se projeter en image, ne sont pas insignifiants : ils concentrent des caractéristiques psychologiques de Lemoine et correspondent à certains paramètres de son identité réelle ou fantasmée.

De façon évidente, Lemoine a donné ses traits au Jonas du *Livre de Jonas* de Pierre-Marie Beaudé : il s'incarne ainsi dans l'homme qui doute et qui interpelle son Dieu (X, 3). C'est également une certaine ressemblance dans la régularité du visage de la statue du

⁵⁸⁸ I. Nières-Chevrel remarque à ce propos : « Dans la quasi-totalité des albums, le narrateur visuel est extérieur à l'histoire racontée. C'est un *il* qui représente de l'extérieur les différents protagonistes. » Elle ajoute : « Il est tout à fait exceptionnel que le narrateur visuel puisse être un *je*, donc un personnage situé à l'intérieur de la fiction. Il arrive certes que le narrateur visuel externe intègre à l'ensemble de la narration des éléments iconographiques qui sont attribués à des protagonistes, et dont l'artiste imite alors les manières de faire. » I. Nières-Chevrel, « Narrateur verbal et narrateur visuel dans l'album pour enfants », *op.cit.*, pages 71 et 73. Nous pourrions repérer sur cet aspect quelques exemples dont celui de la seconde version de *L'enfant et la rivière* de H. Bosco qui sera analysée plus loin dans cette partie.

⁵⁸⁹ M. Picard, *La lecture comme jeu*, *op.cit.*, page 52. Michel Picard se réfère comme sur de nombreux points de son étude sur la lecture, à D. J., Winnicott, *Jeu et réalité - L'espace potentiel*, Gallimard « Connaissance de l'Inconscient », 1971, page 91.

Prince heureux qui laisse penser que Lemoine investit ce personnage d'une part compassionnelle de lui-même sur laquelle nous reviendrons (X, 4). Et comment ne pas retrouver dans le *Mozart* qui se penche sur sa table de travail ou qui déambule avec ses cartons sous le bras, la silhouette de l'illustrateur fasciné par le génie artistique et l'œuvre brillante du musicien viennois ? Ce ne sont pas là les seules apparitions de l'illustrateur dans les images. Le jeune Roger paniqué qui se sauve devant les soldats allemands dans *Oradour la douleur*, en pensant « *je vais essayer de me sauver* », rappelle que Lemoine avait presque 9 ans le 10 juin 1944 et qu'il a connu la peur de la guerre et de la destruction.

Il est également possible de reconnaître son visage dans une des figures de l'album *Le petit soldat de plomb*. En effet, Lemoine ayant distribué dans la préface les rôles du soldat à Andersen et celui de la danseuse à Jenny Lind, il semble qu'il se soit projeté dans ce petit diable noir sortant de la tabatière à minuit qui, dans le conte, semble jouer de la destinée du soldat amoureux. Ce petit personnage émacié qui supervise le récit, ressemble tour à tour aux deux auteurs - Lemoine et Andersen - il apparaît et disparaît dans sa boîte, se métamorphosant sur le cadre du texte en l'un et l'autre. Lemoine joue avec les masques de l'illustration pour investir un moment la posture du conteur. Si ce processus d'illustration prend souvent la forme d'un surinvestissement du personnage par l'illustrateur, il s'agit donc d'une posture assez complexe par laquelle il s'identifie aux différentes instances de la narration.

Pour en finir avec les jeux énonciatifs de Lemoine dans les livres illustrés, sa pratique de l'autocitation peut être analysée sur deux plans : d'une part il représente certains de ces livres dans les planches imagées et d'autre part il utilise une série d'images de façon répétitive dans différents livres. Pour le premier cas, l'exemple le plus clair est l'apparition d'un livre dont la jaquette fut illustrée par Lemoine - *Le renard dans l'île* - parmi les cadeaux de Noël dans *La petite fille aux allumettes*. Pour le second, c'est la poupée de porcelaine, un des multiples jouets du *Petit soldat de plomb* qui réapparaît dans *Helen Keller* puis dans *La petite marchande d'allumettes* (version de 1999).

La reprise de *La petite marchande d'allumettes* dans le conte d'Oscar Wilde, *Le Prince heureux*, est traitée par l'auteur comme une citation et représentée en autocitation graphique par l'illustrateur avec une certaine insistance : Lemoine la dessine dans trois

planches pour une unique mention dans le texte.⁵⁹⁰ Cette rare illustration intertextuelle est due, sans doute, à son attachement au personnage du conte d'Andersen et elle est signifiée par une relation inter-iconique avec sa propre illustration du conte (XVIII, 7).

Le travail d'illustration littéraire engage des processus liés à la lecture et à la création auctoriale. Georges Lemoine investit les textes dans tous leurs aspects et met à profit toutes les zones péritextuelles pour servir les œuvres d'une façon qui peut sembler paradoxale. En effet son illustration explore et révèle l'œuvre pour dégager des espaces ludiques et métatextuels et, dans le même temps, elle est fortement investie sur le plan narcissique : cette posture a donc de nombreux points d'analogie avec le jeu, même si dans le cas de Lemoine ce jeu est plutôt sérieux. Si l'illustrateur semble ressentir la nécessité d'une certaine complexité - ou d'une « résistance » - des textes, sa posture est à la fois de faciliter l'accès à certaines significations et en même temps d'en masquer d'autres : le jeu de simulacre et de travestissement est peut-être celui qui correspond le mieux à la posture créatrice de l'illustrateur. Lemoine semble avoir une conscience aigüe de certaines caractéristiques de la littérature qu'il souhaite faire figurer dans les livres : le concept d'écrivain, les liens intertextuels entre œuvres littéraires ou plus largement artistiques sont les aspects qu'il prend plaisir à illustrer par des mises en relation de plus en plus abondantes dans les images. Mais sa volonté de représenter des références artistiques dans les livres relève peut-être d'une posture « hypertextuelle » « L'hypertextualité relève, à sa manière, du bricolage. C'est un terme dont la connotation est généralement péjorative, mais auquel certaines analyses de Lévi Strauss ont donné quelques lettres de noblesse. « Idée de faire du neuf avec du vieux... »⁵⁹¹ Georges Lemoine livre ainsi dans ses illustrations de nombreuses clés sur sa conception du travail d'illustrateur.

Si le parti-pris énonciatif des images est une preuve de l'investissement de l'artiste dans les récits, il signale également que l'illustrateur prend en charge l'interprétation de l'œuvre sur le plan de la narration. Ses différentes interventions dans le péritexte et plus particulièrement dans l'image - variations rythmiques, choix de point de vue et intertextualité – l'établissent en tant que narrateur dans les images et co-auteur du livre. De

⁵⁹⁰ « En bas, sur la place, se tient une petite marchande d'allumettes, dit le Prince Heureux. Elle a laissé tombé ses allumettes dans le caniveau, et elles ont toutes été gâtées. » H.- C. Andersen, *Le Prince Heureux*, *op.cit.*

⁵⁹¹ G.Genette, *Palimpsestes*, *op.cit.*, page 556.

plus, il est évident que la présence d'autocitations participe aussi à la mise à distance des situations représentées. Lemoine illustre donc dans un double mouvement d'appropriation de l'oeuvre littéraire et de distanciation. Tous ces aspects constituent en définitive un commentaire du texte, ce qui laisse penser qu'illustrer un texte littéraire se définit nécessairement comme un travail critique.

Pour mieux comprendre le travail de co-narration de Georges Lemoine, l'analyse du système graphique qu'il met en œuvre pour l'illustration des textes de Le Clézio nous permettra de montrer comment sa création participe à mettre l'œuvre en lumière.

Chapitre VII - Eclairer l'œuvre d'un auteur : Le Clézio

En 1980, paraît chez Gallimard dans la collection Folio junior, *Lullaby* première nouvelle de J.-M.G. Le Clézio éditée pour la jeunesse. Pierre Marchand, qui développe alors le département jeunesse de la maison Gallimard, fait passer certains textes de littérature générale dans le répertoire jeunesse en proposant aux auteurs de sélectionner des nouvelles et en les accompagnant d'images. A ce propos, Francine Dugast-Portes note: « (...) nous pouvons constater que le genre de la nouvelle se prête particulièrement à la transposition [pour les jeunes lecteurs], en partie à cause de sa brièveté, adaptée au public, en partie par son esthétique propre.»⁵⁹²Ces nouvelles proposées au jeune public sans altération du texte sont particulièrement appropriées à une initiation littéraire. L'éditeur confie l'illustration de cette première nouvelle à Georges Lemoine qui va trouver chez cet auteur plusieurs éléments stimulant son inspiration et son style graphique. Georges Lemoine a illustré depuis toutes les nouvelles de J.-M.G. Le Clézio éditées pour la jeunesse⁵⁹³, excepté *Voyage au pays des arbres*⁵⁹⁴, soit une dizaine de livres qui témoignent d'une harmonie subtile entre les textes de l'écrivain et les illustrations de Lemoine. Les textes repris dans le répertoire pour la jeunesse de l'éditeur sont extraits de deux recueils de nouvelles destinés au public adulte, *Mondo et autres histoires*, *La Ronde et autres faits divers*, publiés respectivement en 1978 et 1982. *Balaabilou*, publié en 1985 chez Gallimard en album jeunesse, puis en 2000 dans la collection folio cadet, avec la mention « nouvelle », reprend un chapitre de *Désert*, publié en 1980, qui est un des récits les plus largement lus de Le Clézio.

Georges Lemoine a également conçu plusieurs couvertures pour les romans de l'auteur paru en collection « Folio » à cette époque. De 1980 à 1995, ce sont donc, pour l'essentiel, les images de Lemoine qui accompagnent les jeunes dans leur lecture des

⁵⁹² F. Dugast-Portes « J.-M.G. Le Clézio et la littérature de jeunesse », *Culture, texte et jeune lecteur*, Actes du Xème congrès de l'International Research Society for Children's Literature, Paris : 1991, Presses Universitaires de Nancy, p 144 -152.

⁵⁹³ Dans l'ordre chronologique d'édition : *Lullaby* en 1980 dans la collection « Folio junior » ; *Celui qui n'avait jamais vu la mer* et *La Montagne du dieu vivant* en 1982, en « Folio junior » ; *Villa Aurore et Orlamonde* en 1985, même collection ; *La grande vie et Peuple du ciel (format poche et album)* en 1990, même collection. *Pawana* publié en 1995 dans la collection lecture junior puis réédité en Folio junior.

⁵⁹⁴ *Voyage au pays des arbres*, en 1984, dans la collection « Enfantimages », puis dans la collection « Folio Cadet Rouge » est illustré par Henri Galeron. Sandra L Beckett note que *Voyage au pays des arbres* est le seul texte écrit directement pour la jeunesse. S. L. Beckett, *De grands romanciers écrivent pour les enfants*, Les presses de l'université de Montréal, éditions littéraires et linguistiques de l'université de Grenoble, collection Espace littéraire, Montréal, 1997, page 198.

œuvres de Le Clézio. Grâce à cette association proposée par l'éditeur, une alchimie s'est opérée entre l'univers de l'écrivain - ses thématiques son style et son obsession de l'émotion perceptive - et la lecture sensible de l'illustrateur qui y trouve un espace pour créer.

Les contraintes éditoriales, qui sont déterminées pour l'essentiel par les normes des collections, déterminent deux types de production : les petits formats⁵⁹⁵ illustrés de Folio junior accompagnés de planches en noir et blanc avec une couverture colorée⁵⁹⁶, et les albums reliés qui développent des images de grand format en couleur. Ces modalités techniques différentes n'empêchent cependant pas l'illustrateur de décliner sur quinze années un accompagnement cohérent avec l'œuvre.

Dans ces éditions de poche, Georges Lemoine opte le plus souvent pour un dessin à la mine de plomb ou à la plume qui est tracé de traits légers et joue du contraste entre ombres et lumières, créant une harmonie plastique avec la page de texte. Seules les couvertures utilisent la couleur sur un fond blanc pour la première époque, puis sur un fond coloré avec des jeux de cadre pour la collection Folio édition spéciale. Enfin, la collection « Lecture junior », dans un format poche aujourd'hui abandonné par l'éditeur, proposait une illustration colorée sous forme de petites vignettes placées au cœur du texte avec une couverture où l'image dominait en pleine page. Lemoine a trouvé là encore une forme qui lui convenait pour illustrer Le Clézio.

Les textes de Le Clézio illustrés par Lemoine forment un ensemble qui se subdivise en deux catégories selon la mise en page, le nombre d'images, le format et l'utilisation de la couleur : les livres de poche et les albums qui demandent une approche différente à l'illustrateur. Les livres de poche seront regroupés dans l'analyse avec l'album *Peuple du ciel* parce que ce dernier investit les formes éditoriales de l'album avec les mêmes intentions que les poches dans son rapport au texte. Les illustrations des nouvelles éditées en Folio junior, regroupées dans une même analyse, sont définies par les contraintes techniques de la collection qui imposent des caractéristiques graphiques communes et un nombre limité d'images. L'album *Peuple du ciel*, bien que porté par la couleur et un nombre important d'illustrations et de vastes double-pages, propose un traitement très

⁵⁹⁵ *Lullaby, Celui qui avait vu la mer, La grande vie, la montagne du dieu vivant, Villa aurore, Orlamonde, Peuple du ciel.*

⁵⁹⁶ Les contraintes économiques de la collection « Folio junior » limitent le nombre d'images de 5 à 9 illustrations par nouvelles mais l'illustrateur a toute liberté pour composer ses illustrations ; cependant les planches d'une page dominent.

proche de celui des illustrations en format de poche. Le traitement des motifs de la lumière, le rapport aux espaces des paysages et la présentation des héros sont construits selon les mêmes principes. Ce sont donc les aspects sémantiques et narratifs des illustrations qui détermineront les regroupements : d'une part des nouvelles illustrées sur un mode homogène et d'autres part des récits plus complexes pour lequel Lemoine a adapté son style d'illustration sur des emboîtements. Il sera ainsi aisé de repérer les apports pour l'illustration qu'autorisent le grand format, la mise en page et surtout la couleur. Le changement dans les types narratifs et dans les thèmes autant que la liberté autorisée par les formes des collections donnent l'occasion à l'illustrateur de composer des illustrations de style différent tout en conservant une même logique interprétative des œuvres de l'écrivain.

Ce n'est pas le jeune romancier du *Procès verbal* que Lemoine illustre mais celui d'une deuxième période, celui dont l'œuvre explose entre 1978 et 1992 et qui s'inscrit dans un univers révélant « une exceptionnelle sensibilité aux choses ; une relation privilégiée au monde amérindien ; enfin, et sur le plan de l'écriture, cette fois, un progressif retour à des formes narratives plus conventionnelles »⁵⁹⁷ L'univers « le clézien » (tel qu'il est qualifié par Jean-Louis Ezine⁵⁹⁸) est pour l'illustrateur la révélation d'une analogie possible entre univers littéraire et univers graphique et l'occasion de créer une complémentarité unique avec une sensibilité proche de la sienne qui s'exprime par la littérature.

Certains thèmes associés à une obsession des paysages ouverts sur l'horizon -que nous avons précédemment analysé dans les carnets chez Lemoine - obsèdent les deux hommes : la nostalgie de l'enfance, l'univers de sensations et la découverte du monde, la quête d'infini et d'un « ailleurs » en harmonie avec la nature, l'acuité de l'attention portée aux signes infimes du monde. Il s'agit peut-être du « trésor caché »⁵⁹⁹ donné comme objet de sa quête dans la littérature par l'écrivain : « C'est ce même sentiment qui, je pense, me guidait vers une littérature non pas d'évasion mais de recherche. Une littérature qui serait une littérature où l'on cherche **un trésor caché**, et qu'on finit par trouver. »⁶⁰⁰

⁵⁹⁷ C. Doumet, « Le Clézio (Jean-Marie Gustave) », *Encyclopédie Universalis*, 1996, volume 13 page 554.

⁵⁹⁸ L'adjectif fut utilisé par Jean-Louis Ezine dans ses entretiens avec l'écrivain. J.-Louis Ezine, *Ailleurs*, transcriptions d'entretiens diffusés sur France Culture, éd. Arléa, 1995 ; Arléa poche, 1997.

⁵⁹⁹ G. de Cortanze *J.-M.G. Le Clézio, le nomade immobile*, éditions du Chêne, Hachette livre, 1999. Entretiens avec G. de Cortanze entre novembre 1997 et janvier 1999.

⁶⁰⁰ *Ibidem*, page 37.

Cette quête prend des formes différentes dans les œuvres de l'écrivain. Elle passe fréquemment par une confrontation du héros avec des espaces à conquérir : c'est un littoral maritime dans *Celui qui n'avait jamais vu la mer*, l'océan dans *Pawana*, des falaises à gravir et des plages à parcourir dans *Lullaby et Villa Aurore*⁶⁰¹, le désert dans *Peuple du ciel* et *Balaabilou*. Ces paysages, apparemment opposés, ne sont que les deux faces d'un même paysage, celui de l'épreuve purificatrice⁶⁰² du héros qui domine l'œuvre de l'écrivain. « Dans leur symbiose avec la mer, le désert, la montagne, ils font vivre en eux le monde. Tous méritent ainsi d'être englobés dans le titre Mondo. »⁶⁰³ Cette thématique déclinée dans les illustrations de Lemoine sur différents modes manifeste sa manière de comprendre les œuvres sur le plan mythique et symbolique. La dominante onirique des récits dont les paramètres magiques interviennent au cœur du quotidien des héros convient à l'illustrateur qui est fasciné par le merveilleux de la nature. Comme Sandra L. Beckett le remarque :

« Toute l'œuvre de Le Clézio est imprégnée de merveilleux, et les critiques n'ont pas manqué d'étudier cet aspect important de son écriture, comme l'indiquent des titres comme « le merveilleux chez le Clézio » de Jean Onimus, et le monde fabuleux de J.-M.G. Le Clézio de Germaine Brée. L'histoire de Balaabilou est dans la pure tradition du conte fabuleux, mais, dans le récit leclézien, le merveilleux et l'étrange naissent généralement du réel et du quotidien. »⁶⁰⁴

En cela, les techniques choisies par Lemoine, qui étaient déjà les marques de son style de graphiste en 1980, s'adaptent aux textes et composent harmonieusement avec le style de Le Clézio.

Sur le plan thématique, nous analyserons pour cette dizaine d'ouvrages de Le Clézio les motifs retenus par l'illustrateur pour traiter le motif de la vision et de la lumière, puis le traitement des lieux et enfin des personnages. Omniprésentes et véritables moteurs des récits, les perceptions visuelles des héros sont ici le point central des images proposées par l'illustrateur : elles représentent majoritairement le héros regardant, le héros en contemplation, ou ce qui est regardé. Les séries d'illustrations que Lemoine a conçues

⁶⁰¹ Cependant, il est regrettable de constater l'irrégularité dans la qualité des rééditions de ses livres ex *Villa Aurore* dans sa dernière réédition en « Folio junior. »

⁶⁰² M. Robert, *Roman des origines et origines du roman*, Gallimard, Paris, 1972.

⁶⁰³ M. Miguet, « Le pacte allégorique de J.-M.G. Le Clézio », dans *Corps écrit*, n°18 : « L'allégorie », Paris, PUF, 1986, page 121.

⁶⁰⁴ S. L., Beckett *De grands romanciers écrivent pour les enfants*, op.cit., page 215.

pour les nouvelles de J.-M.G. Le Clézio publiées en collections de poche peuvent surprendre par leur minimalisme, mais elles déclinent les thèmes des récits en harmonie avec l'épure et la simplicité du style de l'écrivain. Comme l'a plusieurs fois exprimé G. Lemoine au cours d'entretiens⁶⁰⁵, le style des images s'impose à lui à la lecture du texte, et il est indéniable ici que l'écriture de J.-M.G. Le Clézio a influencé l'illustrateur sur différents plans plastiques et littéraires et joué un rôle dans son évolution. Les choix graphiques expriment ici moins un souci référentiel qu'un souci de vérité émotive. Lemoine s'autorise un flou, un effacement des formes, mais une précision dans la volonté de communiquer l'émotion et l'effet de perception qui soit en harmonie de style avec celui des textes de l'écrivain. « Choisissant délibérément une « pensée de l'inachevé », l'écrivain se complait dans une organisation paratactique du discours qui évite l'artifice des constructions harmonieuses et rhétoriques à la Chateaubriand dont il récuse lui-même l'exemple. »⁶⁰⁶ Cette pensée de l'inachevé qui définit également les carnets personnels de Lemoine est dévoilée par une écriture contemporaine jouant sur le rythme et rappelant certains effets poétiques chers à l'illustrateur.

Cette sensibilité de Lemoine au texte dans sa totalité a facilité la création d'illustrations en adéquation avec l'écriture de Le Clézio et ses thématiques. Les images composées par Lemoine en séries parfois répétitives, variations sur un héros ou un paysage, renforcent les choix énonciatifs de l'écrivain, son style d'écriture et ses thèmes dans un même dispositif graphique. Ce sont donc ces deux aspects, interprétation de la symbolique et harmonie de style avec l'écriture, qui seront étudiés ci-dessous.

1) Mettre en évidence l'écriture

L'illustrateur a créé pour Le Clézio un type d'illustrations qui se marie au style d'écriture de l'auteur tant sur le plan des structures - énonciation et construction des récits - que sur celui de la syntaxe et du lexique.

Dans ces nouvelles qui caractérise une forme d'écriture contemporaine, il est possible de reconnaître les éléments narratifs qui ont permis à Lemoine d'élaborer des illustrations jouant sur la simplicité figurative et l'abstraction. L'absence de description et

⁶⁰⁵ Entretien de mai 2001.

⁶⁰⁶ F. Dugast-Portes « J.-M.G. Le Clézio et la littérature de jeunesse », *op.cit.*, page 146.

la forte subjectivité de la narration centrent le récit sur l'intériorité d'un personnage à un moment précis. Le portrait du personnage, tourné vers le lecteur traduit quelque chose de l'ordre de l'énonciation et ce système d'illustration convient plus spécifiquement à la nouvelle à l'entrée dans les récits est directe. Nous pouvons donner en exemple la première phrase de *Peuple du ciel* : « Petite Croix aimait surtout faire ceci : (...) ». La nature des nouvelles - la longueur des textes comme leur spécificité énonciative- permet à l'illustrateur de travailler sur des temps brefs dilatés et de focaliser son système d'illustration sur ces aspects. Quand les textes illustrés diffèrent par leur structure, les images de Lemoine diffèrent également et l'illustration entre en dialogue aussi avec le style de l'auteur sur le plan de du rythme de la langue et du refus de la description.

A) Accompagner la structure

La structure de ces récits est généralement linéaire et permet d'illustrer des séries ; ce choix esthétique contemporain convient à la spécificité de l'écrivain. L'illustrateur produit donc des séries d'images qui posent le cadre énonciatif ; des séries de portraits le plus souvent, ou de paysages en jouant sur de légères variations de cadrage et de distance tout en restant très proches les unes et les autres dans leur modalité d'illustration. L'illustrateur dégage la structure narrative et représente des moments qui aident le lecteur à progresser dans le récit - la situation de départ, des étapes de l'itinéraire, les rencontres - et avec ces pauses entre quelques pages de textes, il scande aussi le rythme de sa lecture.

Quand le nombre d'illustrations est limité, comme c'est le cas pour les livres de poche, les passages retenus pour être illustrés sont souvent des moments-charnières du récit. Quelques images finales proposent des représentations ouvertes qui suspendent le temps ou qui soulignent les fins incertaines et décevantes⁶⁰⁷ des nouvelles : la disparition énigmatique de Daniel pour *Celui qui...* ou le retour à un quotidien très normé avec des imitations de photographies pour *La montagne du dieu vivant* et *Lullaby*. Dans *Orlamonde*, la dernière image laisse le suspens final intact avec l'image d'Annah, bras ouverts sous la boule de démolition. Dans *Villa Aurore*, la dernière illustration propose un détail du jardin abandonné : une pierre tombée à terre portant le mot magique « Ouranos » à côté d'une bouteille de Coca Cola (XIV, 1). Ce système « homogène » d'illustrations en série

⁶⁰⁷ F. Dugast-Portes, « Les dénouements de ces parcours initiatiques sont souvent médiocres ou sombres. (...) Ces dénouements déceptifs correspondent à un schéma fréquent de la littérature contemporaine, même s'il n'est pas habituel dans la littérature enfantine. » *Ibidem*, page 148.

accompagne le récit dans sa totalité comme une séquence centrée sur l'essentiel du texte, accentuant ainsi la temporalité spécifique des nouvelles.

Les éditions illustrées de *Balaabilou*⁶⁰⁸ paru en 1985 en album Gallimard, et *Pawana* paru dix ans plus tard dans la collection « Lecture junior », se distinguent du corpus par une construction narrative à emboîtements : Georges Lemoine a adapté cette technique d'illustration pour mettre en évidence les différents niveaux de récits et les genres utilisés dans les récits secondaires. Dans ces deux œuvres, J.-M.G. Le Clézio développe des jeux de temporalité qui sont créés par le récit inséré d'un conteur : le narrateur introduit dans les deux cas un conte ou un souvenir et ces jeux d'anachronie perturbent le temps du récit principal en déployant de nouvelles thématiques mythiques.

Si dans *Balaabilou*, le récit-cadre conserve une saturation permanente de blanc et un travail de couleur léger avec les aquarelles qui correspond au style d'illustration réaliste des nouvelles du corpus (XI, 1-7), le conte inséré dans la nouvelle est accompagné par une illustration plus sombre et stylisée, dont les planches successives se composent à la manière de miniatures orientales (XI, 8-10). La force de ce choix d'illustration est de coder les structures du conte pour en faciliter la lecture par une présentation très frontale, très composée, où le symbolisme des images s'appuie sur la parabole. La reprise de branches d'arbres sinueuses et d'arcs de cercle, tout en signifiant l'orientalisme du conte, encadre de parenthèses ce temps du récit.

Autre procédé d'une grande efficacité narrative, la ponctuation du temps du conte par les vignettes carrées successives égrenées dans le livre (XI, 4-6). La série d'images présentant le feu du conteur à différents stades de combustion, marque les allers et retours entre temps du conte et temps des commentaires de l'auditeur-narrateur et rythme également le texte. « Quand le soir vient, comme cela sur la plage, tandis qu'on entend la voix grave du vieux Naman, c'est un peu comme si le temps n'existait plus, ou comme s'il était revenu en arrière, à un autre temps, très long et doux (...) »⁶⁰⁹ La répétition rythmée de ces images amplifie l'effet produit par le lexique du feu, décliné et répété à l'infini dans le texte : un relevé lexical dans les premières pages de la nouvelle permet de dénombrer plus de quatre-vingt mots ou expressions ayant à voir avec la combustion, le feu et la chaleur : « Lalla aime le feu. Il y a toutes sortes de feux, ici, dans la cité. Il y a les feux du matin (...) Il y

⁶⁰⁸ *Balaabilou*, nouvelle extraite de *Désert* chez Gallimard, parue en 1980, publiée en album illustré en 1985, version poche, « Folio cadet », 2000.

⁶⁰⁹ *Ibidem*, version « Folio cadet », page 30

a les feux d'herbes et de branches, qui brûlent longtemps, tout seuls (...) Il y a les feux des braseros Il y a les feux qu'on allume sous les vieilles boîtes de conserve (...) Ici tout le monde aime le feu, surtout les enfants et les vieux.»⁶¹⁰ Neuf illustrations représentent le feu ou la fumée dont six vignettes insérées dans le texte. La combustion du feu rythme le conte et « quand la dernière braise s'éteint, après avoir brillé plus fort pendant quelques secondes, comme une étoile qui meurt, Lalla se lève et s'en va. »

Ici le thème du conte relaté à la jeune Lalla et ses amis, est celui du sacrifice humain - celui du prince - pour combattre le fléau de la sécheresse. La nouvelle, qui est elle-même tirée du roman *Désert*,⁶¹¹ se déroule sur une côte aride où la végétation peine à pousser. « Au bord de la mer ; il y a toujours ces arbres un peu maigres, brûlés par le sel et par le soleil (...) Elle cueille une poignée d'aiguilles pour le feu de Naman le pêcheur (...)»⁶¹² L'espace du conte est signifié par un marquage typographique et narratif dans le texte et par la répétition de l'image du feu, mais également identifié par des images en aplats qui produisent explicitement une représentation plus codée que celles du récit principal. Ces images très frontales et très allégoriques, sans véritable ouverture sur l'horizon, créent une atmosphère d'une beauté irréelle et triste et elles contrastent avec le relatif réalisme des planches du récit-cadre qui s'ouvrent à fond perdu.

L'illustrateur joue également, à son habitude, avec des signes dans les images qui construisent des liens entre les différents niveaux du récit : il nomme le bateau du pêcheur « Balaabilou » (XI, 3) le pêcheur a une plume piquée dans son bonnet, un papillon (*psyche* en grec) vient se poser sur le miroir où se reflète le prince, une étoile de mer gît dans l'eau sur le sable alors que le texte compare la braise qui s'éteint à une étoile qui meurt (XI, 7). Georges Lemoine crée ainsi un réseau de significations entre les éléments des différents récits emboîtés, posant comme une hypothèse le lien entre les contes et la vie même. Ne pourrait-on pas interpréter de la même façon l'écran de grillage qui sépare le lecteur de la plage du conteur (XI, 2) ? Tout en servant le thème, l'illustrateur éclaire la structure du texte et amorce pour le lecteur les mises en relation jubilatoires que peut produire l'emboîtement des récits.

⁶¹⁰ *Ibidem*, page 6.

⁶¹¹ A propos de ce roman, Georges Lemoine écrit dans le carnet n°106 (1993) page 83 : « Jean-Marie Gustave Le Clézio trouve au « désert » la matière romanesque de son plus impressionnant récit, impressionnant et volumineux ». Dans la deuxième partie, nous avons souligné la fascination de Lemoine pour les paysages et noter qu'un des carnets de Georges Lemoine est consacré à ses dessins du désert et à son voyage dans le Néguev.

⁶¹² *Balaabilou*, page 10.

Pour *Pawana* qui est également construit sur deux récits, Lemoine innove avec une illustration à double technique comme un négatif et un positif d'un même univers narratif : il inverse les rapports de couleur dans une dominante sombre et mate pour le récit maritime concernant les baleines, et propose des vignettes lumineuses pour les insertions du souvenir d'Araceli dans le récit de John : le récit de la disparition de la jeune indienne est entrelacé dans le texte avec celui du massacre des baleines⁶¹³(XII). Dans ses illustrations, Lemoine alterne fonds blancs pour les vignettes insérées dans le texte et fonds sombres, ce qui produit une inversion des valeurs de ses images. Le bleu foncé des fonds et la technique du crayon de couleur très appuyé, choisis pour la mer et la nuit, accentuent les enjeux dramatiques du récit et ouvrent un espace hors du récit : celui des désirs de mer de John Nantucket, car ces images sombres donnent forme à la mer rêvée de son imagination. Le choix des couleurs fait contraster le sang des baleines avec les verts de la mer, les bleus de la nuit avec le blanc de la lune et les voiles des bateaux. Plusieurs motifs de l'écrivain et de l'illustrateur sont donc inversés. D'un côté, J.-M.G. Le Clézio modifie les instances d'énonciation et de l'autre, Georges Lemoine inverse les rapports de couleur dans les illustrations. Le récit oriente le regard de la mer vers la terre alors que, dans les autres textes, les héros hantaient les rivages et se postaient face à la mer, vers un ailleurs inaccessible. En fait, le véritable héros est la baleine, et les deux narrateurs sont les témoins et les acteurs de son extinction. Pour J.-M.G. Le Clézio : « dans notre monde de violence et d'injustice, les baleines sont les symboles de la liberté, de la beauté naturelle et de la force créatrice de la vie...Une part de ce patrimoine commun que nous devons léguer à nos enfants. »⁶¹⁴ Soulignant cela, chaque haut de page est bordé d'une vignette représentant une baleine à la surface de l'océan ; cette répétition du motif construit un écho aux autres illustrations du livre. C'est donc ici, l'horreur du massacre des baleines et le combat avec les éléments qui ont orienté les choix graphiques vers une dominante d'images à tonalité sombre, avec une représentation assumée et explicite du sang, chose extrêmement rare chez l'artiste.

L'asynchronie du texte de *Pawana* peut paraître complexe pour un jeune lecteur. D'une part John de Nantucket, ancien marin, se souvient de sa jeunesse de mousse sur un baleinier, sa rencontre avec une jeune amérindienne et la découverte des baleines dans leur sanctuaire secret ; d'autre part Charles Melville Scammon, capitaine de baleinier, raconte

⁶¹³ *Pawana* veut dire « baleine » en langue natick indienne, postface de *Pawana*, « Lecture junior », *op.cit.*

⁶¹⁴ J.-M.G. Le Clézio, supplément au livre de poche *Pawana*, *ibidem*, page 85.

ses chasses à la baleine et les sanglants massacres qu'il dirigeait en présence de son jeune mousse John. Les deux niveaux du récit qui alternent tout au long du livre, empruntent à la tradition des journaux de voyages maritimes et Lemoine les illustre par deux systèmes graphiques alternés, ce qui accentue l'opposition des points de vue tout en évoquant l'apparence vieillie de journaux de voyages. Ainsi, des vignettes à dominantes sépia et bleu imitent des motifs d'illustrations anciennes pour accompagner la nostalgie de John (XII, 1) et des planches d'images éclaboussées de traces sanglantes pour le chasseur de baleines annoncent, dès les premières pages, le massacre représenté dans la double page 60-61. Dans le carnet de travail n°110 (de janvier à octobre 1995), Georges Lemoine construit une page qui lui permet d'organiser sa compréhension du récit et d'en faire émerger les grandes lignes signifiantes (XIII). Les mentions des deux narrateurs sont soulignées :

« John raconte ce qu'enfant il a vu et entendu... » puis « CMS écrit en 1911 ce qu'il fit en 1856... ». Une liste d'éléments permet d'anticiper sur les images qui sont dans le livre « Le dépeçage des baleines, les oiseaux, le sang noir, les immenses carcasses... (...) Il se souvient des récits de chasse racontés par le vieux Nattick », « rencontre de CMS et de John Nantucket, John parle de l'indienne Araceli » (image) « découverte de la lagune, la première prise, mort de la baleine, John de Nantucket sur un baleinier, la chasse, les carnages » ... « narration de la mort d'Araceli... » »

Ces notes préparatoires dégagent non seulement la trame temporelle mais également la symétrie entre le destin de l'indienne et celui des baleines, et ce système parallèle construit l'illustration de la nouvelle : la répétition du mot baleine et du prénom Araceli comme le lexique de la chasse ponctuent cette page de notes comme les images au cours de la lecture.

Le jeu double des séries d'images signale la structure narrative et la rend visible par l'alternance des techniques. Quand le texte se complexifie, la mise en correspondance sémantique et plastique des images permet d'attribuer des significations en écho entre les deux récits. Cependant, malgré l'accompagnement sophistiqué de l'illustration cette nouvelle sombre au récit énigmatique reste complexe car Lemoine crée sur le plan visuel une forme qui guide la compréhension par la mise en place de signaux simples mais non simplificateurs. Ici, la multiplicité des niveaux de récits ne peut être totalement éclairée par le grand nombre d'images : le travail de l'illustrateur qui se doit aussi de faciliter la

lisibilité est limité par les structures et les choix énonciatifs d'un texte qui s'adresse de toute façon à de bons lecteurs. G. Lemoine l'élucide sans trahir l'écriture de J.-M.G. Le Clézio et contribue à la lecture des différents niveaux de temporalité : « Deux aspects de la temporalité, en effet, dans ces nouvelles sont de nature à circonvenir fortement le jeune lecteur : un développement extrême de l'instant d'une part, et d'autre part une évocation de parcours à structure initiatique. »⁶¹⁵ En ce qui concerne la dimension initiatique, l'analyse de l'illustration des thèmes de prédilection de l'auteur permettra plus loin de comprendre comment l'illustrateur participe à cette évocation. Toutefois l'écriture incantatoire de Le Clézio est également soulignée par la scansion d'images et le choix d'une représentation de l'instant.

B) S'accorder à une écriture incantatoire

L'écriture de J.-M.G. Le Clézio peut-être qualifiée de simple, transparente dans ses formes parlées, donc proches de l'oral. Pour Sandra L. Beckett, « Le Clézio aime l'« état pur » des mots, considérés en soi, pris individuellement, libres et systèmes, des structures linguistiques. »⁶¹⁶ Mais le sens reste opaque, nimbé du surnaturel des expériences vécues par ses héros. Selon Jean Onimus, Le Clézio crée « spontanément un mode d'écriture accordé aux perceptions, sans contact avec le monde des idées, une écriture nominale, dense, qui fuit l'abstraction, une écriture presque enfantine et finalement savante... »⁶¹⁷

Lemoine se conforme dans ses choix plastiques et sémantiques à cette apparente simplicité de l'écriture qui définit l'œuvre de Le Clézio : l'éveil au monde et à ses secrets, « C'est le langage-là, élémentaire, véridique, que je voudrais parler ». ⁶¹⁸ Les illustrations créées par l'illustrateur s'accordent avec cette écriture car elles sont minimalistes sur le plan technique mais précises dans ce qu'elles représentent et empreintes de mystère par l'utilisation du blanc qui les fait émerger de la page.

Lemoine inscrit dans les images certains mots dont les vertus « magiques » jouent un rôle de code de passage dans les récits de l'écrivain. A propos des noms et surnoms à consonance étrangère, F. Dugast-Portes souligne « L'exotisme naît aussi du retour au passé, et les emprunts au grec ouvrent ici et là, avec leur graphie sibylline, des perspectives cosmique

⁶¹⁵ F. Dugast-Portes, « J.-M.G. Le Clézio et la littérature de jeunesse », *op.cit.*, page 146.

⁶¹⁶ S.L., Beckett, *De grands romanciers écrivent pour les enfants*, *op.cit.*, page 226.

⁶¹⁷ J. Onimus, *Pour lire Le Clézio*, Paris, PUF, 1994, page 190.

⁶¹⁸ J.M. G. Le Clézio, *Mondo et autres histoires*, Paris, Gallimard, « Folio » 1978, page 30.

ou divine : OUPANOS, XAPISMA... »⁶¹⁹ Cette introduction du mot représenté « gravé » se juxtapose à la typographie de la page du texte et dédouble ainsi la formule qui autorise l'accès à « l'autre côté ». Ces mots sont représentés en caractères grecs sur un support de pierre pour accentuer leur étrangeté, ce qui donne aux messages une valeur performative. Le second mot magique représenté dans une planche d'illustration par Lemoine est « Ouranos »⁶²⁰ dans *Villa Aurore*. « Alors je regardais le nom magique, et je pouvais m'en aller rien que sur ce nom, comme dans un autre monde, comme si j'entrais dans un monde qui n'existait pas encore. »⁶²¹ Considérés comme actants du récit au même titre que les rencontres que font les personnages, ces mots ont ici un fort impact car ils sont rares. Les personnages sont dans l'ensemble assez silencieux.

Dans tous les textes, la syntaxe est simple. Les phrases sont courtes et rythmées, elles jouent de répétitions pour donner un souffle au récit, accompagnant la parole intérieure du narrateur : promeneur, contemplatif ou conteur. L'illustration de Lemoine peut être un accompagnement rythmique du texte soit parce qu'elle est placée pour introduire une pause et un temps de rêverie en représentant le motif principal d'un passage répétitif soit parce qu'elle accentue le rythme par la répétition d'un motif ou la présentation d'une série dans le livre.

Un exemple extrait de *Pawana* démontre comment l'illustrateur peut placer une pause par seule image au cœur du passage et focaliser ainsi la répétition exaltée du narrateur: la représentation traduit l'importance de ce motif pour le passage. Cette image, représentant Araceli l'indienne, illustre un passage de quatre pages qui développe le souvenir de sa rencontre par le narrateur : « La première fois que je l'ai vue, c'était au bord de la rivière (...) C'est ici que j'ai vu Araceli, pour la première fois..... Quand j'ai vu Araceli pour la première fois... Je l'ai vue la première fois ici, dans la rivière. (...) C'est là qu'Araceli venait (...) »⁶²² C'est donc la force d'une image unique au cœur d'un texte redondant qui accentue dans ce cas l'effet de l'écriture.

Quand J.-M.G. Le Clézio ponctue son texte de répétitions, Lemoine construit le plus souvent des séries d'images pour l'accompagner. L'effet de série ajouté à l'effet d'esquisse que produisent les techniques graphiques choisies, accentue les effets de

⁶¹⁹ F. Dugast-Portes, « J.-M.G. Le Clézio et la littérature de jeunesse », page 143.

⁶²⁰ Ouranos signifie « ciel » en grec.

⁶²¹ *Villa Aurore*, page 20.

⁶²² *Pawana, op.cit.*, page 27-30.

fragmentation perceptive et la prédominance des sensations dans le texte. Ces répétitions qui jouent tant sur les aspects plastiques que sémantiques scandent les micro-événements du récit et contribuent au sentiment d'« inachevé », de flashes et d'instantanés de vie. En participant sur le plan plastique à cette construction incantatoire, Lemoine renforce le décrochage d'avec le réel voulu par l'auteur et installe dans la lecture, par ce travail rythmique, un état comme « entre angoisse et extase »⁶²³. Le Clézio et Lemoine communiquent au lecteur l'état psychique des héros du récit dans leur face à face avec le monde et leur désir de liberté.

La langue très « orale » et répétitive de l'écrivain donne à son style une force incantatoire qui accompagne ses récits initiatiques. Le Clézio explique à P. Boncenne : « Il y a [...] le langage qui a un caractère musical ou d'incantation (j'aime assez l'idée selon laquelle le langage ne sert qu'à soi-même pour se bercer). »⁶²⁴ Dans *Peuple du ciel*, Petite Croix⁶²⁵ parle et chante à la nature et la nature lui parle : ses appels chantés aux éléments naturels, comme les onomatopées de Lullaby (qui signifie « berceuse » en anglais) ajoutent une scansion poétique aux récits déjà rythmés par les structures répétitives.

« Chevaux, chevaux,
petits chevaux du bleu
emmenez-moi en volant
emmenez moi en volant
petits chevaux du bleu. »⁶²⁶

Ces litanies de l'héroïne qui reviennent cinq fois dans le texte sont illustrés par une série de bandeaux horizontaux qui ponctuent, eux aussi, les double-pages avec régularité. Cette écriture répétitive qui produit un « chant » rythmé, alterne avec des silences évoqués dans le texte. Les images contemplatives de Georges Lemoine installent également une alternance dans la lecture avec de véritables pauses, en multipliant des compositions sobres et les attitudes statiques des personnages.

Le Clézio exprime d'autre part dans son œuvre une attention particulière au bruissement du monde. Cela apparaît dans la mention récurrente de l'environnement

⁶²³ Cette expression est utilisée par J. Onimus dans *Etudes*, 4 avril 1983.

⁶²⁴ P. Boncenne, « J.-M.G. Le Clézio s'explique », *Lire*, vol. 32, avril 1978, page 44.

⁶²⁵ J.-M.G., Le Clézio, *Peuple du ciel*, *op.cit.*

⁶²⁶ Les chants de Petite Croix rythment à différents moments le récit : « Nuages, nuages, petits nuages du ciel, (...) » page 16. « Abeilles, abeilles, abeilles bleues du ciel (...) » p22 « Serpents, serpents, (...) » « Animaux, animaux, emmenez moi en volant (...) » page 35.

sonore comme dans la production d'onomatopées. Dans *Peuple du ciel*, la lumière et les nuages bruissent pour l'héroïne aveugle : « C'est d'abord la lumière. Cela fait un bruit très doux sur le sol, comme un bruissement de balai de feuilles, ou un rideau de gouttes qui avance. (...) Cela fait chhchch, et aussi dttdtd ! Partout, sur la terre, sur les rochers, sur les toits plats des maisons. C'est un bruit de feu, mais très doux et assez lent, un feu tranquille qui n'hésite pas, ne lance pas d'étincelles. »⁶²⁷ L'illustration de Lemoine (image 2 pl. 4) cherche à traduire ce bruissement par le codage des sons (les sillages d'avions, les nuées d'insectes ...) et l'écoute des bruits de la nature par les postures attentives et tendues du personnage. Pour l'un comme pour l'autre, lumière et perception intense de la nature associent le visuel et le sonore.

C) Respecter un style non-descriptif

Dans les nouvelles comme dans les récits mythiques, les éléments naturels que sont la mer, le ciel, le vent ou la lumière, ont le statut de véritables personnages mais ils ne sont pas décrits : ils sont définis par les impressions des héros exprimées dans les textes et par un envahissement du récit par leurs perceptions. J.-M.G. Le Clézio évite les descriptions comme le constate F. Dugast-Portes :

« Le choix du genre de la nouvelle, dans l'esthétique contemporaine, correspond souvent à une fragmentation de la durée en instants successifs, dilatés de manière à rompre toute isochronie (...) : les héros de Le Clézio vivent des sensations qui les envahissent totalement, et les jeunes lecteurs que j'ai interrogés ne récusent absolument pas les descriptions du texte dans la mesure où elles sont transcrites à travers les impressions physiques particulièrement intenses produites sur les personnages. Cette hyperesthésie liée à l'enfance est la source de nombreux développements littéraires, chez Proust, Colette, Gide, M. Wittig, bien d'autres, et Le Clézio l'utilise systématiquement. »⁶²⁸

Georges Lemoine s'inscrit donc dans une cohérence stylistique avec l'écrivain et il opte, dans ses illustrations, pour des dessins construits de quelques bribes référentielles qui communiquent une impression au lecteur. Le Clézio a un rapport très visuel au monde et à l'écriture. Ses propos sont sur ce point explicites :

⁶²⁷ *Peuple du ciel*, page 11.

⁶²⁸ F. Dugast-Portes, « J.-M.G. Le Clézio et la littérature de jeunesse », *op.cit.*, page 146.

« J'ai toujours pensé que la **littérature** devait servir non pas à décrire, à comprendre ce qu'on voyait, mais d'entrer en soi ce qu'on voyait. Un peu comme on entre aujourd'hui les informations dans un ordinateur en les scannant. L'œil fait entrer cette information, et le **dessin** était pour moi un des moyens me permettant de comprendre ce que je voyais, c'est-à-dire séparer ce que je jugeais essentiel de ce qui ne l'était pas. »⁶²⁹

Pour la mer comme pour d'autres paysages, le texte, sans description, est extrêmement précis sur les perceptions et les émotions du promeneur qui les parcourt du regard. « Dès lors, écrire, pour Le Clézio, c'est étirer dans le temps et dans l'espace, c'est agrandir, c'est animer cette attention patiente à la surface de ce qui nous entoure et nous enveloppe. Pas question de comprendre ! Il importe seulement de saisir par les mots ce qui se passent devant soi. »⁶³⁰ Georges Lemoine, dont les carnets nous ont révélé son attention particulière aux espaces et sa prédilection pour la contemplation, conçoit une variante imagée de non-descriptif fondée sur l'évocation. Ainsi ses propositions graphiques fonctionnent harmonieusement avec les choix de l'écrivain.

Les comparaisons ou les métaphores, très fréquentes dans ces textes, ne sont pratiquement jamais représentées.

« Cette fusion entre visible et invisible (l'indicible) qui caractérise l'œuvre de Le Clézio, fait appel encore à un autre procédé, l'emploi systématique de « comme si », véritable formule magique qui introduit le lecteur au cœur du mystère, lui donne à voir, sans rien affirmer, l'immense champ des possibles. »⁶³¹

Ces procédés métaphoriques sont parfois repris dans les illustrations par un détour des signifiants, des allusions, des signaux visuels placés en périphérie, des traits légers ou des cadrages hors-champ : une ombre, un élément détaché, une empreinte. L'illustrateur sélectionne fréquemment un fragment qui remplit une fonction métonymique. Il utilise en particulier ce procédé quand l'écrivain utilise le « comme si » ou évoque l'absence d'un élément. Mais en général Georges Lemoine laisse au texte les « images » du texte, il évite avec Le Clézio de « surcoder » ou de « sur-interpréter », définissant ainsi le travail véritablement délicat d'un illustrateur. Son apport à la compréhension doit respecter les

⁶²⁹ G de Cortanze, *J.-M.G. Le Clézio, Le nomade immobile, op.cit.*, page 69.

⁶³⁰ C. Doumet *op.cit.*, page 554.

⁶³¹ S. Domange, « La quête du désert », *Magazine littéraire* n° 362, dossier « Le Clézio », page 46.

effets de l'écriture dans ses spécificités. Comme l'écriture des textes de Le Clézio est simple, énigmatique et dominée par l'expression des perceptions, elle provoque une lecture fortement poétique dont Lemoine met en relief certains éléments caractéristiques tout en conservant au texte la magie de ses propres effets. Ses images, dans leur simplicité, ne livrent pas moins de mystère car elles établissent des liens avec le texte d'une manière complexe. En effet, les éléments qui les composent illustrent le plus souvent en creux des événements du texte ou en soulignent certains moments sans en dévoiler la dimension énigmatique. La dernière partie de cette étude explorera de ce point de vue sur l'ensemble du corpus le travail symbolique propre à l'illustration de Lemoine.

Le savoir-faire de l'illustrateur réside d'autre part dans sa façon de travailler sur les différentes temporalités du texte : temps longs, instantanés ou suspension d'instant qui restituent une rêverie ou une contemplation du héros. Que ce soit dans l'écriture de Le Clézio ou dans l'illustration de Lemoine, on ne trouve aucune complaisance dans les effets rhétoriques, mais le choix de la simplicité sert la focalisation sur la perception. Le moindre élément fait signe et sert les thèmes mythiques de l'auteur. F Dugast-Portes confirme que, dans les textes de Le Clézio : « Toute une esthétique se trouve ainsi mise au service de la parabole croisant les recherches des poètes contemporains, et souvent la nouvelle confine au poème. »⁶³²

Cette écriture très proche de l'oral, rythmée par des répétitions, dénuée de descriptions, construit des récits initiatiques que quelques thématiques dominent, affirmant un certain rapport au monde. Lemoine en illustrant les textes, souligne ces thèmes et met son savoir-faire au service de l'auteur qui écrit : « Je veux écrire pour la beauté du regard, pour la pureté du langage. [...] Je veux écrire pour être du côté des animaux et des enfants, du côté de ceux qui voient le monde tel qu'il est, qui connaissent toute sa beauté. [...] »⁶³³ Parmi les motifs thématiques de l'écrivain, ceux de la vision et de la lumière sont privilégiés par Lemoine sur l'ensemble des livres illustrés.

⁶³² F. Dugast-Portes, « J.-M.G. Le Clézio et la littérature de jeunesse », *op.cit.*, page 151.

⁶³³ J.-M.G. Le Clézio, *L'inconnu sur la terre*, Paris, Gallimard, page 32.

2) Accentuer la domination de la lumière

Dans les nouvelles parues en Folio junior, les illustrations dessinées au trait, au point, à la mine de plomb ou à l'encre de Chine, font éclater la lumière par une forte domination du blanc de la page. Cet élément porté par la « surexposition » des illustrations de Lemoine, renforce l'éblouissement perçu par les héros, motif récurrent des nouvelles de Le Clézio. Le blanc est fortement associé au silence et dans ces nouvelles, toutes ces significations se conjuguent dans le temps du récit pour se mettre au service d'un rite initiatique.⁶³⁴

Chez J.-M.G. Le Clézio, les perceptions visuelles sont exacerbées : elles dominent les autres sens et en particulier les perceptions kinesthésiques des héros :

« L'œil, c'est essentiel. (...) Le Clézio de livre en livre, cherche des regards brûlants, porteurs de lumière réelle, de clarté il faut savoir regarder et regarder qui regarde, et entendre ou croire entendre quelques murmures. (...) Voilà ce que nous dit Le Clézio : en regardant mieux le monde on l'entendra mieux. »⁶³⁵

Certains paysages inondés de lumière obsèdent l'auteur et ses héros : les lieux ouverts sur l'horizon comme les étendues désertiques et les littoraux. Ces lieux dominés par la chaleur et le soleil, lieux arides et/ou salés éprouvent les personnages et les fascinent :

« Le désert, chez Le Clézio, possède certaines constantes. Tout d'abord, il est loin des villes et loin des villages des hommes ; ensuite, il est physique, il engloutit dans le sable les traces de pneu, et jusqu'à l'idée même de solitude, on « y marche au bord de sa propre mort » et le soleil y brûle au centre du ciel vide. Il est source d'expérience humaine et mystique. »⁶³⁶

Ces espaces, baignés par un soleil invisible, sont évoqués plus que dessinés par Lemoine qui utilise le blanc de la page comme s'il effaçait les traits tracés (XIV).

La recherche de l'impression visuelle et de l'aveuglement par la lumière s'exprime de façon évidente dans *Lullaby* : « Peut-être que c'était toute la lumière du ciel qui l'enivrait. »

⁶³⁴ « Le blanc (...) est une valeur limite, (...) Il est une couleur de passage, au sens auquel on parle de rites de passage : il est justement la couleur privilégiée de ces rites, par lesquels s'opèrent ces mutations de l'être, selon le schéma classique de toute initiation : mort et renaissance. » J. Chevalier, A. Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles*, Robert Laffont, 1982, page 125. Le blanc est ambivalent : couleur de la pureté de la lumière, du divin mais également de la mort comme nous le verrons dans la dernière partie de notre étude.

⁶³⁵ G de Cortanze J.-M.G. *Le Clézio, le nomade immobile, op.cit.*, page 162.

⁶³⁶ *Lullaby*, page 137

⁶³⁷ Ce passage témoigne de la dominante lumineuse et des répétitions du texte à ce sujet. Dans un relevé lexical des pages 14 à 19 de *Lullaby*, le mot « blanc » ou « blanche » apparaît six fois. Pour intensifier l'effet de réverbération, Le Clézio investit le champ associatif de l'éblouissement avec la mention de la neige, les mots « éblouie » ou « éblouissant », la répétition des mots « lumière » et « soleil » (six fois) ajoutés à une vingtaine d'autres mots en rapport avec la vision (voir, regarder, yeux...) : « Les rayons de lumière sortaient d'elle, par ses doigts, par ses yeux, sa bouche, ses cheveux, ils rejoignaient les éclats des rochers et de la mer. »⁶³⁸ Au point culminant de sa fugue, l'héroïne adolescente est irradiée et transfigurée. La lumière n'est pas autour d'elle mais en elle, et c'est bien un être de lumière que nous présente G Lemoine : « Elle regardait la mer en plissant les yeux parce qu'elle n'avait pas pensé à prendre des lunettes de soleil (...) Ici, la mer était encore plus belle, plus intense, toute imprégnée de lumière. »⁶³⁹ Tout se qui environne l'héroïne est transfiguré par la réfraction de la lumière sur la mer et son effet sur le personnage : « Elle (la maison) était d'un blanc éblouissant, silencieuse, blottie contre la falaise abrupte qui l'abritaient du vent et des regards. »⁶⁴⁰ Dans *Villa Aurore* et *Orlamonde*, l'illustrateur choisit de fragmenter le trait et d'utiliser de façon plus importante encore le blanc de la page. La couverture colorée de l'édition de 1998 propose une variante colorée de cette forte perception lumineuse qui est valorisée par les ombres de palmiers sur les murs et les volets clos de la maison. « Lorsque la chaleur était haute, j'allais en rampant comme un chat, jusqu'à la porte, dans les broussailles, d'où je pouvais voir le temple. C'était à ce moment-là que c'était le plus beau : le ciel bleu, sans nuage, et la pierre blanche du temple, si intense que je devais fermer les yeux, ébloui. »⁶⁴¹. Cette irradiation conduit à une déréalisation, les héros se retrouvent plongés dans une atmosphère onirique, voire dans une extase mystique. Dans *Villa Aurore*, le narrateur nous fait partager « *le pouvoir de la lumière* » : « Elle a plus de force que le réel, et la lumière que j'ai amassée à cet instant, dans le jardin, brille encore à l'intérieur de mon corps, plus belles et plus intense que celle du jour. Les choses ne devraient pas changer. »⁶⁴²

Ce passage dans un univers surréel est porté dans les structures du texte de Le Clézio, par des mots de passe ou la mention de signes magiques que Lemoine souligne,

⁶³⁷ *Ibidem*, page 14.

⁶³⁸ *Ibidem*, page 17

⁶³⁹ *Ibidem*, page 16.

⁶⁴⁰ *Ibidem*, page 30.

⁶⁴¹ *Villa aurore, op.cit.*, page 20

⁶⁴² *Ibidem*.

nous l'avons déjà mentionné, par la représentation illustrée. Les deux apparitions de maisons blanches, toutes deux comparées à des temples, sont accompagnées de mots magiques découverts par les héros. Pour *Lullaby*, il s'agit de « Karisma »⁶⁴³ qui lui autorise l'entrée dans la maison éblouissante de blancheur : « Après une seconde d'hésitation, elle poussa la porte. L'intérieur de la maison était sombre, et il lui fallut attendre que ses yeux s'habituaient. »⁶⁴⁴ Dans l'image, l'illustrateur s'arrête sur ce moment de « passage » avec un contre-jour qui accentue la luminosité des murs extérieurs et la connotation magique de cet instant : Lullaby pénètre dans le « temple » (XIV, 2). Plus loin, la simple évocation du mot magique est illustrée cette fois par le visage fasciné et expressif de l'adolescente. « Karisma... Le mot rayonnait à l'intérieur de son corps. »⁶⁴⁵

Dans *Peuple du ciel*, tout est centré sur la captation de la lumière par la jeune Indienne, mais la définition du blanc que donne la jeune aveugle est bien moins positive :

« Le blanc c'est la couleur de la neige, la couleur du sel, des nuages, et du vent du nord. C'est la couleur des os et des dents aussi. La neige est froide et fond dans la main ; le vent est froid et personne ne peut le saisir. Le sel brûle les lèvres, les os morts, et les dents sont comme des pierres dans la bouche. Mais parce que le blanc est la seule couleur du vide, car il n'y a rien après le blanc, rien qui reste. »⁶⁴⁶

De façon énigmatique pour le lecteur européen, mais dans une symbolique proche de celle des religions amérindiennes, c'est le bleu qui symbolise la vie du monde et non le blanc, qui est associé à la mort. Pour l'illustrateur, le bleu et le jaune solaire vont alternativement se combiner au blanc pour restituer la lumière et l'éblouissement. Ici, ce n'est pas le souci d'une référence au réel qui guide l'illustrateur mais la production d'un effet esthétique visuel et d'une symbolique des couleurs fidèle à l'idée de la lumière irréaliste que véhicule le texte.

Une interrogation est contenue dans ce récit, question répétée par petite Croix « Qu'est-ce que le bleu ? » qui ne sera pas explicitée : est-ce la lumière ou tous les éléments portés par le ciel, lumière et ombres des nuages, vent, infini, horizon ? Pour illustrer cela, Georges Lemoine mêle le blanc de la page à une atmosphère bleutée fondue par la technique de l'aquarelle et du crayon de couleur, composant même une planche en

⁶⁴³ Karisma : « mot grec pour grâce », *Petit Robert 1*, Dictionnaire de la langue française.

⁶⁴⁴ *Lullaby*, page 30.

⁶⁴⁵ *Ibidem*, page 37.

⁶⁴⁶ *Peuple du ciel*, page 16.

monochrome bleu ciel qui envahit la page du livre au moment du miracle : « Elle crie, se met debout d'un bond, et reste immobile (...) car elle vient de voir soudain, comme si l'œil unique du géant s'était ouvert démesurément, le ciel bleu devant elle. »⁶⁴⁷ Le bleu⁶⁴⁸ est la seule véritable couleur qui apparaisse de façon récurrente dans les nouvelles de Le Clézio, que cela soit celui du ciel ou celui des teintes changeantes de la mer qui sont l'objet de multiples qualifications et comparaisons « Elle était là (...) brillant de sa couleur bleue, profonde (...) »⁶⁴⁹ Chez l'écrivain, la couleur bleue réapparaît dans de nombreux éléments de ses récits pour connoter l'étrangeté : dans les yeux du jeune pêcheur à lunettes croisé un soir par Lullaby, sur les feuilles de papier avion qu'elle brûle sur la plage. Aussi, puisqu'il peut utiliser la couleur, Lemoine choisit logiquement dans *Peuple du ciel* de faire dominer ce bleu obsessionnel. Pour Petite Croix, le bleu est au delà de la vision, c'est un concept, celui de l'inaccessible :

« La mer a dit le vieux Bahti, c'est l'endroit le plus beau du monde, l'endroit ou tout est vraiment bleu. Il y a toutes sortes de bleus dans la mer, dit le vieux Bahti. Comment peut-il y avoir plusieurs sorts de bleus, a demandé Petite Croix. C'est comme cela pourtant, il y a plusieurs bleus, c'est comme l'eau que l'on boit, qui emplit la bouche et coule dans le ventre, tantôt froide, tantôt chaude. »⁶⁵⁰

L'illustrateur propose une seule tonalité de bleu, un bleu lumineux qui prend place dans la presque totalité des images et qui ne s'efface qu'en présence du jaune solaire, sa complémentaire : il s'agit du bleu imaginé puis perçu par l'héroïne.

Dans ce livre, le thème de la lumière est annoncé en quatrième de couverture (et rappelé en haut de chaque page) par un signe repris d'un motif indien - un soleil stylisé qui évoque la vibration lumineuse (XIV, 4). Une planche en double page reprend ce motif de l'irradiation du soleil et la réfraction géométrique des rayons évoque une composition à la Delaunay, mais dans un monochrome jaune. (XIV, 5) « Il jaillit en tout sens comme des gouttes, il fait des nœuds, des étoiles, des espèces de rosaces. Il trace de longues courbes qui

⁶⁴⁷ *Peuple du ciel*, page 42.

⁶⁴⁸ « *Le bleu est la plus profonde des couleurs : le regard s'y enfonce s'en rencontrer d'obstacle et s'y perd à l'infini, comme dans une perpétuelle dérobade de la couleur. Le bleu est la plus immatérielle des couleurs, la nature ne le présente généralement que fait de transparence (...) son mouvement, pour un peintre comme Kandinsky, est à la fois un mouvement d'éloignement de l'homme et un mouvement dirigé uniquement vers son propre centre. (...) la profondeur du bleu a une gravité, solennelle, supra-terrestre.* » *Dictionnaire des symboles*, op.cit., page 129.

⁶⁴⁹ *Celui qui n'avait jamais vu la mer*, op.cit., page 16.

⁶⁵⁰ *Peuple du ciel*, page 17.

bondissent au dessus de sa tête, des arcs immenses, des gerbes. »⁶⁵¹ Par une représentation en spirale quasi-abstraite, Lemoine parvient à illustrer au plus près le texte et il propose une symbolisation de ce que Petite Croix perçoit : le phénomène mystérieux de chaleur et de lumière que lui livre le ciel. Cette magie se traduit dans le texte par un faisceau de perceptions et de visions géométriques, des hordes de chevaux célestes, des abeilles, des animaux qui envahissent l'espace, et la spirale vibrante de cette image restitue aussi le mouvement d'attraction mais dans une stylisation extrême qui revêt une certaine étrangeté.

Cette cérémonie rituelle aboutit à l'apparition d'un être surnaturel et au miraculeux retour de la vision pour la jeune indienne : « A la place du soleil, il y a un astre très bleu qui regarde et son regard appuie le front de Petite Croix. »⁶⁵² (XIV, 6). Dans l'image, tout son être est tendu pour capter la lumière et ce que lui donne le ciel, et c'est par le toucher et non par la vue qu'elle entre en contact avec l'apparition : « la lumière crépite sur ses cheveux épais, sur les poils de sa couverture, sur ces cils. La peau de la lumière est douce et frissonne, en faisant glisser son dos et son ventre immense sur les paumes ouvertes de la jeune fille. »⁶⁵³ La planche illustrée présente une distance avec le personnage et renforce l'étrangeté du moment par sa composition oblique, opposée au sens de la lecture, par la représentation d'une figure de la mythologie indienne dans le coin supérieur gauche et par la surexposition lumineuse de l'image.

Dans *La Montagne du Dieu Vivant*, Jon est attiré par une sensation définie comme un regard lumineux, qui le propulse dans une ascension du mont Reybardamur, les trois paragraphes de la page⁶⁵⁴ s'achèvent sur le mot lumière, comme une incantation. Quand l'enfant magique apparaît enfin, l'illustrateur choisit de représenter celui-ci par une silhouette floue : « L'enfant continuait à sourire. La lumière qui l'entourait semblait sortir de ses yeux et de ses cheveux. »⁶⁵⁵ Cette lumière qui baigne les itinéraires initiatiques des jeunes héros est accompagnée d'apparitions de personnages qui surgissent dans des ambiances lumineuses empreintes d'irréalité.

L'apparition de la vieille propriétaire de la *Villa Aurore* est également traitée par l'illustrateur comme une vision onirique. La technique joue ici sur le flou des contours et des traits et les contrastes lumineux comme sur la couverture (XIV, 3). L'image réussit à

⁶⁵¹ *Peuple du ciel*, pages 12-14.

⁶⁵² *Ibidem*, page 35.

⁶⁵³ *Peuple du ciel* page 12.

⁶⁵⁴ *La montagne du Dieu vivant*, page 52.

⁶⁵⁵ *Ibidem*, page 62.

jouer de l'ambiguïté du texte : l'étrange propriétaire du domaine est une vieille femme tranquille et douce, nimbée de mystère « Et tandis que j'entrais dans la grande salle vétuste, il me semblaient que les murs s'écartaient à l'infini, et que la maison grandissaient (...) et la vieille dame de la Villa Aurore grandissait, éclairée par les murs de la demeure. »⁶⁵⁶ Les visions oniriques des héros de Le Clézio sont portées dans les illustrations de Lemoine par une accentuation de la vibration lumineuse.

Quand Le Clézio se réfère de façon obsessionnelle à la perception visuelle, Georges Lemoine compose avec le blanc de la page et les contrastes lumineux. La collaboration esthétique qui réunit ici ces deux imaginaires de la vision aboutit à une production cohérente et harmonieuse. Il y a en effet dans le thème de la lumière décliné par Le Clézio et illustré par Lemoine, un envahissement voulu par les deux auteurs qui traduit une atmosphère surnaturelle. L'accentuation maximale par l'illustration de cet élément déjà omniprésent dans le texte, ne surcharge pas la lecture mais donne au contraire l'illusion que la lumière exprimée par le texte irradie tout le livre jusqu'au yeux du lecteur.

Le choix de fondre les personnages dans le blanc du papier, souligne et met donc en évidence ce thème dominant dans toute les nouvelles de l'écrivain : la communion des héros avec leur environnement. Les héros circulent dans un espace qui leur est propre et les paysages traversés possèdent eux aussi des vertus magiques.

3) Ouvrir les espaces du paysage

Une autre thématique est valorisée par les dessins de Lemoine. Les lieux élus par le Clézio sont essentiellement des espaces ouverts qui symbolisent, dans son œuvre, la quête d'un « Ailleurs ». Les modalités de description des lieux permettent d'isoler un autre « espace » de rencontre entre l'univers de l'écrivain et celui de l'illustrateur. La composition des images et le choix des paysages représentés participent à une élaboration de significations en cohérence avec la thématique de l'espace dans l'œuvre de l'écrivain. En effet, J.-M.G. Le Clézio décrit par quelques « traits » simples ces paysages qui ont une fonction centrale dans ses textes. Lemoine, de son côté, pose sous l'horizon quelques éléments qui traduiront l'aridité ou l'étrangeté du milieu dans lequel progresse le personnage. « J'ai fait une petite collection des lieux lecléziens : plage, littoral, désert, terre en

⁶⁵⁶ *Villa Aurore*, page 42.

friche, terrain vague, arbre, lumière, mer » dit Jean-Louis Ezine dans ses entretiens avec Le Clézio⁶⁵⁷. Ces lieux ouverts, désertés ou abandonnés sont élus par le regard du jeune héros et transfigurés, pour certains, en entités surnaturelles : la mer, la montagne sont alors révérees comme des lieux divins. Sandra L Beckett note que « les éléments du paysage deviennent des actants du récit. Si les lieux relativement modernes –villas abandonnées, bunkers –constituent le cadre de l'histoire, le vent, la mer, le ciel, sont élevés au rang de personnages. »⁶⁵⁸

Sensible aux lieux, comme ses carnets personnels nous l'ont déjà révélé, Georges Lemoine privilégie les espaces ouverts qui font sens pour lui. Cependant, ses modes de représentation des espaces traversés sont ici encore, plus des évocations par quelques indices visuels que de véritables paysages dessinés. En cela, Lemoine est constant dans sa posture d'illustrateur : il s'agit de rester centré sur les perceptions du marcheur sans surcharger le récit d'éléments descriptifs. Le respect des choix de l'auteur passe par une compréhension fine de la signification attribuée aux lieux par Le Clézio.

« Malgré les indications spatiales, parfois exactes, les nouvelles de Le Clézio qui ont été retenues pour les enfants, à l'exception peut-être de *La grande vie*, se déroulent dans un décor un peu flou. Même dans un endroit localisable, l'auteur réussit à créer une atmosphère magique, étrange. (...) L'endroit le plus familier peut se transformer en un monde inconnu, fabuleux. »⁶⁵⁹

La contrainte du noir et blanc ne minore en rien la présentation des espaces traversés par les personnages errants car les couleurs interviennent très rarement dans le texte comme éléments descriptifs. Nous avons déjà vu à propos du bleu qu'elles ont une fonction sémantique mais non référentielle. L'évocation de la couleur est le plus souvent puisée dans un lexique de contrastes lumineux ou de transparence liés aux perceptions des héros : la mer opaque, la blancheur éblouissante d'un mur ou d'une plage, la sécheresse du désert, le gris sale des villes, la masse sombre d'une montagne.

En général, les éléments du paysage sont traités par l'analogie : « Le sable de la plage était couleur de cendres, lisse, traversé de ruisseaux et couvert de larges flaques qui

⁶⁵⁷ J.-M.G. Le Clézio, *Ailleurs*, *op.cit.*, page 56.

⁶⁵⁸ S. L., Beckett, *De grands romanciers écrivent pour les enfants*, *op.cit.*, page 145.

⁶⁵⁹ S. L., Beckett, *op.cit.*, page 219.

reflétaient le ciel.»⁶⁶⁰ Lemoine, constant dans ses choix d'illustration, détourne les significations par une allusion (une feuille, une fleur, un galet, des débris poussiéreux ...) et, quand il compose un paysage, il l'esquisse de façon à déréaliser plus encore l'espace traversé ; il ne décrit pas, mais il évoque.

Non seulement il privilégie les lieux ouverts sur le plan sémantique, mais il produit des images à distance d'horizon de façon à restituer l'impression visuelle face à l'immensité : ce sont donc les représentations du désert et de la mer qui sont privilégiées.

Le désert, dominant dans l'œuvre de Le Clézio, n'apparaît dans les éditions pour la jeunesse que dans la seule nouvelle *Peuple du ciel* : « La terre était trop pauvre pour donner à manger aux hommes, et la pluie ne tombait pas du ciel. (...) Ici le soleil était très fort, beaucoup plus fort que la terre. (...) Il brûlait les pierres, il desséchait les ruisseaux et les puits, il faisait craquer les arbustes et les buissons épineux. »⁶⁶¹ Ce texte donne l'occasion à Georges Lemoine de réaliser de magnifiques paysages arides et épurés sur des double-pages dans l'album (XV, 1-3). Le texte décrit, par la voix du soldat, ce que l'héroïne ne peut pas voir et que l'image de Lemoine choisit donc de ne pas montrer :

« C'est très beau » dit-il. D'abord il y a une grande plaine avec des terrains jaunes, (...) Après c'est la grande plaine, qui va loin, loin, jusqu'à l'horizon, à la troisième mesa. Il y a des collines vers l'est, mais partout ailleurs, la plaine est bien plate et lisse comme un champ d'aviation. A l'ouest, il y a les montagnes, elles sont rouge sombre et noires, on dirait aussi des animaux endormis, des éléphants... »⁶⁶²

L'illustrateur ne surcode pas cette description déjà très « imagée », il laisse place aux expressions du texte et n'accentue que l'horizontalité par la composition d'une image qui coupe le texte en son centre avec un bandeau horizontal sur deux pages. (XV, 1)

Le paysage des mesas et la sécheresse entourent Petite Croix. Lemoine représente ces espaces de façon à traduire la pensée et la cécité de l'héroïne. « C'était un pays sans hommes, un pays de sable et de poussière, avec pour seules limites les mesas rectangulaires, à l'horizon. »⁶⁶³ Petite Croix est au centre du récit, elle devient le centre du paysage : l'image des pages 10-11 se construit à partir du village et de la verticalité de la falaise où la petite silhouette blanche de l'Indienne est à peine esquissée. Elle surplombe l'immense plaine

⁶⁶⁰ *Celui qui n'avait jamais vu la mer, op.cit.*, page 16.

⁶⁶¹ *Peuple du ciel* version album, page 5.

⁶⁶² *Peuple du ciel*, page 28.

⁶⁶³ *Ibidem*, page 5.

horizontale et le traitement fondu au blanc des couleurs ouvre le paysage vers l'infini (XV, 2-3).

Toute la symbolique des récits leclézien est synthétisée dans une planche de l'album pages 18-19 où mer et désert se fondent aux pieds de Petite Croix, le lézard ayant ici laissé place au goéland qui pointe du bec l'héroïne dans l'image. Les deux paysages chers à l'écrivain se trouvent représentés dans un même rapport à l'horizon et à l'infini, l'eau et la terre se substituant l'un à l'autre dans une même symbolique.

« Le désert, chez Le Clézio, possède certaines constantes. Tout d'abord, il est loin des villes et loin des villages des hommes ; ensuite, il est physique, il engloutit dans le sable les traces de pneu, et jusqu'à l'idée même de solitude, on « y marche au bord de sa propre mort » et le soleil y brûle au centre du ciel vide. Il est source d'expérience humaine et mystique. »⁶⁶⁴

Les motifs de voyage et d'errance sont défendus, dans l'œuvre de le Clézio, par les paysages mythiques du désert et de la mer qui évoquent pour le lecteur la circularité des grands voyages, l'ouverture vers tous les possibles, même si, dans ces nouvelles, le héros est immobile et que la confrontation au paysage remplace souvent le voyage.

Dans *Celui qui n'avait jamais vu la mer*, le rapport du héros au paysage est l'axe central du récit dont la fin énigmatique fait disparaître le personnage dans l'élément-mer. La composition de la couverture de l'édition Folio junior « édition spéciale » (image 1 p 216) présente l'essentiel du thème : le personnage, vu en contre-plongée, avec une expression du visage concentrée sur le lointain paysage, est posté dans un cadre qu'il ouvre du coude. Sous ce cadre, vu de la mer et en position frontale, la minuscule silhouette du garçon se tient debout sur la côte. Ce coude de l'adolescent brisant le cadre peut autant signifier la posture marginale du héros⁶⁶⁵ que son irrésistible désir d'infini. Aucun cadre ne contient son désir de la mer, aucune page ne peut circonscrire l'aspiration du jeune Daniel à se laisser envahir par ses perceptions. Georges Lemoine, dans une synthèse iconique qu'il affectionne, nous donne à voir le regardeur et l'objet de son regard. Ce n'est pas ici la mer qui est l'objet, mais la fascination du héros pour la mer. Le système sémantique est

⁶⁶⁴ G de Cortanze, J.-M.G. *Le Clézio, le nomade immobile*, op.cit., page 137.

⁶⁶⁵ Les héros des récits sont identifiés par Jean Xavier Ridon à des marginaux : « Ce qu'il cherchait n'avait pas vraiment de nom (...) c'était un appel, une sorte de vertige, une ivresse parfois (...) C'était l'espoir de changer sa vie. », J. X. Ridon « Ecrire les marginalités » *Magazine littéraire* n° 362, op.cit., page 39.

annoncé dès la couverture : le sujet est l'instant de la rencontre, la mer selon le point de vue de Daniel.

Le rôle des images dans ce dispositif d'illustration est celui d'un guide interprétatif ; il s'agit de sortir du cadre, de s'exclure du monde social, pour approcher une entité quasi-divine, la mer. Les jeux de cadre expriment ici l'envahissement du héros par ses sensations (la lumière, la chaleur, le sel...). La mer le submerge avant qu'il ne s'y plonge physiquement et peut-être ne s'y engloutisse. Par une image qui induit la disparition volontaire du héros, l'illustrateur propose une interprétation explicitement déceptive à une fin énigmatique : « Après cela qu'est-il devenu ? Qu'a-t-il fait, tous ces jours, tous ces mois, dans sa grotte, devant la mer ? Peut-être est-il parti vraiment pour l'Amérique, ou jusqu'en Chine, sur un cargo qui allait lentement de port en port, d'île en île. (...) ils ont fait comme s'il n'avait jamais existé. Ils ne parlaient plus de lui. »⁶⁶⁶ (XVI, 3).

Dans *Lullaby* et les autres nouvelles, les images pleines pages, non cadrées mais centrées dans un halo lumineux, envahissent l'espace du livre et s'ouvrent sur le texte et sur l'extérieur du livre : c'est l'espace ouvert vers le monde réel qui est ici associé à la représentation. Seule une planche dans cette nouvelle représente le paysage, et le personnage semble alors écrasé et perdu face à la mer⁶⁶⁷ (XVI, 4). Cette image dont la ligne d'horizon est très haute, compose un espace déséquilibré. Cette illustration peut relayer d'importants passages du texte dans lesquels la plage et la mer dominant sur le ciel.

Leur lecture attentive pose un problème référentiel que l'illustrateur a éludé. A la représentation d'une côte méditerranéenne bordée de criques et de rochers que justifiaient les pages 18-19 du texte, il a préféré une plage vaste parcourue par les ondes de sables dues à la marée : une plage normande semblable aux plages qu'il apprécie. Il semble qu'ici la représentation littérale - celle du référent de l'écrivain - ait peu importé par rapport à une symbolique d'ensemble : l'héroïne face à la mer et au ciel. Les mentions de « rochers », de « criques » et d'« embarcadère en ruine » se sont effacées dans la représentation d'une fascination, d'un élan de *Lullaby*, et le parcours accidenté qui est, dans le texte, l'occasion d'une belle page d'écriture leclézienne est ici signifié par une étendue de sable témoignant du parcours solitaire. « Elle voyait l'horizon net, la ligne noire qui sépare la mer du ciel (...) Le soleil brûlait avec force dans le ciel. Les rochers blancs étincelaient, et l'écume éblouissait

⁶⁶⁶ *Celui qui...* page 39.

⁶⁶⁷ *Lullaby*, folio éd° spéciale, Gallimard, 1987, p 23.

comme la neige. » Il est important de savoir que cette incohérence, très rare chez Lemoine, l'a contrarié quand il s'en est aperçu⁶⁶⁸, mais cela n'a apparemment gêné ni l'éditeur ni l'auteur lui-même.

Ce qui pourrait, sur le plan de la cohésion narrative sembler une erreur, se révèle être une forme élaborée d'interprétation littéraire, totalement intuitive au moment de l'illustration du texte. Ici, la compréhension de l'illustrateur et sa lecture référentielle ont dominé les choix d'illustration. Le travail d'interprétation de Lemoine, la construction de strates de compréhension en rapport avec ses références, ont substitué à la Méditerranée de l'auteur, la mer et les plages de la côte Nord de la France. En se référant aux études de l'œuvre de J.-M.G. Le Clézio ou à ses entretiens, il apparaît clairement que l'écrivain utilise le thème marin dans ses textes au service d'une symbolique de la mer mythique, celle des aventuriers voyageurs, le lieu des grands départs, plus que la référence pittoresque au littoral de son enfance.

« Il fut un temps où lorsqu'on demandait au petit Jean Marie Gustave, ce qu'il voulait faire plus tard, il répondait : « Je veux être marin. » Certes il est devenu écrivain mais la mer est si présente dans son œuvre. Il n'y a pas une **mer** mais plusieurs. L'océan, qui donne une impression de solitude assez grande et d'ouverture vers l'inconnu – c'est plutôt celle là ma mer de référence. A Nice, aime à répéter Le Clézio, je ne savais que c'était la mer. (...) »⁶⁶⁹

De plus, quand J.-M.G. le Clézio dessine la mer dans ses courriers ou dans ses aquarelles de *Sirandannes*⁶⁷⁰, c'est par une stylisation extrême qu'il évoque une mer, une côte sous un trait de plume ou une trace d'aquarelle très proche de ce que propose l'illustrateur.

Dans *Orlamonde*⁶⁷¹ deux planches représentent le paysage : une vision unique évoquant le littoral dans un dessin très « surexposé » d'une falaise et un plan resserré sur la maison qui la surplombe (XVI, 5).

⁶⁶⁸ G. Lemoine est très attaché à l'exactitude de certaines références, il se documente sur les paysages et les objets comme en témoignent de nombreuses pages de carnets (2ème partie de l'étude) Il a le souvenir de la gêne occasionnée quand il s'est rendu compte de la différence entre les plages du texte et celles des illustrations.

⁶⁶⁹ G de Cortanze *J.-M.G. Le Clézio, le nomade immobile*, page 128.

⁶⁷⁰ J.-M.G. & J Le Clézio, *Sirandannes*, suivies d'un petit lexique de la langue créole et des oiseaux, collection volubile, Seghers, 2002.

⁶⁷¹ Cette nouvelle est associée à *Villa Aurore* dans un volume « Folio junior » de 1998. Elles sont toutes deux tirées de *La Ronde et autres faits divers*.

« C'est l'endroit qu'elle aime le mieux au monde. Elle l'aime parce que c'est l'endroit du monde où l'on voit le mieux la mer et le ciel, rien d'autre que la mer et le ciel, (...) elle l'a choisi parce qu'il est tout à fait isolé, si haut, si secret que personne ne pourrait se trouver là. Comme l'aire d'un oiseau de mer, accroché à une falaise, qui semble voler au dessus du monde. »⁶⁷²

La mer n'est pas dessinée, elle s'efface devant la réverbération qu'elle produit sur la côte. Là encore, les informations du texte, très peu précises sur la topologie du lieu, ne servent pas d'ancrage mais la verticalité de la composition traduit parfaitement l'aspect dominant du personnage sur la mer qu'exprime le texte. « Elle avait un peu le vertige, à chaque fois, mais en même temps son cœur battait si fort que cela faisait une ivresse qui décuplait ses forces et la poussait vers le haut (...) Quand elle venait ici Pierre allait jusqu'au bas de la falaise, devant la mer, et il s'installait dans les rochers, parmi les ajoncs, pour faire le guet. »⁶⁷³

La composition d'illustrations ouvertes soutient le motif décliné à l'infini chez l'écrivain. Le désir de bout du monde : « On était heureux ici comme au bout du monde. On n'attendait plus rien, on n'avait plus besoin de personne. »⁶⁷⁴ Tous les héros prennent place dans des espaces qui leur permettent d'embrasser du regard le paysage et d'entrer en communication avec l'infini : Petite Croix sur la brèche de la falaise, Daniel au sommet de la dune, Jon au sommet de la montagne, « Je voulais voir la vue qu'on a d'ici, dit Jon. Je pensais qu'on voyait tout de très haut, comme des oiseaux. (...) Jon regarda l'étendue de lave et le ciel. »⁶⁷⁵

Quand le lieu de l'aventure n'est ni la mer ni le désert qui ouvrent sur l'infini de l'horizon, mais une montagne qui permet d'accéder au ciel, G Lemoine travaille également ses images dans une composition simple à la symbolique forte. « Il (le mont Reybardamur) semblait plus grand, plus pur, à cause de la ligne douce qui allait s'interrompre de sa base à son sommet. Il touchait le ciel, et les volutes de nuages passaient sur lui comme une fumée de volcan. »⁶⁷⁶ Une double page illustre la courbure douce du mont Reybardamur (XVI, 8), bosse sous le ciel couchant en noir et blanc, masse énorme et sombre, vue en plongée

⁶⁷² *Villa Aurore*, suivi de *Orlamonde*, éd° « Folio éd ° spéciale », 1998, page 54.

⁶⁷³ *Orlamonde*, page 55.

⁶⁷⁴ *Lullaby*, page 18.

⁶⁷⁵ *La montagne du dieu vivant*, page 62.

⁶⁷⁶ Reybardamur signifie « ventre de la baleine » en islandais, nous indique Teresa di Scanno, « *La vision du monde de Le Clézio*, cinq études sur l'œuvre. Napoli Liguori, Paris, Nizet, 1983.

comme survolée, les formes reprises dans différentes planches accentuent l'arrondi rassurant du mont : « Au-dessus de lui, le sommet de la montagne apparaissait avec netteté. C'était un grand dôme de pierre noire, gonflé comme un ballon, lisse et brillant dans la lumière de ciel. » (XVI, 7)⁶⁷⁷. Cette stylisation est reprise par la vignette de couverture dont la bosse stylisée et minimale est comparable à un galet ou à une carapace de tortue.

Excepté dans *Villa Aurore et Orlamonde*, où les lieux - une villa abandonnée à chaque fois - sont considérés par l'illustrateur comme les personnages centraux et dominant donc la série d'illustrations, la représentation des paysages eux-mêmes, véritables actants dans l'œuvre de Le Clézio, fait en général l'objet d'une image unique, au cœur de la nouvelle. Il est remarquable que le paysage ne prenne pas davantage de place dans les illustrations des nouvelles de Le Clézio par Georges Lemoine : le paysage cher au dessinateur s'efface devant le personnage.

Dans *La grande vie*, *Celui qui n'avait jamais vu la mer* et *La montagne du dieu vivant*, certaines planches présentent également des paysages ouverts, mais l'apparition de ces paysages est scénarisée par Lemoine comme s'il préparait le lecteur à cette vision de l'espace désiré ; dans les images qui précèdent, l'illustrateur représente le héros qui observe le paysage en hors champ. Ainsi Lemoine propose une image où Jon regarde la montagne sans la représenter (XVI, 7), avant qu'il n'amorce l'ascension : « (...) Jon ne voyait que lui. Et pourtant, ce n'était pas la seule montagne. (...) Il connaissait cette montagne depuis toujours, il la voyait chaque matin, depuis son enfance, et pourtant, aujourd'hui, c'était comme si Reybardamur lui était apparu pour la première fois. »⁶⁷⁸ Il faudra attendre plusieurs pages avant que le paysage ne soit présenté par l'illustrateur, alors que les éléments de description apparaissent dans le texte dès la première page.

Dans *Celui qui n'avait jamais vu la mer*, la première illustration présente Daniel en contemplation (XVI, 1). Le lecteur est témoin de son premier regard sur la mer. Le choix du paysage en hors-champ accentue l'effet l'attente et l'image donnée par le texte (XVI, 1,2) : « Puis, il est arrivé au sommet de la dune, et d'un seul coup, il l'a vue. Elle était là, partout, devant lui, immense, gonflée comme la pente d'une montagne, brillant de sa couleur bleue, profonde, toute proche, avec ses vagues hautes, qui avançaient vers lui. »⁶⁷⁹ L'illustrateur laisse donc place au texte et se focalise nettement sur l'énonciation subjective

⁶⁷⁷ *La montagne du dieu vivant*, page 52.

⁶⁷⁸ *La montagne du dieu vivant*, page 42.

⁶⁷⁹ *Celui qui...* page 16.

et se centre sur la puissance du regard des héros. Les choix de cadrage et de composition créent une tension qui prépare le lecteur à la présentation du paysage, objet de la quête dans de nombreux récits de Le Clézio⁶⁸⁰. Le procédé narratif des nouvelles qui dilate le temps de l'attente du paysage, est renforcé par une mise en image qui en dévoile progressivement la découverte.

Dans les écrits de Le Clézio, les paysages sont de véritables actants du récit : ils fondent la quête du héros et signifient leur liberté. C'est pourquoi Lemoine ne se laisse pas tenter par une illustration descriptive et complémentaire du texte, mais il privilégie le subjectif du héros en illustrant le hors-champ ou le hors-cadre du paysage au point de contact du personnage avec son environnement : des mains, des pieds dans le sable. C'est l'*effet* du paysage qui est le plus souvent figuré par les regards énigmatiques des jeunes héros, leurs visages attentifs, voire leur bouche entrouverte. « Il s'agit dans chaque instance d'une sorte de « centre » favorable aux passages « de l'autre côté », et le protagoniste se tient en état d'attente, car c'est là qu'aura lieu la révélation et c'est le moment que Georges Lemoine fait partager au lecteur. Dans ces sites qui favorisent la communication avec l'univers, les protagonistes connaissent le véritable bonheur qui, selon Le Clézio, est « un accord entre le monde et l'homme. »⁶⁸¹

Les illustrations accentuent l'effet de solitude et de singularité de ces adolescents en rupture de communication.⁶⁸²

4) Se centrer sur les héros

Pour l'illustration des textes de Le Clézio, Georges Lemoine fond dans un même traitement les paysages et les personnages car le lien qu'ils entretiennent dans ces récits est

⁶⁸⁰ Nous pouvons noter qu'il n'y a pas de représentation du paysage dans *La grande vie* peut-être parce que le paysage est moins mystérieux, plus urbain et quotidien, et donc moins important, dans ce récit, que le périple des deux fugueuses.

⁶⁸¹ S. L., Beckett, *De grands romanciers écrivent pour les enfants*, op.cit., page 240.

⁶⁸² « *Fuir, toujours fuir. Partir, quitter ce lieu, ce temps, cette peau, cette pensée. M'extraire du monde, abandonner mes propriétés, rejeter mes mots et mes idées, et m'en aller. Quitter, pour quoi, pour qui ? Trouver un autre monde, habiter une autre ville, connaître d'autres femmes, d'autres hommes, vivre sous un autre ciel ? Non, pas cela, je ne veux pas mentir. Les chaînes sont partout. La ville, la foule, les visages connus sont partout. Ce n'est pas cela qu'il faut quitter. Un déplacement géographique, un petit glissement vers la droite, ou vers la gauche à quoi bon ? Fuir, c'est à dire trahir ce qui vous a été donné, vomir ce qu'on a avalé au cours des siècles. Fuir : fuir la fuite même, nier jusqu'à l'intime plaisir de la négation. Entrer en soi, se dissoudre, s'évaporer sous le feu de la conscience, se résoudre en cendres, vivement sans répit.* » J.-M.G. Le Clézio, *Le livre des fuites*, Paris, Gallimard, 1969, page 88.

fondamental et cette fusion définit l'œuvre de l'écrivain⁶⁸³. En fait, Lemoine trouve dans les personnages lecléziens une psychologie de rêveur et de contemplatif qui lui correspond comme les aspects de sa personnalité artistique le laissent percevoir dans ses carnets personnels ; les récits de Le Clézio sont construits sur l'introspection des héros dans un rapport fusionnel à l'espace et au paysage. Ainsi le choix de G. Lemoine pour illustrer les nouvelles de l'écrivain, l'amène le plus souvent à représenter le héros dont les postures d'attente ponctuent le récit, et les regards perdus soulignent autant l'hyper subjectivité que la solitude de l'aventure.

C'est parce que l'illustrateur se centre sur la subjectivité des personnages des récits qu'il parvient à mettre en évidence cette caractéristique du style de l'écrivain : il place le lecteur dans une forte proximité avec le personnage accentuant la narration intradiégétique. En effet, le point de vue du personnage est toujours porté par un narrateur complice : le « nous » des camarades de lycée de David dans *Celui qui...*, le narrateur interne des perceptions et des pensées de *Lullaby*, le « Je » de *Villa aurore*. L'écrivain élabore donc son récit à partir des perceptions des héros, adoptant une posture énonciative, de 1^{ère} ou de 3^{ème} personne, qui met en avant les émotions de ses personnages. Georges Lemoine reprend donc ce mode d'énonciation par son illustration de séries de portraits.

Le Clézio construit un scénario de l'initiation⁶⁸⁴ : ses héros, exclusivement adolescents et jeunes filles le plus souvent, fuguent, voyagent, errent...⁶⁸⁵ L'écrivain décline ce schéma narratif traditionnel sur un mode contemporain : l'objet de la quête initiatique se dérobe sans fin, car son objet est le monde, sa beauté et sa destruction. Les jeunes nomades qui fréquentent les romans pour adultes de Le Clézio, comme ces héros adolescents des premières nouvelles, portent en eux une capacité à entrer en relation avec l'essence des choses. Ces héros au statut de médiateur lui permettent, de façon obsessionnelle, de traiter le thème de la réparation du monde : « Ces êtres m'attirent (les

⁶⁸³ Cette fusion du paysage et du personnage sera reprise dans de nombreux autres textes du corpus, comme nous l'avons remarqué précédemment.

⁶⁸⁴ Marthe Robert relie le roman au schéma déambulatoire/initiatique : errance, rupture fugue, épreuves, passages, sommeil, labyrinthe, envol. (M. Robert, *Roman des origines et origines du roman* Gallimard, 1977 p 11).

⁶⁸⁵ Dans sa thèse, D. Henky remarque : « L'errance du héros leclézien a un horizon sinon un but. Il s'agit de s'immerger de nouveau dans la nature rédemptrice qui seule permet l'extase et la plénitude. Une initiation forcément précède l'accomplissement. Le voyage du fugueur se métamorphose bientôt en parcours initiatique. », D. Henky, *Giono, Bosco, le Clézio : suivre des voies buissonnières en littérature de jeunesse* - thèse de littérature contemporaine sous la direction de Pierre Marie Beaudé, décembre 2000, université de Metz, page 293.

nomades et les enfants). Non achevés, indéfinis, ils ressentent leurs révoltes mais ne peuvent les exprimer. Ils sont comme des modèles... d'élégance ou de légèreté »⁶⁸⁶. En effet, Petite Croix et les jeunes adolescents des nouvelles deviennent tous le centre de l'univers dans le temps du récit. Cette spécificité des nouvelles de Le Clézio confirme leur possible adéquation avec les préoccupations de jeunes lecteurs. L'illustrateur, lui, crée des images qui offrent au lecteur des instantanés « hallucinés » : cette déréalisation, parfois extrême dans certaines planches illustrées, exprime une fusion des héros avec la matière qui les entoure. L'intensité des instants, même les plus anodins, entraîne les héros dans un mouvement de lumière, de sons et de matières qui les aspirent vers une relation intime au monde, infiniment grand et infiniment petit. La représentation de personnages au regard perdu, souvent tendus dans une expression d'attente ou d'observation, renforce la compréhension, l'interprétation des héros des nouvelles en tant qu'« êtres énigmatiques et symboliques. »⁶⁸⁷

Ainsi, Lemoine ayant opté pour une proximité avec le héros, organise son illustration pour accentuer la focalisation interne et la subjectivité des perceptions : le regard des héros est mis en valeur par des cadrages serrés sur les visages de face. Le nombre de portraits est remarquable alors que les textes assez brefs ne décrivent que très parcimonieusement les personnages : six portraits pour *Lullaby* avec la couverture, deux pour David de *Celui qui n'avait jamais vu la mer*, un pour Jon de *La Montagne du Dieu vivant*, de nombreux portraits partiels pour Pouce et Poussy dans *La Grande Vie*, et deux portraits pour Annah dans *Orlamonde*.

Les héros de Le Clézio sont peu définis physiquement. Ils représentent un prototype d'adolescents ou de préadolescents fugueurs ou errants, le temps du récit. Certains sont des marginaux ou des exclus uniquement définis par leur fuite et leur posture face au monde. Sur ce point, F. Dugast-Portes remarque :

« Les personnages créent au fil des allusions diverses, un imaginaire en quelque sorte métissé, que ne viennent pas alourdir des portraits réalistes : seules Pouce et Poussy donnent lieu à une esquisse [dans le texte!] dès le début de la grande Vie leurs vêtements sont évoqués, mais tous les détails contribuent à les

⁶⁸⁶ Ailleurs, *op.cit.*, cité par D. Henky concernant les « être du passage » dans les romans, page 316.

⁶⁸⁷ S L., Beckett, *De grands romanciers écrivent pour les enfants, op.cit.*, page 212.

identifier à tous les adolescents, et l'illustrateur de la collection folio junior, Georges Lemoine, a été fidèle à ce choix de portrait robot. »⁶⁸⁸

Quelques portraits réalistes permettent au jeune lecteur de se représenter les héros comme des adolescents-types : celui de Daniel en couverture de *Celui qui...*, ceux de Jon à l'amorce de l'aventure et celui du jeune pêcheur mystérieux que croise Lullaby. Les premiers ne sont pas décrits dans le texte et Lemoine interprète à son idée ces figures d'adolescent. Cependant, le jeune pêcheur de *Lullaby* (XVII, 6) est décrit comme le sont souvent les messagers ou les apparitions magiques de ses nouvelles : c'est le regard de l'héroïne qui construit le portrait : «Il avait un visage sérieux et ses yeux bleus étaient cachés par des lunettes. Il portait une longue gaule et un sac de pêche, et il avait noué ses chaussures autour de son cou pour marcher. »⁶⁸⁹ Il semble que ces planches, plus réalistes dans leur traitement graphique, n'aient pas une place anodine dans le récit : ils rétablissent le personnage, donc l'aventure, dans le réel et ils sont placés en première ou en dernière image. Ces portraits constituent un point référentiel sur lequel l'aventure s'appuie pour mieux entraîner le lecteur dans une parenthèse hors du monde réel. Le jeune « passeur » de la nouvelle *Lullaby* est traité comme une apparition, émergence soudaine dans le périple halluciné de la jeune héroïne.

Peu de portraits sont traités de façon « classique » : l'imitation d'une photographie dans *Lullaby* (XVII, 1) propose un portrait, presque scolaire, où l'adolescente sagement coiffée et vêtue, tourne un regard triste vers le spectateur. Cette image rompt avec la série précédente, clôt le récit et accentue pour le lecteur une fin déceptive en suspendant le temps. Pour l'héroïne, il s'agit d'un retour vers le quotidien et l'univers scolaire, après l'expérience de la liberté et de la fusion avec la plage.

La solitude des héros est la règle chez J.-M.G. Le Clézio, même si leur itinéraire est jalonné de rencontres et d'apparitions, d'éléments ou d'êtres qui ont une fonction dans la progression des récits. Pour Petite Croix, Lullaby, Daniel, Jon et les autres, la parenthèse initiatique du récit les contraint à la solitude. Par conséquent, les héros sont représentés par l'illustrateur, seuls et immobiles. Les absents des livres sont la foule des adultes, des étrangers, des autres. Dans *Peuple du ciel*, les gens de la vallée sont décrits par leurs voitures, leurs radios, dans une métaphore qui les compare à des insectes caparaçonnés :

⁶⁸⁸ F. Dugast-Portes, « J.-M.G. Le Clézio et la littérature de jeunesse », *op.cit.*, page 145.

⁶⁸⁹ *Lullaby*, *op.cit.*, page 34.

ces éléments exclus par le héros ne nécessitent évidemment aucune représentation.⁶⁹⁰ Georges Lemoine préfère représenter la magie de l'apparition : il met en image, à distance, ces personnages croisés par les héros comme le jeune pêcheur de *Lullaby*, la vieille dame de *Villa aurora*, le soldat de *Peuple du ciel* ou l'enfant lumière de *La montagne du dieu vivant*, qui endossent le rôle de passeurs vers un « Ailleurs ».

En effet J.-M.G. Le Clézio ne développe pas les portraits des héros dont il est proche par la narration mais il témoigne d'une grande sensibilité aux visages des personnages secondaires, ceux des êtres de passages dans ses récits, captés par le héros comme des signes. Sandra Beckett a consacré un article à la relation de Le Clézio aux visages. Elle précise que si elle « prend comme point de départ l'essai *L'Inconnu sur la terre*, ce n'est pas seulement parce que l'auteur y décrit "la science des visages", mais aussi parce que cet ouvrage est paru la même année que le recueil de nouvelles *Mondo et autres histoires* »⁶⁹¹ qui contient plusieurs nouvelles éditées pour la jeunesse. Dans *L'inconnu sur la terre* qui apporte un éclairage aux nouvelles, Le Clézio explique sa fascination :

« Visages qu'on cherche, visages qu'on scrute, qu'on guette, visages qu'on regarde avec ses yeux, qu'on touche avec ses mains, pour rencontrer sans cesse la plus grande et la plus banale des révélations : les yeux, la courbe des sourcils et des joues, la ligne du nez, l'ourlet des lèvres, la ligne verticale du front et des tempes, l'arrondi du menton et des pommettes, le dessin des oreilles aux lobes mous, le volume du crâne sous la végétation des cheveux »⁶⁹²

Les visages des personnages sont traités comme les paysages avec une attention visuelle extrême aux lignes et à l'harmonie qui les composent.

⁶⁹⁰ *Peuple du ciel*, *op.cit.*, page 6.

⁶⁹¹ « Par ailleurs, les deux ouvrages -dont la publication à huit jours de distance en février 1978 n'a certes pas été un hasard- se complètent et s'éclaircissent l'un l'autre. Le recueil de nouvelles constitue -l'auteur nous l'a confirmé lors d'un entretien en octobre 1993- l'illustration de la philosophie ou de la morale exposée dans l'essai. Le prière d'insérer apprend au lecteur que *L'Inconnu sur la terre* fut écrit "en même temps que, selon un autre mode, (...) S'écrivaient les phrases de *Mondo et autres histoires*". L'écriture et la publication simultanées de ces deux ouvrages semblent justifier pleinement et même inviter une lecture en diptyque. Lues en marge des nouvelles, les réflexions philosophiques et poétiques sur le visage auxquelles se livre l'auteur-narrateur de *L'Inconnu sur la terre* viennent éclairer les portraits que Le Clézio esquisse dans *Mondo et autres histoires*. Par ailleurs, *L'Inconnu sur la terre* peut jeter de la lumière sur les visages tracés dans les autres textes publiés pour les jeunes, qui datent tous à peu près de la même époque que l'essai. » S. L. Beckett, « Les visages-paysages de J.-M.G. Le Clézio », *Visages et paysages du livre de jeunesse*, Université Paris-Nord, Institut Charles Perrault, Paris, L'Harmattan, 1996, page 26.

⁶⁹² J.-M.G. Le Clézio, *L'inconnu sur la terre*, *op.cit.*, pages 181-82 cité par Sandra L. Beckett dans son article *Visages et paysages dans la littérature de jeunesse*, Université Paris-Nord, Institut Charles Perrault, L'Harmattan, 1996, pages 23-37.

L'initiation, baignée de lumière, la mise à l'épreuve par la sécheresse et la confrontation avec les éléments naturels placent le héros en relation avec le cosmos. Pour Le Clézio, cette thématique du retour à une authenticité des origines est nourrie par la culture amérindienne, envisagée comme une connaissance universelle héritée des civilisations primitives. La figure de la jeune Indienne est une icône de l'harmonie avec la nature et du paradis perdu. Georges Lemoine propose donc un stéréotype unique de l'Indienne : *Pawana* semble être la sœur de Petite Croix, elles se confondent dans une ressemblance troublante.

Au-delà des caractéristiques physiques élaborées par le dessinateur, les postures et les attitudes construisent par un jeu de variations, les sentiments du personnage. L'immobilisme de petite Croix est mis en scène dans les planches car ce sont les éléments qui viennent à elle : la lumière sur son visage, les abeilles tourbillonnantes, le lézard sur son buste. Les paupières baissées laissent place à un visage serein, ou légèrement souriant, et à des mains qui lui permettent d'entrer en contact avec ce qui l'entoure. Ici, c'est la série de portraits qui fait sens pour marquer l'attente de l'héroïne et le temps qui s'écoule. L'expression extatique du visage de Petite Croix est représentée comme pour accentuer le mystère de sa cécité.⁶⁹³

Ce renforcement de l'identification qu'induisent les choix d'énonciation définit autant le style de l'illustrateur, nous l'avons vu, que celui de J.-M.G. Le Clézio.

Lemoine ne propose pas toujours des images en plan serré sur le visage. Certaines planches illustrations proposent le héros de dos dans *Celui qui...* (XVI, 2, XVII, 5), face au paysage ou dans des postures de repli sur soi comme dans *Lullaby* (XVII, 2, 6).

Les planches insistent sur les temps d'extase et de repli sur soi⁶⁹⁴ que Lemoine illustre en priorité. *Lullaby*, Daniel et Petite Croix alternent les temps de marche ou de contact avec les éléments avec les temps de pause et de contemplation extatique : « Son corps restait où il était, dans la position assise, le dos appuyé contre la colonne blanche tout enveloppé de chaleur et de lumière. (...) la respiration devenait de plus en plus lente, et dans

⁶⁹³ Dans le carnet n°41 (1990), Lemoine écrit : « *Petite Croix ne voit pas. Est-elle aveugle ? la question : Qu'est-ce que le bleu ?... Et le vieux Bahti vient la prendre par la main pour le repas du soir...* » De nombreuses pages préparent le travail sur cet album, contrairement aux autres nouvelles. Des notes, des questions et différents brouillons permettent de voir l'évolution des images et la préparation de la mise en page : double pages, bandeau horizontaux et portraits avec des essais de couleurs à la gouache.

⁶⁹⁴ « *Je suis un maniaque du repli sur soi.* » Le Clézio, *L'extase matérielle*, Paris, Gallimard, 1967, cité par G de Cortanze, page 144.

sa poitrine le cœur espaçait ses coups, lentement, lentement.»⁶⁹⁵ Mais tous trouvent un refuge (grotte, creux dans la falaise ou maison abandonnée) pour une phase essentielle à leurs parcours : une étape du rite initiatique de retour en eux-mêmes, quasiment une minéralisation. « Elle aimait bien sa place, en haut de la falaise, (...) Elle reste immobile, assise en angle bien droit, au bout de la falaise, devant le ciel. Elle sait que quelque chose va venir.»⁶⁹⁶ Ces moments de pause correspondent à un axe essentiel des thématiques de l'écrivain et à un paramètre dominant dans la réception des textes par George Lemoine.

Ainsi toutes les modulations concernant les personnages de *Le Clézio* sont perçues par l'illustrateur et travaillées dans les images. Les choix de cadrages pour David dans *Celui qui...* ou les visages cachés de Pouce et Poussy dans *La grande vie* (XVII, 4, 5), posent implicitement le problème de leur identité et contribuent à la résonance du thème des nouvelles, c'est-à-dire celui de l'exclusion et de la marginalité. Par le jeu sur la temporalité et plus subtilement encore par le décalage des temps illustrés dans le texte, Lemoine accentue la référence à un « hors temps », ce décrochage des personnages d'avec le quotidien qui développe l'impression d'une errance. La répétition mais également la présentation par le dessin de traces, de passages, de pas dans le sable, laissent en suspens la présence de ses fugitifs et soulignent leur difficulté à être là.

D'autres illustrations font allusion à l'absence ou à la disparition des héros. L'illustrateur nous propose des cadrages serrés sur une main dans le sable par exemple (XVIII, 5, 6), focalisant l'attention du lecteur sur les sensations tactiles du personnage. Un cadrage sur les paires de jambes jumelles de Pouce et Poussy renforce le trouble sur leur gémellité, leur identité (XVII, 4). L'ombre de Petite Croix est un « non-portrait » qui en dit beaucoup sur l'héroïne : la fusion de l'héroïne avec la lumière et les êtres vivants qui l'entourent, est portée par cette image énigmatique dans laquelle les insectes et les serpents semblent être attirés par son ombre. (XVII, 7) « Elle les appelle [les serpents etc.], en sifflant entre ses dents, et ils viennent vers elle. Elle ne les entend pas venir, mais elle sait qu'ils approchent, par reptations, d'une faille à l'autre, d'un caillou à l'autre, et ils dressent leur tête pour mieux comprendre le sifflement doux, et leur gorge palpite.»⁶⁹⁷ De plus, cette ombre portée sur le sable lumineux, connote de façon subtile la cécité de la jeune fille et le lien mystérieux qu'elle développe avec la nature, au-delà de la vision. « Le regard de l'enfant est

⁶⁹⁵ *Lullaby op cit*, page 38.

⁶⁹⁶ *Peuple du ciel, op.cit.*, pages 6-9.

⁶⁹⁷ *Peuple du ciel*, page 25.

un regard protecteur, magique, voire divin. (...) Seul le regard magique de l'enfant pourrait métamorphoser, un jour, le monde... Les protagonistes de ces nouvelles sont des « enfants-fées », mais les enfants sont tous magiques »⁶⁹⁸

Grâce aux illustrations de Lemoine, la lecture du texte est centrée sur le parcours du héros et sa perception du monde dans une atmosphère irréelle et lumineuse. Tout en identifiant un adolescent probable, le lecteur peut percevoir la singularité de chaque expérience vécue. En cela, la lecture de Georges Lemoine est autant adaptée aux éléments du texte qu'au public que vise cette édition spécifique des nouvelles : « Le lecteur idéal d'un texte de Le Clézio est sans doute l'enfant, qui, entrant d'emblée dans le jeu, ne cherchera pas à disséquer les personnages enfants somme toute assez semblables à lui-même. Par ailleurs, les protagonistes enfants de Le Clézio, malgré leur minceur psychologique et leur étrangeté, ont un charme irrésistible qui séduit les lecteurs de tout âge. »⁶⁹⁹ En fait, Lemoine représente des éléments renforçant les sensations, les perceptions et les visions du héros solitaire : ses choix accentuent l'importance de la solitude et de l'introspection des personnages le cléziens. Sa compréhension fine des parcours perceptifs des héros et son empathie avec l'univers narratif de l'auteur lui ont permis de créer une œuvre graphique qui facilite l'identification aux aventures initiatiques et qui met en valeur le décalage avec le réel et l'effet onirique créé par l'écriture de Le Clézio.

Non seulement l'illustrateur a perçu la modernité et la puissance imaginaire des œuvres de Le Clézio, mais il a su trouver les modalités créatives pour restituer un ensemble visuel cohérent avec l'œuvre de l'écrivain. Cela est dû, sans doute, à la capacité de Lemoine à entrer en empathie avec les textes. Il défend les thématiques de l'écrivain et met en place dans ses livres un système métonymique d'illustration qui sera réemployé dans de nombreux autres livres du corpus : « Un livre, à quoi ça sert ? Ça sert à cacher les choses ; pour que les autres ne les trouvent pas. »,⁷⁰⁰ écrit Le Clézio. Georges Lemoine semble savoir comment conserver le mystère tout en éclairant le texte.

Dans la dizaine de textes de Le Clézio édités pour la jeunesse, G. Lemoine a maintenu une unité sémantique tout en produisant à chaque fois un nouveau travail

⁶⁹⁸ S L. Beckett, *De grands romanciers écrivent pour les enfants, op.cit.*, page 215.

⁶⁹⁹ S L. Beckett, *op.cit.*, page 212.

⁷⁰⁰ J.-M.G. Le Clézio, *L'Extase matérielle, op.cit.*, page 21.

graphique. Les éditions de poche ont une unité due au noir et blanc des images : il en va différemment avec les albums. Les formats et la couleur donnent l'occasion à Lemoine de produire des illustrations qui, sans être plus descriptives ni plus détaillées, déploient un réseau sémantique sur plusieurs plans tout en restant toujours au plus près du texte. Le Clézio écrit à Georges Lemoine à propos de *Balaabilou*: « Cher Georges Lemoine, Quelle belle histoire que celle de vos dessins, qui parle d'herbes et d'arbres, de pierres et de sables, de fumées, de nuages, de reflets dans les yeux des jeunes filles et des rides au coin des yeux des vieux sages ! »⁷⁰¹ L'illustration de ce texte est l'occasion pour Lemoine de donner libre cours aux thèmes qu'il aime illustrer. Il explore pour le conte inséré un nouveau style avec une composition qui met en valeur le double récit de l'écrivain. Cinq ans plus tard pour l'album *Peuple du ciel*, il propose une maquette très différente dont le traitement conserve une place importante au blanc. Cet album en couleur qui clôt une série de nouvelles dont le dénominateur commun est l'illumination, réunit toutes les caractéristiques de l'illustration de Lemoine pour Le Clézio. Il semble que la proximité et l'harmonie de la rencontre artistique ait été ressentie par l'écrivain qui achève une de ses lettres à l'illustrateur par : « Oui votre projet d'illustrer « Peuple du ciel » m'enthousiasme, et l'idée de vous voir me ravit. (...) Croyez à toute ma fidèle et admirative proximité. »⁷⁰² Georges Lemoine, en proposant un style graphique qui produit une résonance véritable avec les œuvres de Le Clézio, révèle son propre imaginaire dans l'interprétation des textes. |

Dans *Pawana*, le rapport à l'univers et aux sensations n'est pas celui des autres textes de l'écrivain. L'illustrateur modifie donc ses codes⁷⁰³. Les émotions sont associées à l'évocation de la peau, le toucher est plus exacerbé que ce soit dans les désirs charnels ou dans les tueries de baleines. Cet univers plus sensuel, dominé par la chair et le sang est étranger à la création de Lemoine qui doit explorer ici de nouvelles thématiques pour illustrer Le Clézio. Le texte de *Pawana* est aux antipodes - géographiques, temporelles et symboliques - des autres nouvelles publiées pour la jeunesse. Ce n'est plus le désir d'ailleurs qui structure le récit mais l'ailleurs qui structure celui-ci. Ce sont les événements maritimes qui dominent le texte. La pureté originelle, horizon des héros lecléziens, est portée dans une même symbolique féminine par la jeune indienne Araceli et par la lagune

⁷⁰¹ Lettre du 15 février 1988 de J.-M.G. Le Clézio.

⁷⁰² *Ibidem*.

⁷⁰³ La collection « Lecture junior » lui permit l'utilisation contrastée des crayons de couleurs et de fonds sur des papiers colorés à grain.

Commentaire [MSOffice23]: La présence de multiples notes de lecture ???

secrète des baleines⁷⁰⁴. Cette vie originelle, authentique, saccagée par les hommes, réunit les caractéristiques d'un paradis perdu. Cet idéal plus naturel que mystique que défend Le Clézio est représenté ici par les populations indiennes et les animaux en voie de disparition. C'est assurément cette cause à défendre qui a permis à Lemoine de « servir » un texte si loin de lui.

Dans *Lecture junior*, l'éditeur donne l'occasion à l'illustrateur de commenter son travail d'illustration :

« Jamais je n'étais allé en mer pour le servir ! Avec et grâce à Pawana, ceci est arrivé ! En mer ! Au fond de la mer, au cœur des masses océaniques, au creux des vagues, au milieu des mousses blanches, des embruns, des écumes... A l'opposé des événements microscopiques, j'ai entendu le grondement sauvage d'énormes combats, la fureur, les cris noyés dans les tempêtes, les naufrages sous les éclairs et les détonations... J'ai vu les géantes, les baleines éventrées, toute la mer teintée de sang... et j'ai voulu dessiner cela, très fort parfois... au crayon de couleur sur le papier bleu foncé, sur le papier vergé blanc. »⁷⁰⁵

Ces propos de postface témoignent de l'engagement de l'illustrateur dans la lecture de l'œuvre. Ils soulignent clairement les oppositions entre l'univers agité et sanglant de *Pawana* et ce que Lemoine met en valeur dans les autres textes de Le Clézio : bain de lumière, contemplation et signaux infimes de la nature. L'inversion du système symbolique et narratif qu'a perçu l'illustrateur, le guide dans sa construction d'un nouveau système d'illustrations.

Par leur rencontre dans les livres et autour de leur production, la proximité artistique des deux hommes peut être considérée comme un « mariage d'âmes ». A Jean-Louis Ezine qui lui demande de se définir par quatre éléments, à la façon dont les Aztèques définissent le monde : une plante, un animal, une couleur et un esprit gardien, Le Clézio répond : « La couleur que je préfère est le bleu, indéniablement. (...) je crois que je peux dire le palmier. C'est un des arbres que je préfère bien qu'on en dise du mal. (..) Je suis toujours assez tenté par le serpent (un bothrops athrox) (...) Au fond, l'esprit gardien, pour moi doit

⁷⁰⁴ « C'était au commencement, tout à fait au commencement, quand il n'y avait personne sur la mer, rien d'autre que les oiseaux et la lumière du soleil, l'horizon sans fin. Depuis mon enfance, j'ai rêvé d'aller là, dans cet endroit où tout commençait, où tout finissait. (...) Ils disaient, là-bas, en Californie, dans l'Océan, il y a ce lieu secret où les baleines vont mettre bas leurs petits, où les vieilles femelles retournent pour mourir. (...) et maintenant tout a disparu. », *Pawana*, *op.cit.*, pages 11 et 12.

⁷⁰⁵ G Lemoine, postface, *Pawana*, *op.cit.*

être un esprit multiforme (...) peut-être ce qu'on appelait autrefois l'ange gardien.»⁷⁰⁶ Ces quatre éléments qui sont présents dans les illustrations de G. Lemoine, suggèrent une compréhension au-delà des mots, de l'univers de Le Clézio et une perception globale de l'imaginaire de l'auteur.

En marge des aspects clairement identifiables de leur création, des coïncidences biographiques rapprochent G. Lemoine et J.-M.G. Le Clézio : l'un est né en 1935, l'autre en 1940 et ils ont subi l'atmosphère anxiogène d'une enfance en temps de guerre. Ils ont développé tous deux une sensibilité exacerbée aux petits détails de leur quotidien enfantin. D'autres traits de personnalité les rapprochent comme le repli sur soi et la nécessité de la marche comme pratique personnelle créatrice. L'un comme l'autre ont amorcé un tournant de leur vie professionnelle à la quarantaine par une transformation de leur créativité. Sur le plan psychanalytique, la lecture de Didier Anzieu permet de supposer que tous deux peuvent avoir un rapport comparable à la création, guidé par des processus d'ascèse, qui permettent l'élaboration de l'œuvre à partir d'un investissement pulsionnel maîtrisé par le Surmoi⁷⁰⁷.

De plus, le dessin fut très important pour Le Clézio, qui hésita un temps entre cette pratique et l'écriture ; J.-M.G. Le Clézio écrit sur de petits carnets des textes qu'il agrémente de nombreux croquis dont la proximité avec le trait minimaliste de Lemoine est troublant. « Avant de construire un roman, il faut que j'aie accumulé énormément de **dessins, de croquis**, de repères même si je ne m'en sers pas – ce sont **mes pré-textes**. »⁷⁰⁸ Un parallèle peut également être établi sur cet aspect de la création déjà signalé au cours de l'étude des carnets d'illustrateur : Georges Lemoine écrit dans lors des phases préparatoires de ses images, ce qui explique sa sensibilité à l'écriture, et Le Clézio, dont la domination du visuel n'est plus à démontrer, dessine pour écrire. L'un comme l'autre ont une conception de leur travail comme recherche personnelle dans laquelle les livres ne sont que les parties visibles d'une quête plus globale.

Dans *La Lettre d'Albuquerque*, Le Clézio définit ce qu'est pour lui la littérature :

« C'est pour cela que j'aime écrire maintenant, et que je peux lire des livres sans même savoir quand ils ont été écrits, et que je ne sais même plus qui les a écrits. Ils se joignent les uns aux autres, ils disent tous une seule chose, ils ne sont

⁷⁰⁶ *Ailleurs, op.cit.*, pages 79 -82.

⁷⁰⁷ D. Anzieu, *Le corps de l'œuvre, op.cit.*, pages 66-67.

⁷⁰⁸ G. de Cortanze, *J.-M.G. Le Clézio, le nomade immobile, op.cit.*, page 44.

tous qu'un seul texte très long, avec des lettres, des images, des discours, des dialogues, des rêves écrits, des interrogations, des énigmes. Maintenant je sais que je ne peux pas finir d'écrire et de lire ce livre. Il m'emmène dans toutes sortes de temps, toutes sortes de lieux. »⁷⁰⁹

Cette définition de la création semble convenir également à l'ensemble des travaux de Lemoine si on considère son œuvre comme englobant tout à la fois les productions graphiques, les carnets personnels, la correspondance et les recherches diverses autour des livres illustrés.

L'apparition de l'écriture dans les carnets de travail au début des années quatre-vingt permet de faire l'hypothèse d'une influence directe de ce travail d'illustration : Georges Lemoine a trouvé dans les textes de Le Clézio une forme écrite pouvant traduire son propre imaginaire et une occasion d'exprimer dans son quotidien d'observateur de la nature, par des signes anodins, les thèmes qui lui sont chers comme la mémoire, l'introspection et l'émerveillement face à la nature : « J.-M.G. Le Clézio m'a appris à regarder les pierres et le sable..., à écouter les craquements infimes, les froissements à peine audibles ; d'une certaine façon, il m'a aussi appris à capter tous les messages secrets que la nature ne cesse d'émettre... »⁷¹⁰. Il ne lui a pas appris à percevoir le monde avec cette acuité car le travail d'artiste de Lemoine était déjà élaboré dans cette sensibilité, mais il est indéniable que l'écriture de Le Clézio lui a inspiré la langue pour le dire dans les carnets et donc une façon de le penser. Son travail d'illustration des textes de Le Clézio a révélé, de façon littéraire cette fois, son intérêt déjà manifesté dans son œuvre d'affichiste et de graphiste pour les espaces ouverts et sa fascination pour « les événements microscopiques », Le Clézio a donc mis des mots sur la quête d'une mystique originelle.

Certains textes de Le Clézio semblent être des « jumeaux » littéraires des carnets de Lemoine, à l'exemple des propos de *L'inconnu sur la terre* : « On traverse les choses. C'est un voyage sans fin, qu'on fait avec les yeux, avec les mains, avec tout le corps. On est là, un moment, immobile, devant un arbre, devant une fleur, devant une pierre. On attend. Et, tout d'un coup, sans l'avoir voulu, on est de leur côté. »⁷¹¹ L'écriture de l'un semble exprimer dans ses thèmes et sa forme la pensée de l'autre.

⁷⁰⁹ J.-M.G. Le Clézio, « Lettre d'Albuquerque » *Autrement revue* « Ecrire aujourd'hui », n° 69, 1985, page 23.

⁷¹⁰ *Pawana*, postface, page 87.

⁷¹¹ J.-M.G. Le Clézio, *L'inconnu sur la terre*, page 212.

Pour le Clézio, ce qui compte c'est le détail. Il aime par dessus tout le détail qu'il observe aussi dans le souvenir. « Quand j'étais enfant, j'ai d'abord regardé les mouches, les fourmis avant de m'intéresser aux humains. », déclare-t-il à Pierre Lhoste. « Oui ; la vie est aussi dans ces signes minuscules, comme elle l'est dans les petits animaux : les serpents, les crapauds, les bêtes molles ; les rongeurs en leur petit peuple. »⁷¹²

Ce sont également des signes minuscules qui parsèment les carnets personnels de Lemoine. Et quand Le Clézio écrit : « j'ai toujours cru que la littérature c'était comme la mer ou plutôt comme le vol d'un oiseau au dessus de la mer, glissant très près des vagues, passant devant le soleil. »⁷¹³, il semble qu'il ne pouvait pas avoir un autre illustrateur que Georges Lemoine comme Pierre Marchand l'a bien pressenti.

Les illustrations de Georges Lemoine collaborent véritablement sur le plan sémantique avec les nouvelles de Le Clézio ; elles leur apportent bien autre chose qu'un complément descriptif, en installant une résonance référentielle à un imaginaire de la perception et à une exacerbation de la sensibilité. Lemoine investit l'œuvre de cet écrivain grâce à une grande proximité dans leurs deux démarches créatives, et cela explique que l'accompagnement pour l'ensemble des textes témoigne d'une belle cohérence stylistique et thématique. Les nouvelles de J.-M.G. Le Clézio sont comprises et révélées par le travail de l'illustrateur : la portée mythique des récits, les formes d'écriture fragmentée, tour à tour fortement poétique et proche d'un oral incantatoire, sous-tendent la création des images.

Les thèmes représentés dans les illustrations des nouvelles, les solutions trouvées aux problèmes de représentation des paysages comme des personnages, le traitement du temps et des silences, sont des éléments de style qui seront repris, voire recherchés par l'artiste dans d'autres travaux d'illustrations. Nous retrouvons certains motifs dans plusieurs productions de Georges Lemoine : une déclinaison de la jeune nomade et du désert dans *Leila* de Sue Alexander, un texte de l'artiste, (non publié) intitulé « Sables »,⁷¹⁴ les jeux symboliques de la vision et de la cécité dans l'illustration de *La métamorphose d'Helen Keller*. On peut imaginer que les choix de certaines œuvres à illustrer ont été influencés par l'envie de retrouver le même univers.

Afin de poursuivre la définition des aspects « littéraires » de l'illustration de Georges Lemoine la comparaison des différentes versions de trois œuvres - dont la

⁷¹² G de Cortanze J.-M.G. *Le Clézio, le nomade immobile*, page 164.

⁷¹³ J.-M.G. Le Clézio, « Lettre d'Albuquerque », page 24.

⁷¹⁴ Carnets n°100 en 1991.

nouvelle *Peuple du ciel* de Le Clézio deux fois illustrée – nous permettra de cerner ce qui intervient dans les choix de G. Lemoine au moment de l'illustration et ce qui détermine la cohérence d'une illustration. La réillustration d'un texte pour une nouvelle forme éditoriale - il s'agit ici d'une singularité de son corpus - offre à l'illustrateur l'occasion d'une seconde confrontation avec l'oeuvre et cette nouvelle illustration, par ses parti-pris différents, démontre la relative autonomie de l'illustrateur par rapport au texte. De plus ces secondes versions permettent de repérer une évolution non seulement du travail graphique mais aussi de la lecture et de l'interprétation des textes.

Chapitre VIII - Illustrer et ré-illustrer

Il se trouve que Lemoine a illustré à deux reprises trois textes de son corpus de livres illustrés : *L'enfant et la rivière* de Henri Bosco, *Peuple du ciel* de J.-M.G. Le Clézio, et *La petite fille aux allumettes* de H.C. Andersen, selon des modalités très différentes qui permettent d'envisager la marge de liberté de l'illustrateur par rapport au texte qu'il illustre. Dans ces trois cas de recréation d'une illustration, les conditions d'édition et le travail de création d'un second jeu d'illustrations ont varié sur de nombreux points et ce travail aboutit à chaque fois à une interprétation nouvelle du texte. Cette réillustration diffère de ce que Lemoine fait régulièrement lorsqu'il recrée une couverture à l'occasion des différentes rééditions de « Folio junior » que propose la maison Gallimard ; en général, il s'agit simplement de donner par cette image unique une nouvelle entrée dans la lecture du texte - on peut parler dans ce cas d'une actualisation. Le travail de réillustration diffère totalement quand Georges Lemoine entreprend la création d'un nouveau livre, même s'il s'agit d'une seconde illustration : l'investissement de l'artiste semble être aussi intense que pour l'illustration d'un nouveau texte ; cette nouvelle élaboration engage la totalité du processus créatif.

Il est remarquable que les trois textes concernés par une seconde illustration de Lemoine appartiennent aux œuvres majeures de « grands » écrivains⁷¹⁵ et cet aspect intervient sans aucun doute dans la diversité des propositions qu'a pu concevoir l'illustrateur. La qualité de ces textes peut générer différentes interprétations et justifie de multiples reprises et rééditions. De même que tout lecteur peut lire et relire indéfiniment certains textes en y trouvant à chaque lecture de nouvelles possibilités de plaisir, d'émotion et de réflexion, de même l'illustrateur peut retrouver dans une nouvelle production d'images des stimulations semblables à celles que Michel Picard a décrit dans « La littérature comme jeu »⁷¹⁶ et cette relecture peut aboutir à une nouvelle création d'illustrations. L'investissement narcissique de l'illustrateur n'a cependant pas été de la même intensité pour les trois textes qui nous intéressent et n'a donc pas engendré le même type de « relecture » interprétative.

⁷¹⁵ Le qualificatif est celui que Sandra Beckett intègre au titre de son étude : *De grands romanciers écrivent pour les enfants*, *op.cit.*, sous ce terme le public comprend sans aucune ambiguïté : de grands romanciers pour adultes...

⁷¹⁶ M., Picard, *La littérature comme jeu*, *op.cit.*

Pour le récit de Bosco et la nouvelle de Le Clézio, il s'agit de versions différentes, induites par les contraintes des collections de poche. Il faut rappeler que devoir produire une série d'images en noir et blanc de petit format pour la collection « Folio junior » limite les possibilités sur le plan technique par rapport aux libertés autorisées dans les versions des albums. Mais, au-delà de la variation plastique, les versions créées par Lemoine pour ces deux éditions de poche utilisent ces nouvelles contraintes de production pour produire de nouvelles significations et proposer ainsi un éclairage différent sur deux textes. Pour le conte d'Andersen par contre, il s'agit de deux albums qui proposent, dans des maquettes où l'image domine, deux interprétations très différentes.

Ainsi le décalage entre deux versions iconographiques n'est pas toujours du même ordre que ce soit sur le plan du temps qui sépare les deux versions ou du contexte de la réillustration. Pour *Peuple du ciel* paru en 1990 (comme l'album du même titre) il s'agit d'une commande de l'éditeur pour une version de poche dans un recueil de deux nouvelles ; pour la version poche de *L'enfant et la rivière* c'est une commande de l'éditeur à l'illustrateur trois années après l'édition de l'album paru en 1976 ; par contre, plus de vingt années séparent les deux albums du conte d'H. C. Andersen dont le dernier est édité chez Nathan en 1999. Autre différence notable, alors que les versions en « poche » rééditées permettent de proposer une lecture différente dans un nouveau contexte de commande, la seconde version du conte d'Andersen est une initiative de l'illustrateur avec une option particulière : la recontextualisation du conte dans le cadre de l'actualité contemporaine.

La comparaison des doubles versions de ces trois œuvres permet de montrer comment l'illustrateur oriente ses choix dans les multiples strates de signification des textes et établit un rapport complexe avec les contraintes des collections, qui tient plus de l'utilisation créative des limites techniques que d'un asservissement à ces dernières. C'est entre ces deux systèmes de contraintes - les signifiants déterminés par le texte et les paramètres techniques liés aux collections - que la liberté de l'illustrateur se donne à voir. Les variantes du travail de production d'images sur un même texte révèlent la sensibilité littéraire de Lemoine et laissent apparaître les différentes options qu'introduit sa compréhension des textes.

1) Une adaptation de *Peuple du ciel* en format de poche

Peuple du ciel de J.-M.G. Le Clézio est paru en 1990 en album, dans les « hors collection » de Gallimard, et la même année dans une version poche associée à une autre nouvelle sous le titre *La grande vie* suivi de *Peuple du ciel*⁷¹⁷. Georges Lemoine a donc produit les deux versions successivement dans l'année précédente en élaborant une séquence d'images pour le poche à la suite des illustrations pour l'album. Comme le nombre d'images varie - six images⁷¹⁸ pour la nouvelle en poche contre dix-neuf planches dans l'album⁷¹⁹ - l'illustrateur doit composer une série forcément plus synthétique pour le poche. Les choix de Lemoine conservent la logique de l'album et favorisent, comme nous l'avons vu pour toutes les illustrations de Le Clézio, le renforcement de la focalisation sur l'héroïne par la représentation graphique du personnage principal et de ses « visions ». Lemoine cherche, dans ce premier cas, à adapter les illustrations aux contraintes de la collection plus qu'à explorer une autre logique illustrative. La contrainte engendre cependant des effets différents par les variations sur le cadrage et plus particulièrement sur le point de vue qui modifie la distance au sujet représenté.

A) Représentation de l'héroïne

La première modification remarquable dans l'édition de poche concerne les représentations de l'héroïne de la nouvelle : pour un portrait de face de la jeune héroïne *Petite Croix*, Lemoine propose une série de cinq portraits dans l'album. Les quatre premiers portraits (dont la couverture) présentent la jeune Indienne comme photographiée sous différents angles, dans des postures évoquant le recueillement et présentant une attitude de tension perceptive de l'environnement, (XVIII, 1-4) et la dernière planche, en plan général, montre la fillette qui court dans les rues du village, métamorphosée car le temps de l'initiation est achevé (XVIII, 6). Dans l'album, les portraits, très surexposés n'en sont pas moins empreints d'un certain réalisme, renforçant le stéréotype de la jeune Indienne à la peau mate avec ses nattes et sa couverture. Peu d'éléments décrivent *Petite Croix* dans le texte - exceptés sa couverture blanche et sa position assise - mais les détails de son physique n'ont été suggérés par l'écrivain qu'en réponse à un courrier de

⁷¹⁷ Cette dernière version n'a pas été rééditée en « Folio junior » avec les illustrations.

⁷¹⁸ Deux pages et quatre double-pages, la vignette de couverture intérieure étant un détail d'une des planches, soit six images.

⁷¹⁹ Huit planches d'une page (dont la couverture), cinq doubles pages, cinq bandeaux sur doubles pages et une planche d'une demi-page.

l'illustrateur : « Cher ami, (...) je suis très heureux de votre projet d'illustrer « Peuple du ciel » en album. (...) L'histoire de Peuple du ciel se déroulant dans le village Hopi de Walpi, (qui ressemble à certains villages du Roussillon ou de la Provence) il faudrait une autre coiffure (des nattes ou des cheveux plus lisses ?) »⁷²⁰ Cet extrait de correspondance et un brouillon dans le carnet n° 71 de Lemoine témoignent d'un échange à propos de Petite Croix ; ces indications semblent avoir influencé l'illustration de l'album mais assez peu la représentation du poche. Dans ce dernier, un portrait très « lemoisien » de Petite Croix, les yeux mi-clos sur un visage souriant couvert d'abeilles, met en évidence la notion d'« extase » lumineuse au cœur de la nouvelle ; nous avons souligné précédemment l'importance du blanc utilisé comme surexposition lumineuse des motifs dessinés (XVIII, 7). Dans l'album, trois planches évoquent cette « communion » de Petite Croix avec les abeilles. L'esprit des images des deux versions est le même, conservant une certaine ambiguïté sur le fait que la nuée d'insectes émane de la fillette ou qu'elle est attirée par elle comme par une fleur ; dans le poche, sa présence lumineuse dans l'image fondue avec la lumière est presque moins « réelle » que les insectes qui l'entourent. Cet unique portrait souligne le même moment du récit que la couverture de l'album, ce passage du texte qui a visiblement marqué fortement la lecture de l'illustrateur est celui d'une fusion de l'héroïne avec son environnement : l'illustrateur figure par une nuée d'abeilles l'aura magique qui émane de la fillette.

Deux autres illustrations dans l'édition de poche évoquent également la fillette mais en jouant sur des cadrages hors-champ. La première représente sa main traçant des cercles dans le sable : cette image est une variante dynamique de la planche de l'album, page 8, où la main, en plan plus rapproché, semble à peine effleurer le sable. La seconde est un dessin à la composition insolite représentant une ombre tronquée barrant horizontalement le sol désertique parcouru par des animaux, comme aimantés ici encore par la fillette. Dans les illustrations de la version « Folio » junior, Lemoine renforce le mystère de la relation de Petite Croix avec la nature en la montrant sous ces aspects magiques ou en la cachant lors des moments les plus mystérieux du récit. Cette indéfinition des images, cette quasi-invisibilité, illustre subtilement la cécité de Petite Croix et nimbe l'édition de poche d'une déréalisation qui accentue l'atmosphère onirique du texte.

⁷²⁰ Lettre du 22 janvier 1990, J.-M.G. Le Clézio répond à un courrier de G Lemoine.

B) Abstraction et magie

Le déplacement d'image en image des cadrages accentue dans les six illustrations de l'édition de poche l'irréalité de l'aventure, substituant aux représentations ouvertes et aux tracés référentiels des paysages de l'album, l'étrangeté des compositions. En effet, les paysages ouverts et les structures rocheuses désertiques représentées dans l'album, ne sont qu'à peine évoqués par la blancheur de papier et du sable comme si, dans la version poche de *Peuple du ciel*, la plaine désertique s'effaçait sous le vent et le soleil. Ce qui dans l'album est créé avec une palette limitée - bleu, jaune, blanc - est ici transposé dans un contraste de différents gris que permet l'impression en noir et blanc. La surexposition lumineuse apparaît dans les deux versions mais dans celle de l'album, le blanc illumine toutes les nuances de l'aquarelle alors que dans le poche, l'illustrateur s'appuie plus sur le contraste du noir sur le blanc de la page pour accentuer, comme nous l'avons déjà remarqué plus haut, une forme d'éblouissement. Cependant il ne s'agit pas uniquement de déréaliser par une réduction de la distance de représentation ou par les contrastes en jouant sur un cadrage serré dans le « Folio » ; deux planches du poche représentent des vues ouvertes en plongée, non sur le paysage qui entoure l'héroïne mais sur ses visions. L'une est une simple reprise en noir et blanc d'une double-page de l'album – l'apparition de Saquasohuh et de son œil unique au dessus de la falaise où se tient la minuscule silhouette de Petite Croix – et l'autre est une composition étrange qui est une variation sur un des bandeaux de l'album – l'arrivée des nuages appelés par le chant de la fillette (XIX, 2, 3). Cette dernière image, à peine figurative, qui occupe une double page dans le poche semble étirer en profondeur la masse des nuages sur le pays et la courbure de l'horizon, Lemoine change ainsi le point de vue, créant une vision improbable du paysage mais moins menaçante que celle de l'album : la vue en contre plongée sous la barre horizontale et statique des nuages du bandeau est remplacée par une vue plongeante au dessus de la masse des nuages qui semblent jaillir de l'horizon en envahissant le ciel (XIX, 3) . Il est probable que Lemoine ait choisi la composition étrange de cette dernière illustration car elle clôt la séquence d'images. Il est déjà arrivé, par exemple dans le cas de *Lullaby*, que l'illustrateur ait déjà proposé une image ouverte et décalée. Le choix de cette représentation ouverte sur l'infini, mais rassurante, anticipe une fin de récit positive et une transfiguration de l'héroïne.

Dans les planches illustrées du livre de poche, nous nous trouvons devant un parti pris d'accentuation symbolique de la magie de ce bref récit, alors que l'album permet de souligner la structure du texte et de mettre en évidence des symétries dans l'écriture de le Clézio. Les choix de Lemoine pour les images du « Folio » conduisent à une focalisation exclusive de l'illustration sur la subjectivité des perceptions de Petite Croix en présentant une représentation allégorique en six images. En définitive, ces deux versions de *Peuple du ciel* diffèrent par la place faite au réel référentiel : à une certaine familiarité de l'héroïne Indienne et à la lisibilité des éléments des paysages dans l'album se substitue sa « non-présence » et des images plus complexes dans le livre de poche. Même les deux versions proposent une certaine étrangeté, les choix iconographiques des six illustrations du « poche » créent une plus forte irréalité, un plus grand mystère. Dans cette édition, l'interprétation joue sur un autre niveau en insistant moins sur le thème initiatique que sur l'aventure surhumaine. Mais la dominante lumineuse et la focalisation sur les perceptions de l'héroïne qui symbolisent la parenthèse initiatique, sont assumées autant par une version que par l'autre : les deux illustrations proposent deux variations convergentes de l'isolement de l'héroïne : « Petite Croix aime bien quand il n'y a plus personne autour d'elle. »

⁷²¹ L'illustrateur décline deux choix d'images autour d'une même interprétation de la solitude de l'héroïne par des variations plastiques inévitables - il multiplie dans un cas, les séries images et économise les effets dans l'autre. L'éclairage de Lemoine sur le texte reste globalement le même dans les deux cas, ce qui semble logique vu la proximité temporelle des deux versions. Ainsi, les différences sont ici essentiellement produites par les contraintes de deux systèmes graphiques et éditoriaux qui interviennent autant dans la composition que dans les contrastes entre ombres et lumières.

Par contre, dans les deux autres exemples, Lemoine réalise des variations importantes dans son interprétation à l'occasion de ses nouvelles versions.

⁷²¹ *Peuple du ciel*, page 8.

2) Deux versions du fantastique naturel de Bosco

En 1979, paraît chez « Folio junior » le classique pour la jeunesse *L'enfant et la rivière* de Henri Bosco⁷²². Cette édition de poche suit de trois années l'album de la collection « Grands textes illustrés »⁷²³ déjà illustré par Georges Lemoine. Pierre Marchand, en lui confiant cet album en 1976, avait donné à l'illustrateur une première occasion d'investir un grand format et de faire appel à la couleur pour servir un texte littéraire du patrimoine de la maison d'édition.⁷²⁴ La technique du graphiste dans ce livre apporte au récit de l'écrivain une conception nouvelle de l'aquarelle, influencée par l'esthétique des années soixante-dix, qui sert avec efficacité la dimension initiatique et poétique du récit de Bosco.

Le livre de poche de la collection « Folio junior » est illustré de façon différente parce que Lemoine met à profit les contraintes éditoriales spécifiques de cette collection pour donner une toute autre interprétation du texte : il privilégie la découverte du merveilleux de la nature sur l'accompagnement des événements du récit. De plus, l'illustrateur opte de façon délibérée pour un changement de point de vue qui souligne l'énonciation à la première personne grâce à l'insertion des dessins d'un journal de voyage dans le Luberon : « Pour dessiner l'univers de Pascalet, Georges Lemoine a suivi les pas de Henri Bosco à Lourmarin, village où il vivait, dans le Luberon. Là, il s'est promené, a rêvé, a pris des croquis des plantes, des animaux et des maisons de cette belle région. »⁷²⁵. En cela, Pierre Marchand et lui s'inspirent peut-être de la version de ce récit illustrée par Jean Olivier Héron⁷²⁶ qui proposa, en 1972 dans la collection 1000 soleils, une illustration à la plume très réaliste, presque documentaire, regroupant l'essentiel des planches dans un cahier final auquel il donna le titre de « Cahier de Pascalet ».

⁷²² Henri Bosco 1888-1976 : Le romancier provençal a écrit plusieurs cycles de romans autour de la thématique d'un personnage : Cycle de Hyacinthe dont *L'âne Culotte*, Cycle de Pascalet dont *L'enfant et la rivière* et *Le renard dans l'île*, Cycle de Bargabot, etc.

⁷²³ Cette édition de *L'enfant la rivière* paraît en 1977, une année seulement après la mort de Bosco. Sa publication, deux années plus tard en poche dans la collection « folio junior » garanti au livre une diffusion importante. Une première édition spéciale est parue en 1983, puis revue en 1987.

⁷²⁴ La première édition du texte chez Gallimard date de 1953.

⁷²⁵ Préface éditoriale, *L'enfant et la rivière*, Folio édition spéciale, 1987.

⁷²⁶ H. Bosco, Jean-Olivier Héron, *L'enfant et la rivière*, Paris Gallimard, collection 1000 soleils, 1972. Collaborateur et ami de Pierre Marchand, il dirige à ces côtés toutes les éditions jeunesse de Gallimard., J.-O. Héron illustre en général, des documentaires.

Alors qu'il aurait pu prendre appui sur la réussite graphique de l'album « Grands textes illustrés » pour illustrer le livre de poche⁷²⁷, en élaborant une « simple » adaptation ou en recadrant les planches pour un petit format, Georges Lemoine a conçu un nouveau « chemin de fer ». En recomposant l'ensemble des images, il choisit non seulement de travailler en noir et blanc à la mine de plomb, mais il représente d'autres aspects du texte ; il conçoit ainsi un système d'illustration opposé sur le plan plastique et il crée un point de vue différent sur le récit. En comparant les systèmes d'illustration produits à trois ans d'intervalle pour représenter l'univers du récit d'Henri Bosco, il est possible d'identifier les différences plastiques entre l'album et l'édition en « poche », et de repérer ainsi les choix de l'illustrateur pour faire varier la production de significations entre la série d'images et le texte.

A) Variation technique et énonciation

Pour l'album « Grands Textes illustrés », le style graphique en aplats et les tracés tout en rondeurs évoque simultanément une inspiration japonisante et l'univers graphique des années soixante-dix influencé par le *Pop art*. L'illustration déroule les scènes vers la droite, dans le sens de la lecture, en jouant avec des plans de type cinématographique. Elle offre des pauses qui ouvrent l'espace du livre par de grandes planches sur des scènes-clés du récit où sont représentés les personnages et les lieux. Ces choix d'illustration sont rendus possibles par le format et la définition éditoriale de la collection (« Grands textes illustrés »). La modernité de la collection conçue par Pierre Marchand a permis à l'illustrateur de diversifier les possibilités pour servir le texte. Le format de 31,5 sur 24 centimètres accepte en effet une grande diversité de composition par des planches de dimensions différentes⁷²⁸ qui s'insèrent dans des pages de texte sur deux colonnes. De nombreuses variations sont déclinées grâce à des jeux de symétrie et de ruptures qui ponctuent la lecture dans une composition très rythmée. Pour cet album, l'illustrateur met

⁷²⁷ Lemoine a illustré d'autres couvertures pour les récits de Bosco dans la collection « Folio junior » reprenant ses illustrations de 1976 de *L'enfant et la rivière* : par exemple, pour *L'âne Culotte* (Paris, Gallimard, « Folio », 1979, ce récit directement écrit pour les enfants fait partie du cycle de Hyacinthe) une image recadrée de la page 43, et pour une édition en « Folio » de 1990, une variation inspirée de la page 7, le village de la page 47 puis la page 9 pour les dernières couvertures des rééditions en « poche » (1979, 1987 et 1990). Ainsi, les planches de l'album « Grands textes illustrés » ont été fréquemment reprises pour illustrer les œuvres d'Henri Bosco pour la jeunesse, prolongeant, sur la durée, l'effet de ce qui peut être considéré, du fait de son succès, comme une illustration fondatrice .

⁷²⁸ Les images sont de très petites images (2,5 x 2 cm) ; des petits fenêtres verticales (de 2,5 sur 8,2cm) ; des vignettes carrées (de 10x 8,2 cm) ; des bandeaux horizontaux de (20x 8,2cm) ; ou de grands formats (20,5 x 26 cm).

en pages trois types de composition : une proposition « classique » juxtapose une page de texte à gauche et une planche d'illustration à droite, des doubles pages avec un bandeau horizontal au-dessus des deux colonnes de texte, des pages illustrées de deux vignettes carrées qui se répondent en créant le plus souvent une séquence chronologique.

La version de 1979 de *L'enfant et la rivière* est très illustrée pour un livre de la collection « Folio junior »⁷²⁹ puisqu'il a plus d'une image toutes les trois pages. Le principe choisi pour l'illustration de cette édition est de proposer au lecteur un carnet de promenade associé au récit de Pascalet-Bosco. Les dessins d'animaux et de plantes dominent largement l'ensemble des images. Pour ce travail, Pierre Marchand a proposé à Georges Lemoine de partir deux semaines dans le Luberon marcher sur les pas de Bosco. L'illustration est donc ici constituée de croquis à la mine de plomb, légendés avec des notes à la façon des carnets d'exploration naturaliste. Sur la page de garde, Lemoine représente son crayon avec une dédicace à des amis du Luberon, ce lien signale que le parcours réel coïncide avec le parcours créatif de l'illustrateur. Cette information sur le contexte de l'illustration induit la part autobiographique de l'illustration et peut-être indirectement, celle de l'écriture de Bosco. Ainsi l'ensemble (dédicace et planches illustrées) donne à voir l'exploration émerveillée des environs de Lourmarin⁷³⁰ comme référentielle à l'auteur, au narrateur et à l'illustrateur (XX, 3-5).

Cette première expérience d'illustration à partir de recherches personnelles et de croquis sur carnets inaugure une méthode personnelle de création. Comme Pascalet, Georges Lemoine se fond dans la nature et les illustrations semblent tirées d'un journal intime où seraient croquées et nommées toutes les rencontres animales et végétales sur la rivière et ses berges. Des dessins de même type témoignent des promenades de l'auteur dans ses carnets personnels. Ceci ne fait que confirmer à quel point vie personnelle et travail artistique sont liés dans l'intimité de l'artiste, et l'influence de l'oeuvre illustrée sur les carnets dans un phénomène inverse de celui à la genèse des livres.⁷³¹

L'approche par Lemoine de l'expérience de Bosco-Pascalet fait apparaître un possible transfert d'énonciation qui peut s'opérer entre l'illustrateur et l'auteur-narrateur :

⁷²⁹ Les planches se répartissent sur 146 pages en : cinq double-pages ; onze pleines pages ; vingt-quatre vignettes qui parfois composent un bandeau sur deux pages.

⁷³⁰ Village de H. Bosco dans le Luberon.

⁷³¹ Le journal n° 78 (1994-95) qui consacre une dizaine de pages à un voyage avec les proches de Lemoine sur le canal de Bourgogne partage les émotions esthétiques du promeneur avec un compte-rendu de vacances familiales. Les pages de ce carnet ne sont pas sans évoquer le traitement illustratif que G. Lemoine a créé pour l'édition de poche de « *L'enfant et la rivière* » si ce n'est que les illustrations ont précédé le voyage.

cette première personne qui donne une voix aux souvenirs de Bosco et Pascalet semble ainsi communiquer également, pour une part, les émotions de l'illustrateur. Bosco, dont l'engagement autobiographique dans l'œuvre est rappelé par Sandra Beckett dans *De grands romanciers écrivent pour les enfants*,⁷³² écrit ses récits à la première personne et donne à Pascalet une part importante de ses souvenirs d'enfance dans le Luberon. Créant l'ambiguïté, certaines phrases sont inscrites par Lemoine en marge des illustrations comme des réminiscences du récit, laissant planer un doute sur l'origine des souvenirs : Bosco, Pascalet ou Lemoine ? De plus, dans le texte, certaines incursions régulières du narrateur adulte installent les repères temporels du récit en rappelant que le récit de Pascalet est constitué de souvenirs. Sandra Beckett signale dans ce texte que de « nombreux commentaires du narrateur ponctuent le récit, marquant la distance temporelle entre le passé de l'histoire narrée et le présent de la rédaction. »⁷³³. Il suffit de noter le « Quand j'étais tout enfant... » qui amorce le récit. En l'illustrant avec des croquis de son propre itinéraire de 1976, Lemoine actualise le récit de Bosco-Pascalet et ajoute une nouvelle distance à celle du narrateur adulte qui se souvient de l'expérience de l'enfant. La posture de rédacteur du journal dessiné associe l'illustrateur au récit et à la description émerveillée que fait Pascalet dans sa découverte de la rivière et de ses berges (XXI, 3-5).

Ainsi d'une version à l'autre, Lemoine change sa distance par rapport au récit par la modification de son énonciation dans les images: il fait varier son point de vue d'une posture d'illustration externe dans l'album à une focalisation interne – proche de celle du narrateur - dans l'édition de « poche ». De plus, le fait de représenter la nature par des dessins d'observation plus que sous la forme onirique que Pascalet semble percevoir, donne un référentiel concret à l'univers traversé par le héros. Cette version apparemment diurne de la nature du Luberon pourrait favoriser une interprétation « distancée » du texte de Bosco si les choix de représentation n'accentuaient paradoxalement l'étrangeté des découvertes. En fait, l'illustrateur peut témoigner lui aussi de la magie naturelle des rives de la Durance et de la réalité des références mentionnées par l'écrivain tout en défendant une vision très subjective de la rivière. Les deux versions soutiennent avec des moyens plastiques presque opposés la part fantastique du récit : la priorité est donnée dans l'album au fantastique onirique en maintenant l'irréalité de l'aventure, et dans le livre de poche,

⁷³² S.L. Beckett, *De grands romanciers écrivent pour les enfants*, *op.cit.*

⁷³³ *Ibidem*, page 41.

c'est la nature qui apparaît sous ces aspects les plus étranges comme dans une première découverte enfantine qui s'attache aux plus petits détails.

B) Récit nocturne ou diurne

Pour l'album, c'est une aquarelle légère mais assombrie, le plus souvent cernée, qui pose sur les pages des compositions en camaïeu. Cette palette enveloppe chaque page du récit d'une atmosphère onirique ; l'ensemble est décliné dans une dominante bleue en demi-tons équilibrée par des teintes complémentaires rose orangé. Selon Sandra L. Beckett : « Les aventures racontées dans le cycle de Pascalet se situent toujours aux frontières du rêve et du réel (...) Au moment même où il vit l'aventure, l'enfant n'est nullement certain de ne pas rêver. Sur les eaux dormantes Pascalet disait parfois qu'il faisait « un rêve délicieux et terrifiant ». »⁷³⁴ Les moments de rêve dominent l'ensemble du récit, songes du sommeil ou rêveries provoquées par l'irréalité des aventures et des paysages traversés. Il est parfois difficile de distinguer dans le récit de Pascalet ce qui est vécu ou de ce qui est rêvé parce que le parcours de l'enfant sur la rivière est élaboré comme une parenthèse initiatique. Lemoine propose dans l'album une vision cohérente avec cette narration onirique en jouant sur des représentations déréalisées par la dilution de l'aquarelle. Cela permet des superpositions fantomatiques de dessins, faisant apparaître pour le lecteur les pensées de Pascalet ou ses rêves nocturnes sur les paysages (XX, 2). Les images à l'aquarelle diluée ont la particularité de nimer les planches d'une certaine lumière : même les images nocturnes du livre conservent une certaine clarté. Une des premières propositions de Lemoine pour la couverture a été refusée par Pierre Marchand parce qu'elle était trop sombre, la couverture éditée - légèrement éclaircie - exprime pourtant la tonalité fortement nocturne du roman.

Dans la version « poche », l'effet de réel que produisent les croquis d'observation de Lemoine entretient la référence à la rivière et à sa faune et communique l'importante domination de la nature sur le texte de Bosco. En effet, le co-texte qui fonctionne à partir de légendes écrites sous chaque dessin du bestiaire produit une forme d'écho au récit. Entre désignation et commentaire, les termes accompagnent chaque description et énumération du texte. Ce dispositif graphique apporte un référent quasi-documentaire et, paradoxalement le poétise en ouvrant de petites parenthèses naturelles dans le parcours

⁷³⁴ S.L. Beckett, *De grands romanciers écrivent pour les enfants*, op.cit., page 58.

initiatique parfois assez sombre du héros. La place accordée à l'illustration comme support référentiel, crée ici un accompagnement dans la compréhension d'un lexique botanique et animalier qui pourrait faire obstacle à la progression du lecteur dans l'univers du texte. Tout en éclairant le sens des termes par une illustration explicite, la reprise des noms spécifiques ou rares dans les planches dessinées, accentue la puissante évocation poétique d'une nature provençale aquatique. Au-delà du texte déjà très centré sur la description du milieu naturel, la représentation des végétaux et d'animaux sous divers angles d'observation dresse un tableau foisonnant d'étrangeté et de magie naturelle. La végétation aquatique enveloppe les lieux de mystère, révélant un bestiaire extraordinaire d'oiseaux, d'insectes, de poissons : tous ces êtres vivants aquatiques prolifèrent symétriquement dans le texte et dans les pages illustrées du livre. Paradoxalement, ce qui pourrait occasionner ici une mise à distance du récit onirique et devrait favoriser l'ancrage dans une réalité provoque une sensation d'étrangeté par l'abondance des dessins au ras de l'eau. De plus, les descriptions naturalistes alternent avec les multiples visions nocturnes qui, par accumulation, construisent une atmosphère de mystère en ponctuant le récit d'images sombres de ciels étoilés éclairés par la lune.

Par contre, dans l'album de 1976, l'illustration ne s'attache que peu à décrire la nature. Si la série de vignettes naturalistes des pages 26 et 27 (XXI, 1) amorce déjà une énumération documentaire, elle n'induit pas la même proximité avec l'univers de référence de l'auteur : les planches dessinées dans des cases évoquent plus l'herbier que le carnet d'observation. Les multiples descriptions des rives sont ici illustrées par des représentations des enfants dans leur barque plus que par une représentation de la faune et de la flore. Seule une planche, page 32, propose une image allégorique de l'harmonie naturelle des bords du fleuve (XXI, 1). Cette différence de distance à l'univers naturel de Bosco est aussi portée dans l'album par des illustrations cadrées qui sont remplacées dans la version poche par des illustrations à « fond perdu ». Ces images dans lesquelles les pages semblent découpées produisent une impression d'immersion dans l'univers du récit : la distance semble supprimée parce que le lecteur passe d'une vision du plus proche au plus lointain avec le ciel et les paysages nocturnes.

C) Deux représentations de la temporalité

Une autre variante significative entre ces deux versions est le traitement de la temporalité du texte : pour le poche, les repères du quotidien et de la temporalité diurne

sont abolis alors que dans l'album les planches soulignent la structure du texte sur différents plans. En effet pour l'album, l'illustration de Lemoine accompagne au plus près les phases du récit ; si elle dilate les temps de la contemplation ou de la rêverie, elle marque également toutes les charnières qui établissent les relations entre les personnages. Cette séquence d'images accompagne donc la narration car elle soutient la succession des événements en représentant les personnages lors de moments-clés et la progression spatiale des héros par quelques lieux. De plus, des représentations du ciel à différents stades du cycle solaire - charnière entre nuit et jour - marquent la fréquente mention de ces moments dans le récit. Dans la version poche qui comporte moins d'illustrations, cette progression narrative structurée au plus près du récit n'est pas nécessaire ; les planches illustrées ponctuent la lecture sur la description du lieu en insistant sur les périodes nocturnes.

L'illustrateur invente toutes sortes de combinaisons en associant ou en segmentant les bandeaux pour créer des arrière-plans et donc des mises en correspondance d'événements mais également des effets de synchronisme ou de dilatation temporelle. A la page 14-15 (XXII, 1), le bandeau de gauche présente un exemple une image en plongée sur la barque à la dérive dans le courant dont les courbes sur l'eau grise poursuivent leur ondulation sur la page de droite. Cette image crée un arrière-plan à une fenêtre verticale qui laisse entrevoir ce que Pascalet aperçoit de sa cachette : les silhouettes des bohémiens portant un enfant ligoté. Les bandeaux de la page 10-11 présentent dans le sens de la lecture une séquence d'illustrations qui résume les différentes étapes du récit : le retour de Pascalet au mas, la colère de Tante Martine, l'orage qui éclate et le départ de Bargabot que Lemoine imagine sous la pluie. Il est intéressant de remarquer les variations de distance et d'orientation de chacune des illustrations qui créent une dynamique du regard. De plus, l'illustrateur installe une symétrie en miroir pour associer la colère et l'orage, l'arrivée de l'un et le départ de l'autre (XXII, 2).

Concernant le rythme et les jeux de synchronie, deux autres exemples peuvent donner la mesure de l'inventivité de l'illustrateur. La planche de la page 16 représente la scène où Gatzö est fouetté dans le campement bohémien ; une vignette dans le coin supérieur montre l'effarement du héros face au lecteur. Sur la page 17 en face, une vignette place Gatzö, que le héros ne connaît pas encore, en vis-à-vis, calme et souriant (XXII, 5, 6). Cette proposition anticipe sur une évolution heureuse de cette étape cruelle du récit en ouvrant une piste pour l'interprétation. A la double page 18-19, deux vignettes carrées

représentent des mains sur un même fond couleur terre. La première vignette en haut à gauche représente deux mains liées sur lesquelles vole un papillon de nuit alors que la seconde, en bas de page de droite, représente une main au sol, fermée sur un couteau (XXII, 3, 4). La mise en relation des deux images permet une rapide synthèse de ce qui va faire progresser la situation, mais sans illustrer l'acte même de Pascalet qui vole le couteau, coupe les cordes et libère Gatzto : pour confirmer cela, il faut lire le texte. Ainsi, même si dans cet album, l'illustration prend le parti d'aider la narration et de progresser avec les événements et les personnages, les faits mêmes sont rarement représentés explicitement. En effet, l'interprétation de l'illustrateur ne vise pas seulement à jalonner le texte de repères mais à révéler une atmosphère et une symbolique qui souligne, comme nous l'étudierons dans notre dernière partie, une certaine spiritualité de l'œuvre de Bosco.

Un autre aspect distingue clairement les deux jeux d'illustration : tous les personnages du récit sont représentés dans l'album alors que la version poche n'en représente qu'un⁷³⁵. Dans la version du livre de poche, le seul véritable portrait est celui de Bargabot à l'exception de deux vignettes qui semblent participer au paysage plus qu'à la narration car les personnages représentés n'entrent pas en relation avec le narrateur. Cette unique image représente l'homme de la rivière tourné vers la gauche, à rebours de la lecture, portant comme un regard rétrospectif sur l'itinéraire parcouru. Par contre, aucun portrait ni des jeunes héros ni de Tante Martine n'apparaît dans cette version « Folio » : c'est la nature qui est au premier plan. Aucune illustration n'est donc commune aux deux versions de *L'enfant et la rivière* jusqu'à ce qu'une réédition en 1986 ne rétablisse un lien avec l'album en reprenant une des planches, le village provençal, pour l'illustration de couverture.

L'importance de ce texte pour la carrière de Georges Lemoine tient autant à sa qualité littéraire qui justifie son investissement renouvelé, qu'aux caractéristiques éditoriales de la première version, premier véritable album illustré par l'artiste. La création d'un nouveau jeu d'illustrations affine l'interprétation de Lemoine et lui permet une appropriation approfondie de l'œuvre. Ces deux versions attestent du « mariage » de

⁷³⁵ *Le renard dans l'île*, (« Folio junior », 1986 et 2000) suite illustrée par Lemoine de *L'enfant et la rivière*, se rapproche en cela de l'album par sa galerie de portraits - Pascalet, Gatzto, Bargabot, Tante Martine, les bohémiens, le vieux Savinien, Hyacinthe avec l'âne - qui sont la plupart du temps repris de la première version de *L'enfant et la rivière*. Ainsi, la progression narrative est scandée par les portraits des personnages qui créent un univers commun aux deux textes. L'option choisie par Lemoine est celle d'une accentuation du système des personnages et d'un accompagnement des liens qui les unissent : cela constitue une aide essentielle à la compréhension des deux récits lus en continuité.

l'univers de Bosco avec son univers propre, car le texte - un hymne à la nature – trouvait en lui, dès 1976, un lecteur très réceptif. Parmi les multiples « possibles » pour l'illustration, Georges Lemoine propose des séries de « motifs naturels » qui lui sont chers comme la chouette, la grenouille, les insectes, les végétaux et bien sûr les oiseaux dans toutes les situations - posés, accrochés aux branches, en vol... La réussite de l'illustration de ce texte, dans ces deux versions, est attribuable à sa création d'images révélant les multiples significations du texte mais aussi à l'empathie de Lemoine avec des thématiques qui le confirment comme un illustrateur de la contemplation. Les motifs du rêve et de la nature, déjà présents dans son œuvre de graphiste, apparaîtront dans de nombreux livres à partir de celui-ci, composant un système symbolique à l'évocation puissante pour représenter l'émerveillement face au monde. Les prolongements du système de représentation inventé avec *L'enfant et la rivière* se déclinent de livre en livre dès que le thème de la nature affleure dans l'œuvre : *Le livre du printemps*, *Les enfants de Charlecote* ou le plus récent album illustré du texte de Ramuz *Le chant de Pâques*, en proposent de multiples variantes... L'illustrateur qui poétise la nature dans ses images s'attache aux textes d'auteurs avec lesquels il partage cette tendance contemplative ; il propose des représentations qui se veulent tout à la fois fortement référentielles et fortement symboliques. De cette façon, les choix sémantiques de l'illustrateur s'adaptent autant à la Provence de Bosco qu'à la campagne anglaise, normande ou aux déserts du bout du monde. En effet, ce qui est représenté et évoqué dans les illustrations de Lemoine tient plus de l'harmonie et de la contemplation du mystère de la nature que de la description.

De la première à la seconde version de *L'enfant et la rivière*, le style des illustrations change sur les plans plastique et sémantique. Non seulement l'illustrateur opte pour des techniques différentes qui conviennent aux contraintes éditoriales de chaque collection mais il choisit des systèmes de représentation différents qui privilégient certains axes du récit. Les illustrations successives de Lemoine pour cette œuvre de Bosco explorent différentes strates du fantastique naturel de l'écrivain et elles mettent en évidence les thèmes essentiels de l'œuvre. Les deux séries d'illustrations témoignent ainsi d'une lecture complexe et d'une compréhension fine du texte de Bosco, et chaque livre défend une interprétation. Les différentes illustrations produites à partir de ce texte démontrent, d'une part les capacités de renouvellement de l'illustrateur et d'autre part que certains

textes peuvent faire foisonner les interprétations. Parmi les textes qui suscitent reprises et réinterprétations, les contes autorisent de nombreuses relectures, comme Lemoine eut l'occasion de le montrer avec ses deux versions de *La petite marchande d'allumettes*.

3) Une actualisation du conte d'Andersen à Sarajevo

L'histoire des deux versions illustrées du conte de Hans-Christian Andersen par Georges Lemoine est très différente. La première version est éditée sous le titre *La petite fille aux allumettes*⁷³⁶ chez Gallimard en 1978 dans la collection *Enfantimages* et elle est rééditée depuis 1988 en collection de poche « Folio cadet » sous différentes maquettes qui ont réduit considérablement la qualité de la conception originale.

La volonté de l'illustrateur d'actualiser le conte en le réinscrivant dans un conflit contemporain - la guerre en Bosnie - est à l'origine d'une édition publiée chez Nathan en 1999 sous un titre, volontairement modifié par Georges Lemoine, *La petite marchande d'allumettes* afin que cet album se distingue nettement du livre publié chez Gallimard. Pour ce texte, Lemoine assume doublement le rôle d'auteur : illustrateur et concepteur « du livre » car il est à l'initiative du projet de nouvelles illustrations pour lequel il a cherché un éditeur et travaillé pendant plusieurs années. Après un accord avec l'édition partenaire de Gallimard aux Etats-Unis, Creative Education, qui a finalement refusé les illustrations de Lemoine parce que Rita Marshall les trouvait « sans beauté »,⁷³⁷ c'est Bernard Girodroux, gendre de G. Lemoine et directeur artistique chez Nathan qui prend le relais car l'éditeur du département jeunesse, Franck Girard, accepte d'assumer la parution de l'album.⁷³⁸ Il s'agit d'une version placée sous le signe de la recontextualisation du texte d'Andersen. Le texte original est mis en relation avec des illustrations qui font clairement référence au conflit bosniaque et à la ville de Sarajevo détruite par les combats. Des phrases tirées d'un

⁷³⁶ Texte de quatrième de couverture : « *Une petite marchande d'allumettes passe la dernière nuit de l'année dans la rue, le froid et la misère. Autour d'elle, la ville brille, les gens se préparent, d'alléchantes odeurs s'échappent des maisons. Personne n'achète ses allumettes. Elle commence à en brûler une pour se réchauffer, puis deux, puis trois...* », « Folio cadet », Gallimard, 1999.

⁷³⁷ Courrier de R Marshall à G Lemoine : 12 février 1998, après l'envoi des premières illustrations originales aux USA : « *On aime beaucoup ton concept de mettre la petite fille à Sarajevo et avec les extraits du texte journalistique, mais on n'est pas convaincu par les illustrations. Ce style, assez brute, sans beauté, rend l'histoire trop noire. Je ne trouve pas de spiritisme dans ces illustrations.* »

⁷³⁸ Après le décès de Bernard Girodroux, ce sont Claire Rébillard et Olivier Lemoine, fils de l'illustrateur, qui ont suivi le projet chez Nathan et réalisé la maquette prévue par l'illustrateur.

livre de Ozren Kebo⁷³⁹ soulignent chaque image comme une voix « off » : « Ces phrases dans leur pathétique simplicité, cette narration du quotidien désespéré, rejoignent parfois et de façon troublante celles du conteur danois, tout aussi pathétiques, désenchantées...au accents d'une déploration ! » explique Lemoine dans son texte de postface⁷⁴⁰. C'est également dans ce texte de remerciement en fin d'album que l'illustrateur indique les différentes sources documentaires et émotionnelles de ses nouvelles illustrations. Un documentaire télévisé de Radovan Tadic, *Les vivants et les morts de Sarajevo* semble être à l'origine du saisissement créateur et du lien avec le conte d'Andersen. Dans un second temps, les images de cette version sont inspirées de photographies de Jean-Claude Courtausse et Gérard Rondeau que la journaliste Nicole Du Roy, qui a suivi le conflit en Bosnie, a mis en relation avec Lemoine. Pour accompagner cette contextualisation, la page de journal en trompe l'oeil sur lequel apparaissent les éléments de la couverture connote l'actualité du livre. Ce sont donc les images d'un reportage télévisé qui ont joué le rôle de déclencheur de créativité : l'émotion fut provoquée par des images d'enfants et de villes détruites. Un journal personnel de Lemoine conserve la trace de ce moment qui se produit pendant la préparation de l'envoi à la maison d'édition « Creative Education » aux Etats-Unis des planches du conte *Le méchant Prince* d'Andersen. Le travail d'élaboration de cet album étant quasiment achevé, l'illustrateur se prépare à une certaine vacance et à un retour sur ses activités de dessin de paysage :

« 2 novembre 94 : (...) Visionne en ce jour des morts, un film sur la vie de Sarajevo (1992 ou 93) en hiver, et surtout la séquence, dans la ville morte et glacée, où l'on voit surtout le périple que doit accomplir un jeune garçon à la recherche d'eau et de bois...A partir de cela, pour moi, un album que j'aimerais présenter à la foire de Bologne en avril 1995, même inachevé, afin de trouver un éditeur. »⁷⁴¹

Ce qui va opérer un déplacement du jeune garçon de Sarajevo vers le personnage de la petite fille aux allumettes du conte tient en partie à la découverte parmi les photos de Gérard Rondeau du cliché d'une fillette qui est à l'origine de la planche de la page 38. « La relation au conte s'est faite toute seule » confie-t-il à Florence Noiville, « à partir d'une séquence où l'on voit un corps sur un brancard, emmaillotté dans un plastique blanc. (...) avec

⁷³⁹ O. Kebo, *Bienvenue en enfer- Sarajevo mode d'emploi*, Strasbourg, La nuée bleue, 1997.

⁷⁴⁰ *La petite marchande d'allumettes*, postface, *op.cit.*

⁷⁴¹ Carnet 78, novembre 94 -janvier 95, page 5.

une étiquette attachée à la cheville. Cette petite fille-là s'est immédiatement superposée à la petite marchande d'allumettes. »⁷⁴² Il faut noter une certaine coïncidence entre le contexte de création de Lemoine et celui du conteur danois. En effet, Andersen a créé, son conte à partir d'une image de mendiante,⁷⁴³ sensible à une thématique personnelle qu'il développait déjà dans un de ses premiers poèmes sur le thème de la mort d'un enfant⁷⁴⁴.

Le personnage de la petite marchande d'Andersen appartient à la mémoire collective au titre d'icône de l'enfance martyre comme peuvent l'être également les jeunes héros de Dickens, et il n'est pas surprenant que Lemoine s'y réfère pour la mort de l'enfant. Ce conte, comme les textes d'Andersen déjà illustrés par Lemoine, porte en lui des archétypes et des valeurs compassionnelles qui touchent à une certaine définition de l'humanité : fragile et humble mais capable de transcendance. Frederik Book, dans une des premières biographies du conteur rappelle qu'« Il ne faut donc pas douter : les sympathies les plus profondes de H C Andersen vont aux infortunés, à ceux qui sont opprimés et foulés aux pieds, au peuple, à l'infirme qui s'atrophie dans la ruelle, à la petite mendiante (...) »⁷⁴⁵

Les thématiques du conteur danois⁷⁴⁶ qui défend avec poésie le petit peuple et ironise sur les tyrans, conviennent à Lemoine qui, nous le vérifierons plus loin, privilégie dans ses choix la défense de certaines valeurs. *La petite fille aux allumettes* est le premier conte d'Andersen illustré par Lemoine. Il fut suivi dans la même collection – Enfantimages - par *Le rossignol de l'empereur* en 1979. Il illustre *Le petit soldat de plomb* pour les

⁷⁴² F. Noiville, « Lemoine à dessin littéraire et universel », *Le monde des livres*, supplément du journal *Le Monde* du vendredi 30 avril 1999.

⁷⁴³ « Publiée la première fois dans le calendrier populaire danois de 1846, imprimé e décembre 1845, ce conte - peut-être le plus populaire d'Andersen, celui qui, en tout cas, a donné le plus grand nombre d'adaptation de toutes sortes - est le seul qui soit directement inspiré d'une gravure. En novembre 1845, Andersen (...) note dans son agenda le 18 novembre : « Me suis promené ; Écrit l'histoire de la petite fille aux allumettes. Reçu une lettre de Flinch. » Il ressort des *Remarques* que cet A. C. Flinch avait envoyé à Andersen une lettre contenant trois images sur lesquelles il exhortait le conteur à écrire des histoires. Andersen choisit le dessin de J. Th. Lundbye représentant une petite fille qui tend un paquet d'allumettes (...). Ce dessin avait servi d'illustration à un petit traité, « fais le bien lorsque tu donnes », qui figurait dans L'Almanach ou Calendrier domestique de Flinch pour l'année 1843. Dès le lendemain, le 19 novembre, l'*Agenda* note : « Mis au propre le conte sur la petite fille aux allumettes... » R. Boyer, notice du conte de *La petite fille aux allumettes*, Hans Christian Andersen, *Œuvres (Tome 1)*, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1992, page 1375.

⁷⁴⁴ Le thème des visions qu'à en rêve un enfant mourant est orchestré en majeur dès le premier poème célèbre d'Andersen, « L'enfant mourant » (paru dans le *Kjøbenhavnsnoten* du 25 septembre 1827), *ibidem*.

⁷⁴⁵ F. Böök, *Hans Christian Andersen*, collection études de littérature et d'art et d'histoire, éditions « Je sers », (S C E I), Paris 1942, page 182.

⁷⁴⁶ « H.C. Andersen l'avait fait [souffrir de la faim, du froid, grelotter à faire claquer des dents au bord du précipice] ; c'est pourquoi il avait quelque chose à raconter ; de là le bruissement de son élan irrésistible et vrai, la vitesse vertigineuse qui vous fait perdre le souffle. On les retrouve dans le Briquet, et c'est la source d'inspiration de tous ses contes, Poucette, Le vilain petit canard, La petite sirène. Partout il s'agit de vie et de mort. » *ibidem* page 196.

éditions Grasset Jeunesse en 1983, suivi de l'album *Le méchant Prince* co-édité par Gallimard et Creative Education en 1995. Ces différents contes défendent la force des rêves contre le despotisme, l'envie du pouvoir, la cruauté et l'injustice, et tous ces récits placent leurs personnages, quels que soient leur nature ou leur statut, face à la fragilité de la vie et à son irrémédiable fin, la mort. Les contes d'Andersen mettent en jeu, dans une parabole déclinée à l'infini, la lutte entre la poésie des rêves et la puissance de l'âme, voire de l'amour, contre la réalité et la cruauté du destin. Mais ils reflètent également une misère que le conteur a connu et dont il s'est sorti : « Les contes qui ont rendus célèbre Hans Christian Andersen ne sont pas les produits de la seule imagination : ils sont vécus. »⁷⁴⁷ En cela la relecture réaliste de l'illustrateur s'accorde à la démarche d'Andersen qui crée moins des contes de fées que des fables morales.

L'intensité de l'album est due à un système doublement référentiel qui a stimulé l'engagement émotionnel de l'illustrateur. La séquence du film de Tadic a rappelé à Lemoine tous ces enfants misérables de la littérature du XIX^e siècle dont la petite marchande d'Andersen est une icône, et la ville détruite a plus spécifiquement mobilisé les souvenirs de la seconde guerre mondiale, vécue par Lemoine enfant, qui a vu détruire sa ville de Rouen. Un des commentaires récurrents des critiques est celui de l'universalité du conte et de sa capacité à faire réfléchir sur les événements à toute époque : Lemoine a trouvé dans ce conte déjà illustré et conservé dans sa mémoire, une « formulation écrite » pour mettre des mots sur l'émotion et les images qui le submergeaient.

La comparaison des deux versions du conte dans ces deux interprétations donne la possibilité d'envisager la marge de liberté de l'illustrateur et donne l'occasion d'analyser l'évolution de son travail à vingt et un ans d'écart.

A) Une évolution graphique

L'atmosphère du livre *Enfantimages* est portée par une certaine naïveté du dessin et la palette des aquarelles à dominante dorée place l'ensemble des images sous le thème de la lumière. Le style qui adoucit assurément la noirceur du conte d'Andersen, paraît moins investi d'émotion et cède, plus nettement que l'album de 1999, à une tendance esthétisante. Cependant l'atmosphère du conte est déjà présentée dans tout son pessimisme et cette version sensible a touché les lecteurs. Lemoine a mis en place des jeux de cadres et de

⁷⁴⁷F. Bööck, op.cit., page 7.

symétries qui établissent une distance entre la représentation du conte et l'émotion qui s'en dégage. Ces procédés qui, aujourd'hui, semblent atténuer la dureté du conte et masquer la mort de l'enfant conservent une certaine puissance d'évocation si on considère cette première édition sans la comparer avec la version récente.

Les systèmes d'illustrations de l'album Nathan abandonnent les teintes lumineuses des albums *Enfantimages* pour une palette qui puise dans des camaïeux de bruns et de bleus froids restituant une atmosphère glacée d'hiver, mais l'utilisation du blanc diffère de celle que Lemoine affectionne en général. Cependant, ce n'est pas le changement de palette colorée qui marque le plus la rupture dans l'illustration mais l'opacité des techniques choisies et la composition fragmentée, éclatée, déstructurée des images. Georges Lemoine qui admire les recherches du peintre François Rouan a joué avec les surfaces de l'image pour produire des vibrations et des brisures dans les plans, exprimant avec une force quasi expressionniste la destruction et le chaos.

Les choix plastiques de Lemoine traduisent la déconstruction de l'univers familier sur le plan spatial et sur le plan temporel en introduisant des images « décalées », reflets de visages rencontrés, dans les décors traversés par la fillette. Ces interférences de regards anxieux ou tristes qui interpellent le lecteur tout au long du périple de la fillette, évoquent les installations éphémères de l'artiste Ernest Pignon Ernest qui collent des reproductions de personnages peints sur les murs des rues créant des trompe-l'œil pour les passants. Le traitement graphique des quatre planches représentent les hallucinations de la petite marchande, donne l'illusion d'une affiche collée sur l'image et cela en jouant avec le système de représentation plane du livre : il s'agit de rendre visible l'illusion au lecteur dans une symbolique explicite de la superposition du rêve de l'enfant sur sa réalité, métaphore de l'illustration et métaphore de l'imagination.

Ces images kaléidoscopiques⁷⁴⁸ mettent également en évidence le système énonciatif du récit. En jouant avec le champ et le hors-champ, l'espace et le temps du déplacement de l'héroïne, les fragments de visages posés sur le paysage semblent projeter les regards des personnes croisées plus tôt. La thématique du regard de l'héroïne est au

⁷⁴⁸ Nous employons ici ce terme par analogie avec les images produites par les kaléidoscopes : la combinaison d'images colorées résulte d'une réflexion de fragments d'images sur des miroirs dans une composition aléatoire. : Ici les visages apparaissent dans l'images comme réfléchis par des fragments de miroirs.

centre de ce conte, puisque l'écriture d'Andersen, très moderne, développe une focalisation interne ; dans tout le texte les visions de l'enfant occupent une place essentielle.

Amplifiant ce mode énonciatif, l'intervention sur les bâtiments dévastés de la mémoire visuelle des passants enfermés dans leur solitude, construit un trouble sémantique : la fillette est-elle seule ou entourée ? De planche en planche, l'illustrateur fait progresser l'enfant dans la ville mais il la représente de dos depuis les premières planches jusqu'à la page 19. Dans cette image, son regard en direction du lecteur traverse la vitre du café offrant son petit visage à des personnages qui ne la voient pas. Est-elle elle-même une apparition ? Les personnages sont-ils rêvés par elle ou par le créateur des images ? La ville réfléchit-elle les visions de l'enfant de l'illustrateur ? En effet, ces apparitions résultent des interférences entre les images provoquées par le conte et celles des documentaires sur la Bosnie : ce sont les visages qui ont frappé l'illustrateur dans les reportages à l'origine de son projet. Le parti pris énonciatif de l'illustrateur est de superposer à la petite fille une évocation de Sarajevo, ils ne font plus qu'un... et ce monde fantomatique parcouru par le lecteur le laisse en suspension, porté par les liens énigmatiques entre le récit et la référence historique.

Cet album, très commenté, a reçu une réception hors du commun pendant les mois qui ont suivi sa parution et cela découle sans doute de l'actualisation du conte en Bosnie autant que de la puissance, assez atypique, du système d'illustrations qui opère une rupture avec le style habituel de l'illustrateur. Dans un article accompagnant l'exposition « Europe, un rêve graphique », I. Nières-Chevrel, après avoir analysé les modalités d'illustration qui associent « le chaos des ruines et les pierres humides et froides » aux « couleurs de l'angoisse », interroge cet album par rapport à la démarche d'auteur de Lemoine, « ce maître de l'aquarelle choisit pour cet album de travailler à l'huile » et inscrit son propos dans une évolution de la production française : « devons-nous conclure que la violence du monde est telle qu'il paraît impossible aux artistes d'aujourd'hui de ne pas en dire quelque chose aux plus grands des enfants ? »⁷⁴⁹ De nombreux commentaires critiques ont réagi à cette parution dans la presse nationale et régionale, dans les émissions de radio et de télévision. Il semble important de s'attarder sur l'accueil de cet album pour lequel l'illustrateur s'est engagé

⁷⁴⁹ I. Nières-Chevrel, « Emotions tendres pour les petits, émotions graves pour les plus grands : la vitalité des albums français », in *L'Europe un rêve graphique*, sous la direction de J. Perrot, l'Harmattan, 2001, pages 93-94.

totalem. De tous les albums de Lemoine c'est celui qui a reçu le plus large accueil critique au-delà des parutions spécialisées en littérature pour la jeunesse.

Bernard Epin dans le quotidien *L'Humanité* apprécie l'engagement de l'illustrateur « (...) Georges Lemoine a su traduire en illustrations où le regard se glace face à l'horreur suggérée, le télescopage émotionnel qui s'imposa à lui entre le conte d'Andersen *La petite fille aux allumettes* et les images de Sarajevo, de ses enfants dans la guerre.»⁷⁵⁰ La majorité des articles apprécie la recontextualisation du conte du XIX^e siècle dans une guerre contemporaine, soulignant l'extraordinaire force des images de Lemoine qui, à elles seules, apportent de nouvelles significations au texte d'Andersen. Une chronique du magazine Griffon note que «Le texte d'Andersen garde toute sa puissance émotionnelle et les illustrations de Georges Lemoine sont superbes. (...) La parabole sur la situation de Sarajevo est claire. (...)»⁷⁵¹

Pour le magazine *Citrouille*, dont une illustration de l'album fait la couverture pour présenter un dossier consacré aux fictions historiques, il s'agit d' « Une œuvre remarquable de force contenue : toute la lecture se joue entre ces éléments mis en présence (...) les illustrations recouvrent une force spirituelle et universelle »⁷⁵² En effet, non seulement le conte sert ici une problématique contemporaine telle que les nouvelles thématiques de la littérature de jeunesse les autorisent en cette fin de vingtième siècle, mais les choix de l'illustrateur en font un album sombre aux images dures. Cet univers graphique qui rompt avec le style ordinairement aérien de l'illustrateur est remarqué et n'est pas apprécié par les bibliothécaires de l'association La Joie par les livres qui sanctionnent la rupture de style et le traitement du sujet ne retenant pas l'album dans leur sélection annuelle.⁷⁵³

Dans *Le Monde des livres*⁷⁵⁴, Florence Noiville consacre à cet album un article illustré sur plusieurs colonnes sous le titre « Lemoine à dessein littéraire et universel », dans lequel elle remarque le « changement de registre » de l'illustrateur :

« Pas besoin de bien connaître l'œuvre de Lemoine pour mesurer la rupture opérée avec *La petite marchande d'allumettes*. Ces huiles sur papier supplantent soudain l'aquarelle et le crayon de couleur, est-ce une nouvelle manière, un autre Lemoine ? »

⁷⁵⁰ B. Epin, « Livre jeunesse », *L'Humanité*, 6 mai 1999.

⁷⁵¹ J.- Y. Bochet, *Griffon*, mars-avril 1999.

⁷⁵² C. Portelli, « Les fictions historiques », *Citrouille*, juin 1999, page 15.

⁷⁵³ *La Revue des livres pour enfants* n° 90, sélection 1999.

⁷⁵⁴ F Noiville, *Le monde des livres*, 30 avril 1999.

Mais, de son côté, Bernard Epin perçoit comme une évolution cohérente cette variation dans le style d'illustration de Lemoine : « Pour qui fréquente de longue date l'œuvre de ce grand artiste, c'est un précipité de ses échappées poétiques antérieures, ici pris au piège d'un imaginaire explosé. Faut-il dire « superbe » ? »⁷⁵⁵ Si le critique hésite à employer le superlatif pour qualifier ce nouveau style, c'est qu'ici la valeur graphique repose sur des images austères et sombres et que l'émotion esthétique qui s'en dégage est troublée par la gravité du sujet. En effet, les procédés de Lemoine n'édulcorent en rien la pauvreté, le froid et la mort de l'héroïne mais au contraire les amplifient. Pour l'illustrateur, les choix techniques sont dictés par le texte et les images suscitées ici par le sujet, sont assez inhabituelles dans la production d'œuvre pour la jeunesse comme dans son corpus de livres illustrés. L'explosion imaginaire dont parle Bernard Epin, réside dans la prise de risque assumée par Lemoine de donner une forme graphique authentique à sa relecture du conte, sans compromis. Isabelle Jan, dans son essai sur l'œuvre du conteur, met en évidence ce qui se cache derrière l'apparente simplicité de ses contes :

« Que dit Andersen, en effet ? Que le vilain petit canard est bien un cygne ? Ou que le cygne n'est, à tout prendre, qu'un vilain petit canard ? Que tout doit être lu et interprété à l'envers, que le plus pauvre est le plus comblé et que l'écrit le plus discret et le moins solennellement affirmé est, en définitive, le seul qui compte ? »⁷⁵⁶

En donnant à cette relecture du conte une dimension référentielle, l'illustrateur choisit de défendre la force du texte sur le plan philosophique. Mais son propos, d'une lucidité assez dure dans la seconde version, laisse peu espérer dans la vie éternelle contrairement à la première comme nous le verrons plus loin.

Quand la version de 1978 est citée dans quelques articles critiques, elle est qualifiée de « traditionnelle » ou de « conventionnelle » alors qu'il serait plus logique de considérer que cette version est en adéquation avec l'esthétique des années soixante-dix, et la recontextualisation de 1999 comme innovante. Les illustrations de 1978 n'avaient alors rien de conventionnel mais elles avaient été conçues dans un style graphique au service d'intentions différentes : elles dégageaient une certaine force symbolique par l'allusion et la parabole et apportaient alors une tonalité moderne au conte. Les différences plastiques et sémantiques entre ces deux albums portent sur de nombreux aspects mais Georges

⁷⁵⁵ B. Epin, *L'Humanité*, 6 mai 1999.

⁷⁵⁶ I. Jan, *Andersen et ses contes*, Aubier, 1977, pages 32-33.

Lemoine ne propose pas une interprétation divergente du conte ; il développe une nouvelle dimension à l'œuvre d'Andersen par sa recontextualisation. Les moyens graphiques mis au service de la compréhension du texte sont à la mesure de l'engagement personnel de l'illustrateur. La comparaison de ces variations plastiques et sémantiques permet de mesurer les différentes dimensions qu'un illustrateur peut développer sur un texte : le traitement du lieu, du personnage, du moment des hallucinations de l'héroïne diffère alors que la symbolique du feu est représentée avec constance dans les deux versions.

B) De la banlieue à Sarajevo

Une des premières divergences entre ces deux versions est la place accordée à l'espace dans lequel progresse la fillette du conte. Le texte ne mentionne qu'une rue et un angle entre deux maisons. Dans le livre paru chez « Enfantimages », La petite fille parcourt un paysage contemporain de banlieue triste sans âme qui vive ; il s'agit déjà d'une actualisation du conte. Les différentes vignettes répétées ne laissent voir qu'un seul et même paysage, la ville n'existe qu'en arrière plan lointain dans cette version où seule la progression de la fillette et l'alternance de ses visions rythment le récit (XXIII).

Dans l'album de *La petite marchande*, Sarajevo est représentée détruite mais elle occupe tout l'espace des images : son pont et ses rues, ses immeubles abandonnés, ses épaves, ses murs couverts de graffitis, sa gare et sa bibliothèque détruite où se réfugie l'enfant... Le seul espace ouvert vers le ciel est son cimetière qui clôt le livre. La ville omniprésente n'est pas seulement un référent historique réel ; elle se projette toute entière de façon allégorique dans le personnage fantomatique de la fillette du conte qui se fait icône du désespoir et de la mort.

Pour souligner cette atmosphère hivernale de fin d'année, la neige est représentée dans toutes les planches de la ville gelée. Elle prend des valeurs différentes dans les deux versions du conte du fait des variations dans son traitement plastique. Alors que les flocons de la première version ont une apparence duveteuse et que le personnage progresse sur un tapis immaculé - que les rééditions en « Folio cadet » ne servent absolument pas -, dans la seconde version la neige est salie, fondue et les flocons plus irréguliers et plus réalistes nimbent les planches illustrées d'une lumière glacée. Sur le plan symbolique, la neige ne joue plus ici son rôle originel de purification mais elle participe à la défiguration du paysage, excepté pour l'image du champ de tombes où la blancheur lumineuse de la

neige transfigure la dureté du lieu et nimbe d'une atmosphère paisible, intemporelle et cruelle cette dernière planche de l'album.

Les phrases recopiées de la main de l'illustrateur sous les dessins de la seconde version créent un autre lien sémantique avec le conte et prennent, du fait de leur sélection par Lemoine, le statut de glose. Elles rappellent que l'autre personnage principal est Sarajevo introduisant la projection des souffrances de la ville dans le conte d'Andersen. L'ensemble de ces phrases forme à lui seul un texte légitimant les choix de transposition de l'illustrateur. Par exemple, sous la planche du café traversé par le regard vide de la fillette, Lemoine a choisi : « L'espoir a achevé de se consumer il y a bien longtemps », soutenant l'expression du visage de l'enfant, expliquant la présence d'un treillis militaire et annonçant l'allégorie des allumettes brûlées. Puis, sous la planche de la fillette éclairée par la dernière allumette ; « La ville est couverte de cicatrices. » l'arrière plan effondré de gravats et le visage marqué de l'enfant prennent alors un même accent funeste. Les graffitis - tirés des documents de référence utilisés par Lemoine - qui apparaissent sur le pont « Pazi !! Snijper »⁷⁵⁷ et sur les murs « Welcome to the Hell – Sarajevo »⁷⁵⁸ comme les titres de la « Une » du journal brûlé⁷⁵⁹ donnent au livre une certaine réalité historique et tissent des liens multiples entre le texte du conte et les images, parfois avec un certain temps de décalage, comme un écho .

C) Un visage, des visages

Le visage de la fillette qui occupe deux planches et une partie de la couverture originale dans la version de 1978, est l'élément qui dégage le plus d'intensité dramatique dans cet album par le mystère de son grand regard triste et la délicatesse des traits du visage. A l'expression cadavérique de la première image de l'enfant sous la neige se substitue une image dans laquelle Lemoine la représente transfigurée et nimbée de fleurs alors que le texte dit simplement : « la petite fille était assise avec des joues roses et le sourire à la bouche... morte, gelée la dernière nuit de la vieille année... » (XXIV, 1,2). Lemoine opère un déplacement sémantique cohérent avec ce texte - l'enfant est plus heureuse dans la mort que dans la vie - en installant un glissement qui joue sur la

⁷⁵⁷ Pages 12-13 : (danger !! tireurs) sur une pancarte accrochée sur le pont. Accompagnant la planche, la citation de O. Kebo apporte un ancrage à l'image qui accentue l'imminence du danger : « *Sur le pont, une jeune fille a pris une balle en pleine tête.* » Les yeux effarés du garçon qui apparaît dans l'image prennent alors toute leur signification.

⁷⁵⁸ Pages 14 et le détail est repris en vignette page 15.

⁷⁵⁹ Pages 32-33.

chronologie et l'inversion des couleurs des planches. Il maintient une fin de conte rassurante pour le lecteur.

Dans la version de 1999, Lemoine développe une autre logique et renforce l'interprétation la plus pessimiste du conte, qui atteint son apogée avec la représentation de l'enfant morte sur une civière. Le visage de cette « petite marchande » est plus anguleux, plus cerné et la représentation de l'enfant mourante domine la série d'images. Même face à la bougie rassurante, c'est un fantôme gelé au teint jaunâtre que représente l'illustrateur (page 35), annonçant l'issue mortelle de l'histoire (XXIII, 4,5). Aucune image de la fillette ne la représente progressant dans le sens de la lecture, elle se présente soit de dos, soit immobile et de face, et cette mise en images « contrariante » augure l'issue fatale. Seule une vignette de page de titre intérieure propose une représentation sereine de la fillette : son visage frais aux lèvres roses esquissant un léger sourire, s'oppose aux portraits de l'enfant au teint blafard et aux cernes...mais cette image, qui montre un autre aspect de l'enfant, se trouve en marge du système illustratif, comme si elle n'y avait pas véritablement de place (XXIII, 3).

Pour interpréter les hallucinations de l'enfant affamée, Lemoine choisit donc dans la version de 1999 d'opérer une rupture de style graphique et chromatique en simulant des pellicules de papier posées sur la réalité. Cette vision éthérée presque monochrome et plane, comme un voile bleuté sans perspective, s'inspire des toiles du peintre Monory⁷⁶⁰ et prend toute sa force symbolique dans le jeu de trompe l'œil révélé par les coins d'affiches qui se décollent un peu plus de planche en planche. Jouant de la répétition et de la progression, l'illustrateur prépare le lecteur à un retour à l'image représentant la réalité de l'enfant mourante, puis morte⁷⁶¹... Chaque vision illustre le rêve en faisant émerger du bleu, comme dans un tourbillon qui entraîne tout, les lueurs du poêle, des bougies et des étoiles faisant faiblir dans un decrescendo la lumière jaune et laissant place, de planche en planche, au blanc glacé qui envahit l'héroïne (XXV, 12-14).

⁷⁶⁰ Carnet 154 : « J'ai retenu le principe de la couleur bleue – sorte de camaïeu de bleu - en référence aux peintures de J. Monory (ses grands tableaux bleus)(...) Il faudrait qu'elles soient identifiables au premier regard – comme différentes de l'ensemble au sein duquel elles sont insérées. »

⁷⁶¹ Carnet 154, brouillon d'une lettre à R. Marshall, le 13 février 1998 : «La petite fille aux allumettes est un conte sur la mort. (...) Chez Andersen comme à Sarajevo il fait « affreusement froid », les enfants n'ont parfois plus de godasses et marchent dans la neige les pieds nus ; les hallucinations, prémices de la mort chez les affamés affaiblis, donnent encore d'étranges images où l'on voit une oie rôtie courir sur le plancher avec une fourchette plantée dans le dos... »

La chaleur du feu qui « brûlait délicieusement et réchauffait très bien », les odeurs de « l'oie rôtie qui fumait » et les « milliers de lumières qui brûlaient sur les branches vertes » du sapin évoquées dans le texte ne font pas « illusion » dans les illustrations de 1999. Alors que dans les illustrations de 1978, Lemoine utilise des couleurs chaudes et des cadrages rassurants pour représenter les éléments réconfortants du rêve, les planches de cette seconde version accentuent la notion d'hallucination par leur « inquiétante étrangeté »; les éléments semblent pris au piège d'un univers sans gravité et sans épaisseur. L'épisode de l'oie qui saute du plat avec les couverts plantés dans le dos, prend l'apparence d'un manège surréaliste et lumineux devant les yeux hallucinés d'une poupée.

Dans la version de 1978, Lemoine prend appui sur un système de cadres et sur une composition des images où cohabitent les deux dimensions du récit – réalité et visions du personnage - pour décaler le rêve du réel. Les planches un peu naïves pour les lecteurs d'images d'aujourd'hui, jouent des transparences de l'aquarelle pour superposer les dessins (XXV 5,8). L'illustration correspond aux évolutions culturelles de l'image et l'illustrateur qui élabore dans ce cadre une représentation d'images mentales et une illusion de réel, rend perceptible avec les moyens à sa disposition ce que le texte suggère au lecteur. Il s'agit de rendre explicite le fait que l'enfant du conte a des hallucinations de plus en plus lumineuses, provoquées par la faim, le froid et l'approche de la mort⁷⁶². L'efficacité du dispositif graphique de la seconde version tient dans la convergence de procédés - symbolisme de la couleur et composition en decrescendo, utilisation de symboles élémentaires comme l'étoile - dans une composition dont la complexité est accessible aux lecteurs de 1999 car ils partagent avec l'illustrateur une culture graphique qui mêle tous types d'images.

Pour ce rêve hallucinatoire, Georges Lemoine utilise une représentation minimaliste, il fait appel cependant à quelques motifs des illustrations du *Petit Soldat de Plomb* pour lequel il avait dessiné tout un univers de jouets et de jeux anciens. La poupée de porcelaine de la double page de l'album Grasset offre sa figure fantomatique dans deux planches (XXV, 13, 14) tissant un lien énigmatique et familier entre les contes

⁷⁶² Georges Lemoine écrit de nombreuses lignes là-dessus dans le carnet 147 et dans ses courriers à Rita Marshall avec laquelle il était engagé initialement pour cet album.

d'Andersen⁷⁶³. Mais une autre autocitation graphique ouvre un lien complexe entre les personnages illustrés par Lemoine : la petite marchande revêt, dans ses hallucinations, quelques attributs de la petite danseuse de papier du *Soldat de plomb* - les chaussons de danse et l'étoile brillante de ses cheveux. Les deux figures féminines d'Andersen ont une certaine attirance pour le feu⁷⁶⁴, attirance fatale aux deux héroïnes. Cette référence explique que l'illustrateur place la petite fille à l'étoile tournée vers les flammes avec la même posture statique dans les deux planches, comme une poupée de papier (XXV, 14). Ainsi, Lemoine construit une continuité entre les différents contes d'Andersen qu'il a illustrés, tissant des significations de texte en texte et affirmant une unité de l'œuvre.

D) La structure du conte : une partition

Les deux versions de *La petite fille...* révèlent également une continuité entre les deux livres par la reprise de procédés qui servent le conte d'Andersen dans sa construction. Lemoine s'attache à mettre en valeur le texte du conteur : le rythme qui structure la série d'images a pour fonction de soutenir, sans alourdir, les structures du récit. Dans les deux versions, les rythmes sont différents : l'un travaille sur un mode binaire et l'autre sur un mode ternaire, mais ils accompagnent chacun le découpage du récit entre les moments de réalité et de rêve de l'héroïne (XXV).

L'album de 1978 s'organise autour de symétries entre les planches que Lemoine a composé deux à deux. Des planches à « fond perdu » alternent avec des planches encadrées de marges et ces multiples parenthèses formées par les images mettent en relation les significations : deux représentations de la fillette sous la neige en début et fin de récit, deux vues des visions de la fillette, deux portraits de la fillette avant et après sa transfiguration, etc. Deux images de format carré représentant les « situations extrêmes » - la fillette pieds nus dans la neige puis agenouillée devant le sapin illuminé - sont construites en symétrie et ces deux petites images sont répétées en alternance avec d'autres vignettes pour former deux bandeaux au-dessus de pages de texte. Ce dispositif renforce la structure du conte qui alterne réalité et rêve, extérieur et intérieur, accompagnant le passage de la vie à la mort.

⁷⁶³Ces « autocitations » peuvent aussi être perçues comme un clin d'œil aux éditeurs du début du projet - Rita Marshall et Etienne Delessert -, amis de l'illustrateur, avec lesquels Lemoine a collaboré pour l'édition du *Petit soldat de plomb* dans la collection « Monsieur Chat » de Grasset-Jeunesse en 1983.

⁷⁶⁴ « Alors la porte s'ouvrit, le vent saisit la danseuse et, telle une sylphide, elle s'envola directement dans le poêle près du soldat ; Elle s'enflamma...et disparut. » H.C. Andersen, *Le petit soldat de plomb*, traduction de Anne Paraf, *op.cit.*

Dans l'album de 1999, le rêve est composé de trois planches composées sur le même mode qui s'insèrent parmi trois portraits de la fillette dans les décombres. Cette partie est précédée de trois planches en double-page pour faire progresser la fillette dans la ville, puis suivie par la double page « au journal », et enfin trois représentations des allumettes et une image de clôture. En fait, Lemoine explicite clairement dans une interview sa démarche concernant le registre d'illustration qu'il a choisi pour l'album de 1999 :

« C'est la première fois que j'illustre un album avec cette technique, explique l'artiste [à F. Noiville] Je n'ai pas changé de style. C'est plutôt un registre que j'ai cherché, comme un organiste qui utiliserait deux registres sonores. On ne joue pas Clérambault comme on joue Messiaen. J'ai voulu des sonorités sombres et un peu terribles mais qui correspondaient à la réalité. »⁷⁶⁵

Dans un des carnets préparatoires à la seconde version, une page témoigne des réflexions de Lemoine sur la structure du système d'illustration (2^e Partie, X⁷⁶⁶). La schématisation des différents mouvements du récit sur trois plans et l'expression de la structure par un choix de termes pour qualifier les moments de déplacement et de statisme de l'héroïne aident l'artiste à organiser sa perception du récit. Ce qui semble essentiel dans cet ensemble de notes, ce sont les rythmes qui se dégagent de la répétition des séquences « temps, espace et mouvement » et « visions, réalité (trois fois) ». C'est bien en terme de partition rythmique que les deux versions ont été traitées. Les carnets confirment l'importance de la référence musicale dans les choix d'illustration de cet album. Le registre tragique choisi par l'illustrateur s'accorde aux oeuvres écoutées au moment du travail d'élaboration : les oeuvres élégiaques de Schostakovich dont quelques partitions de violon sont inscrites en marge des pages des journaux et des planches dessinées, servent d'ancrage comme les images de Sarajevo, dans cette version du conte. Immérgé dans le livre et dans le travail créatif, Lemoine envisage la musique comme un des éléments dans sa recherche de cohérence sémantique de l'oeuvre: « le 15^{ème} quatuor de Schostakovich et son premier mouvement qui pourrait être la musique d'accompagnement du conte d'Andersen... Silence, étirement, neige et mort... Quatre voix avançant lentement dans les rues presque désertes,

⁷⁶⁵ F. Noiville, « Le Monde des livres », *op.cit.*

⁷⁶⁶ Carnet n° 154, page 6.

disant et redisant le ou les mêmes mots.»⁷⁶⁷ La mention du morceau dédié à cet album apparaît écrit à l'envers sur la vitre du café de la page 19, au moment où le visage de la petite marchande apparaît enfin. Cette mise en musique des images témoigne d'une réception totale de l'oeuvre : pour Georges Lemoine l'élaboration de l'illustration sur ce mode musical communique par allusion les clés de sa compréhension au lecteur. Il partage apparemment sa perception des contes avec Isabelle Jan : « Ce que nous apprend donc ce kaléidoscope, cet emboîtement, cette quasi simultanéité de tableaux vivants fondus les uns dans les autres, dissemblables par leurs tonalités contrastées : rapide et fantasque, saisissant et grandiose, ou tendre et familier... C'est que l'art d'Andersen est un art essentiellement musical. »⁷⁶⁸ Isabelle Jan remarque également plusieurs interférences entre Debussy et Andersen sur certains motifs comme l'étincelle ou la comète « autour de l'heure médiane », ce qui prend ici tout son sens puisque ce sont les flammes et les étoiles qui interviennent au milieu de la nuit⁷⁶⁹. Lemoine n'est donc pas le premier à mettre en relation l'oeuvre du conteur avec la musique. Pour ce conte, la transposition musicale et la transposition iconique concourent à l'expression des intuitions de l'illustrateur mais le travail réflexif du carnet confirme l'appropriation totale du texte et la recherche de contrôle de ses émotions artistiques.

E) D'une allumette à l'autre

Parmi les signes placés en marge du texte, Lemoine a développé un jeu sémantique à partir du motif de l'allumette dont il utilise la symbolique pour figurer simultanément la lumière de la vie et sa fragilité. Ce développement graphique est commun aux deux versions, l'illustrateur produit une série qui, répétée au fil des pages, crée le chronotope d'une allumette qui brûle et se consume (XXVI).

Dans la version de 1978, la série d'allumettes est placée dans la page distribuant des initiales pour ponctuer les débuts de textes. Successivement, deux allumettes intactes sont remplacées de page en page par des allumettes enflammées à différents stades puis les vignettes représentent la progression de la flamme jusqu'à l'avant-dernière page quand la fillette rejoint sa grand-mère et que l'allumette est éteinte, consumée. La métaphore est simple, explicite et innovante pour une illustration pour la jeunesse de 1978. Sur la

⁷⁶⁷Carnet n° 147, octobre 1997, page 3.

⁷⁶⁸I. Jan, *Andersen et ses contes*, *op.cit.*, page 43.

⁷⁶⁹*Ibidem*, page 119.

quatrième de couverture des dernières éditions en « Folio cadet » le maquettiste a placé une série de trois allumettes enflammées afin de synthétiser la structure et l'esprit du conte.

Dans la version de 1999, l'album s'ouvre sur l'image surréaliste de l'allumette enflammée prise dans la glace à laquelle répond une allumette couchée et consumée en vis-à-vis de la postface : l'illustrateur annonce l'option pessimiste et emblématique de cette interprétation. Puis les allumettes surgissent dans une double page (XXVI, 5) qui opère une rupture, au deux tiers de l'album, avec l'ensemble des illustrations et fait émerger un élément réaliste tout en proposant une allégorie de la fin du conte car les allumettes et le journal sont en partie consumés. A la page 39, (XXVI, 6), l'allumette brûlée est couchée sous le texte en vis-à-vis de la fillette morte. En utilisant dès 1985 ce jeu avec les allumettes, Lemoine souligne le système symbolique choisi par Andersen en 1835, et ce jeu graphique de mise en correspondance des allumettes avec la fragilité de la vie, crée une synthèse sémantique de ce que dit le conte.

Le traitement iconique de la mort de l'enfant et de la fin du conte varie également d'une version à l'autre : la plus ancienne propose une allégorie de la mort de l'enfant et la seconde présente la mort de façon assez brutale, n'hésitant pas à tacher de sang le mur de la morgue. A la main tendue venant du ciel suivie d'une ascension très explicite répondent la froideur d'un carrelage et un champ de tombes éclairés par les lueurs de l'aube. Lemoine qui a travaillé très tôt sur ce thème considéré longtemps comme « délicat », fait encore évoluer par cet album la représentation de la mort dans la littérature pour la jeunesse. Ses choix montrent l'évolution des « interdits » depuis les années soixante-dix de la création pour l'enfance. En effet, s'il y est autorisé par le contexte historique du livre, l'illustrateur n'en inaugure pas moins un nouveau style d'illustrations assez dur qui s'adresse à des enfants habitués à la télévision et à ses images d'actualité. De plus, comme il a déjà été mentionné, la représentation de l'enfant morte a déclenché la totalité du projet de transposition ; à ce titre l'illustrateur lui attribue une place centrale dans la série d'illustrations.

Lemoine reste néanmoins attaché dans l'ensemble de l'album à un système allusif et symbolique. Les carnets préparatoires de l'édition de 1999, dévoilent des tentatives de représentation symbolique où une étoile de Noël et un crucifix auraient pris une place importante dans la l'anticipation d'un passage « chez Dieu ». L'étoile filante qui semblait

peu signifiante dans la première version apparaît comme une allégorie de la grand-mère décédée dans la seconde version, accentuant toute la symbolique lumineuse qui se reporte du poêle à l'allumette et à la bougie.

Dans l'album Nathan, la dernière planche montre deux étoiles qui brillent dans un ciel bleu d'aurore et prolongent l'effet de la dernière phrase du conte : « elle enleva la petite fille sur son bras, et elles s'envolèrent superbement, joyeusement, haut, très haut ; et là, pas de froid, ni de faim, ni d'inquiétude...elles étaient chez Dieu ! » Cette métaphore du double renouveau - le matin et le Nouvel An - s'ouvre comme une fenêtre vers l'horizon et une évocation de paradis. La symbolique de la dernière planche de la version « *Enfantimages* » était déjà dans cet esprit : les deux silhouettes minuscules de la fillette et de sa grand-mère se tenant par la main s'envolent dans un ciel d'aurore. Cette allégorie un peu « appuyée » du départ vers l'au-delà peut se calquer à peu près sur l'image de 1999 qui dans son réalisme sombre et sa simplicité allusive développe la même idée. Le passage d'une version à l'autre montre une évolution vers une noirceur réaliste assumée et un engagement croissant de l'illustrateur pour assumer son interprétation du texte. Ces choix graphiques donnent une profondeur et une complexité supplémentaires au conte d'Andersen ; de ce fait, l'édition de 1978 paraît rétrospectivement un peu « naïve » au vu de certaines planches.

Lemoine a modifié une couverture de la collection « Folio cadet », à l'occasion d'une réédition en 1999, en concevant une image qui mêle les univers graphiques des deux versions. La petite marchande de Sarajevo, sous la neige, regarde un poêle rougeoyant à travers une fenêtre et cela dans une palette assez proche de l'album Nathan. La couverture ne fonctionne pas véritablement en cohérence avec l'album car elle ne porte plus la magie lumineuse de la version initiale et le poêle au premier plan déséquilibre la composition de cette couverture qui place trop de distance entre l'héroïne et le lecteur. Il faut noter une fois de plus pour ce livre, à quel point les éditions en « Folio cadet », recadrées et de mauvaise qualité d'impression, ont dégradé les illustrations initialement conçues pour la collection *Enfantimages* d'un format supérieur.⁷⁷⁰

⁷⁷⁰ Autant il est aisé pour l'illustrateur d'adapter ses planches aux contraintes de collection, autant il est inapproprié de réduire ses images quand elles ont été conçues pour un format déterminé ; les éditions Gallimard n'ont que peu abordé la question de la préservation de leur patrimoine graphique sous cet angle... Les rédactrices de *La revue des livres pour enfants* ont souligné cette dégradation de la qualité dès l'apparition de la collection « Folio cadet ».

En définitive, les deux versions du conte d'Andersen illustrées par Georges Lemoine restituent toutes deux le paradoxe de ce conte simple dont la symbolique touche à la fois la plus dure des réalités et la magie du rêve. Les images de l'illustrateur se mettent au service du texte en jouant sur la sincérité de l'émotion provoquée par le conte et en apportant, à chaque fois, une grande modernité à l'interprétation. Depuis plus de cent ans, plusieurs illustrations prestigieuses ont accompagné *La petite fille aux allumettes* qui appartient au premier recueil de contes de Hans Christian Andersen, *Contes pour les enfants* paru au Danemark en 1835. Chaque illustrateur a conçu ses images et une interprétation du conte pour son époque avec les contraintes techniques de son époque et sa culture de l'image car la petite fille aux allumettes peut s'incarner dans de nombreux stéréotypes d'enfants misérables. Lemoine, particulièrement sensible à l'œuvre du conteur danois et au thème de ce conte, comme nous le confirmerons dans la dernière partie de notre étude, a eu l'occasion de réinvestir le conte et de donner deux visages modernes différents à cette icône de la misère enfantine et de permettre à chaque fois au conte de dire autrement la même chose.

Commentaire [MSOffice24]: Pedersen et image de La Pléiade

Parce que son histoire éditoriale lui en a donné l'occasion et qu'il avait les ressources créatrices pour cela, Georges Lemoine a démontré sa capacité à élaborer à trois reprises deux jeux d'illustrations différentes pour une même œuvre. Son rapport aux textes se révèle ainsi d'une grande richesse interprétative et d'une grande liberté. En élaborant parfois des illustrations divergentes, Georges Lemoine s'emploie à explorer la pluralité des interprétations possibles, déployant des liens inter-iconiques entre ses propres versions d'un même texte. De plus, il laisse apparaître ce que nous pouvons définir comme le « génie » de l'illustration qui consiste à placer la maîtrise technique au service de l'interprétation. L'illustrateur démontre une capacité à faire pour un même texte des choix illustratifs distincts mais également cohérents.

Produire une nouvelle interprétation par l'illustration permet un dévoilement de significations et approfondit la compréhension de l'œuvre. Il semble que sa pratique d'illustration soit la confirmation même de la formule de Borges : « La littérature est inépuisable pour la raison suffisante qu'un seul livre l'est. »⁷⁷¹ La recontextualisation d'un texte

⁷⁷¹ Borges, *Enquête*, page 307, cité par G.Genette, *Palimpsestes*, *op.cit.*, page 559.

dans une réédition ou sous une forme éditoriale différente est l'occasion d'un nouvel engagement de l'illustrateur et pour deux des œuvres concernées l'investissement de l'artiste s'est révélé très important. L'exemple de la seconde version du conte d'Andersen permet de constater une évolution dans la carrière de Georges Lemoine qui a de plus en plus fréquemment l'initiative des projets de livres. Dans un entretien en 2001⁷⁷², Georges Lemoine à qui nous demandions ce qu'il avait envie d'illustrer, répondait : « Un conte d'Andersen ...ou de Wilde (...) ou une nouvelle orientale de Yourcenar « Lazare » par exemple... » Il semble que l'illustrateur cherche à retrouver des univers littéraires connus et qui lui conviennent, peut-être parce que le travail d'illustration sur ces œuvres a provoqué chez lui des émotions puissantes ou réparatrices

Son rapport avec les textes et sa fascination pour les œuvres littéraires évolue vers une posture de plus en plus prégnante de co-auteur qui lui permet d'entrer dans un jeu de mise en relation, de co-narration et de production de variations de plus en plus sophistiquées. En fait, depuis 1976, Lemoine s'est pris au jeu de la littérature et de l'interprétation littéraire.



Cette troisième partie construite autour d'une série d'analyses sur différents aspects de l'illustration a identifié la dimension littéraire de la création de Georges Lemoine en considérant ses illustrations comme des espaces de narration et d'énonciation ; puis en étudiant ses images dans le rapport à une œuvre d'auteur – celle de Le Clézio ; enfin en comparant deux versions illustrées de trois textes pour comprendre la diversité des choix qui s'offrent à l'illustrateur dans son interprétation des œuvres.

Ce sont les choix graphiques et énonciatifs de l'illustration de Lemoine qui permettent de décrire le système interprétatif que celui-ci met au service de la narration et donc de comprendre son accompagnement des textes littéraires. La réflexivité dont fait preuve l'illustrateur apparaît dans son jeu avec les signifiants du texte quand il intègre à la composition d'images narratives sa représentation de la lecture, de l'écriture et de l'illustration. Il traduit par là, sa fascination pour l'art et l'acte créatif et sa compréhension de ce qu'est la littérature. La mise à distance critique des textes qui prend valeur de commentaire, passe également par la représentation de différents liens transtextuels : des

⁷⁷² Entretien de mai 2001.

jeux de simulacre et des effets visuels, des variations rythmiques et l'investissement des espaces du récit comme espaces transitionnels. L'exploration du littéraire des textes s'effectue essentiellement par un investissement fort des personnages et ce procédé l'établit comme co-narrateur dans les illustrations des livres. Enfin, les parcours sémantiques composés par ses séquences illustrées présentent des similitudes avec le jeu donnant à l'illustration une valeur de métaphore de la littérature :

« Car toute exploration est parcours, toute lecture itinéraire (...) par l'illusion ludique, elle suit la progression des personnages, avance avec eux sur leurs marelles variées... (...) Mais il est hors de doute que ces propositions de parcours qui structurent l'aire transitionnelle s'apparentent à celles des jeux de piste ou même des jeux de l'Oie (...) – légitimant ainsi parfaitement, sous cet angle, les analyses structuralistes. »⁷⁷³

L'illustrateur investit son rôle de co-narrateur avec une certaine gravité en engageant tout son potentiel graphique au service des textes à illustrer : il crée des analogies graphiques, des systèmes référentiels pour transposer dans l'image les éléments de la narration et mettre en réseau sa culture des textes.

Dans la continuité, l'étude des illustrations produites pour les livres de J.-M.G. Le Clézio a révélé comment Lemoine peut travailler au plus près des différents niveaux des textes et réagir à une œuvre en participant la mise en évidence de son identité. La rencontre avec l'univers et le style de Le Clézio lui a donné l'occasion d'appréhender une œuvre dans sa globalité, de s'en approprier les motifs littéraires et l'écriture, pour réussir à illustrer de façon cohérente ses différents livres. Ce qui fonde la richesse de l'illustration de G. Lemoine est de l'ordre de la lecture relationnelle et du structuralisme ouvert que G. Genette envisage quand il s'agit de « lire deux ou plusieurs textes *en fonction* l'un de l'autre. »⁷⁷⁴ C'est également ce qui est en jeu dans les doubles illustrations que Lemoine a produites pour trois textes d'écrivains, donnant à sa compréhension des œuvres des formes qui en révèlent des aspects différents.

Georges Lemoine démontre ainsi quelles qualités créatives sont nécessaires pour que l'illustration serve véritablement les œuvres littéraires : une posture réflexive et introspective de lecture, valorisée par une capacité à représenter graphiquement la

⁷⁷³ Michel Picard, *La lecture comme jeu*, *op.cit.*, page 155.

⁷⁷⁴ *Ibidem*, page 557.

complexité de sa réception. De plus Georges Lemoine conçoit véritablement la mise en images comme un jeu symbolique auquel le lecteur de ses livres est invité à participer. Sa création est donc imprégnée de ce que Gérard Genette situe dans la tension ambivalente « de sérieux et de jeu (de lucidité et de ludicité) »⁷⁷⁵ quand il commente l'attitude du lecteur de littérature.

Mais pour cerner plus totalement les aspects de l'illustration de Georges Lemoine, il est essentiel d'accorder une certaine importance à l'horizon d'attente qui oriente sa lecture et sa création d'images : une quête de la transcendance. Car, si les illustrations d'illustration sont bien au service des textes, les choix créatifs de l'illustrateur restent fortement guidés par son rapport au sacré, aux mythes et à une certaine mystique de la contemplation qui produit cette illustration orientée vers ce qui ne peut pas être représenté : le temps et l'invisible.

⁷⁷⁵ *Ibidem*, page 558.

Quatrième partie - Images de l'invisible

Georges Lemoine développe dans son illustration un ensemble de choix graphiques et de thématiques qui signalent une posture interprétative favorisant une symbolique de la transcendance et une lecture mythique des œuvres. Ce que traduit cette attention particulière à certains thèmes et certains imaginaires d'écrivains pourrait être défini comme une sensibilité au temps mythique ou religieux. Mais notre hypothèse est que Georges Lemoine s'intéresse à ces thématiques parce qu'elles induisent une certaine distance temporelle et spatiale par rapport au propos des œuvres et qu'elles l'amènent à représenter des concepts abstraits. Les séquences d'illustrations sont construites autour de la captation d'unités signifiantes exprimant soit l'intemporel ou l'éternel soit la magie des instants que Lemoine dilate dans l'image et qu'il représente au-delà de toute temporalité du texte. C'est pourquoi son illustration convient particulièrement aux textes oniriques, mythologiques ou religieux ; la question du temps ou plutôt du « hors-temps » détaché du temps linéaire de la vie humaine et de sa finitude, convient à l'illustrateur.

Le corpus de l'illustrateur a une spécificité quant aux thématiques et aux valeurs défendues par les œuvres : poèmes, contes, nouvelles contemporaines et romans ont tous une portée métaphysique qui questionne la définition de l'existence et la relation de l'individu au réel. Les œuvres que G. Lemoine illustre volontiers, ambitionnent de communiquer aux lecteurs une certaine conception de l'humain qui accorde une place à l'âme ou à quelque chose de l'ordre de la spiritualité. La question de l'« être » et de la vie, de l'émerveillement au monde et la quête de la transcendance sont des thèmes que Lemoine recherche dans ses livres et quand ils y sont peu développés, il réussit à insuffler une certaine rêverie et une distance aux textes grâce à ses images et ainsi à y associer ses interrogations personnelles.

Ainsi les scénarios initiatiques, les thématiques compassionnelles et les motifs liés à la transfiguration des héros lui permettent un engagement artistique important parce qu'il peut s'emparer de ces motifs pour y investir ses propres images créatives. Il ajoute aux textes une résonance de l'ordre du sacré et du mystique par des images dont la tonalité est du côté de la déréalisation, quelle qu'en soit la forme, et cette continuité thématique s'amplifie même ces dernières années dans les livres illustrés.

Le savoir-faire de Georges Lemoine lui permet de conjuguer la contrainte de servir le texte à la liberté de sa propre expression artistique : il exploite l'épaisseur symbolique des textes pour développer une part de son interprétation vers une forme de travail personnel sur le temps et l'espace. Par la composition de ses images, l'utilisation de la lumière et des mises en scène, il donne aux textes des valeurs sur-métaphoriques s'approchant parfois de l'allégorie. Rolande Causse définit l'illustration de Lemoine comme celle de la Grâce « avec une majuscule »⁷⁷⁶. Ses images dégagent entre les lignes des textes, des zones riches d'interprétation qui ouvrent au lecteur des espaces de rêverie et de réflexion.

La réussite d'une illustration de Lemoine résulte du fait qu'il peut révéler cette part travers des illustrations qui en accentuent la spiritualité. Son approche des textes sait repérer ce niveau mythique, voire mystique, et exposer par l'illustration certains isotopes. Tel est le cas pour les textes de Le Clézio, nous l'avons vu, auxquels il donne une clé - l'envahissement de la lumière - aiguillant la lecture vers une compréhension de l'œuvre qui se situe du côté de la déréalisation et du mythe. Lemoine circule dans les strates implicites et symboliques de l'œuvre et isole les topiques qui lui permettent, d'une part, de retrouver des motifs obsessionnels dans son répertoire personnel et d'autre part, d'élaborer des mises en images qui déclinent de multiples variations de la représentation de la transcendance. En illustrant M. Yourcenar, H.C. Andersen, J.-M.G. Le Clézio, H. Bosco et M. Tournier mais aussi R. Causse ou les textes de l'Ancien Testament réécrits par P.-M. Beaudé, il se confronte tout à la fois à une épaisseur sémantique et symbolique mais également à des formes d'écriture dont la modernité laisse des blancs à l'interprétation. Lemoine exprime ces structures et cette symbolique dans la composition d'illustrations qui investissent les creux du texte en présentant des motifs qui font proliférer les signifiés. Ainsi, les textes qui inspirent l'illustrateur sont des œuvres littéraires qui peuvent développer de multiples interprétations et une lecture mythologique, à partir de récits courts aux formes assez simples mais au propos ambitieux.

Ce qui guide l'illustrateur dans sa lecture, puis dans ses choix créatifs, tient à sa relation respectueuse aux œuvres. Mais il recherche aussi dans l'illustration des textes une certaine simplicité dans la représentation pour exprimer des thématiques. L'émotion esthétique poursuivie par Georges Lemoine est celle qu'il retrouve dans la contemplation

Commentaire [MSOffice25]: et parfois il sait apporter aux œuvres cette dimension qu'elles n'ont pas ! Des espérances

⁷⁷⁶ R.Causse, entretien du 26 septembre 2003, Paris.

d'un paysage et c'est aussi celle qu'il cherche à transmettre d'une certaine façon au lecteur. En fait, ce qui s'apparente à ce style « mystique » tient moins du religieux que d'un rapport à la temporalité et au réel qui se veut distant soit par une dilatation de moments dans les textes soit par une suspension du temps qui décale les images loin d'une évocation de l'univers référentiel des textes. Lemoine développe une illustration de la profondeur et du lointain qui fait apparaître dans l'image des espaces mentaux.

Pour cela, les textes doivent porter tout à la fois une certaine amplitude métaphorique et symbolique et une écriture sobre qui laissent à l'illustrateur - et au lecteur - des espaces où développer cette rêverie. Michel Picard dans son étude *Lire le temps* décrit « des temps hors temps » qui sont liés au travail de l'inconscient dans la lecture – le lu - et développés dans les analogies provoquées par la superposition des lectures : « littérale, morale, anagogique, allégorique »⁷⁷⁷. Cette épaisseur sémantique qui superpose les significations, nous l'avons constaté précédemment, est explorée par Lemoine dans ses différents livres, mais, l'analyse concerne à présent les niveaux symboliques essentiellement rapportés à la question du temps et de l'espace et traités de façon prédominante dans l'œuvre de l'illustrateur. Les récits sont en effet présentés par G. Lemoine dans un cadre atemporel pour en proposer l'interprétation au lecteur.

Commentaire [MSOffice26]: 1

Les images de Lemoine déréalisent et transfigurent : par cela, elles installent une distance très importante entre le réel – celui du lecteur et le sien - et sa représentation – par le texte ou les illustrations. C'est dans cet écart, que nous avons déjà constaté sur le plan des techniques de dessins et des choix sémantiques, que Lemoine intervient le plus subjectivement. La désincarnation de ses personnages de papier, la frontalité des scènes et le travail du blanc de la page, déjà décrits à plusieurs reprises, participent à cette distance générant une transcendance. Cet acte de transfiguration, ou de défiguration, crée une distance importante entre le réel du lecteur et la représentation comparable à ce que fait la fiction littéraire. Car il s'agit toujours de proposer un ensemble perceptif qui s'adresse à la subjectivité du lecteur. L'utilisation de techniques visibles, à l'exemple de la vibration des traits de crayons ou de plume, donnent à ces images figuratives qui apparaissent sur le papier, une force « magique » et illocutoire avec laquelle l'illustrateur joue pour communiquer au lecteur quelque chose de son émerveillement permanent devant le réel et

⁷⁷⁷ « [...] Or le jeu et la lecture comme jeu fonctionnent non au mimétisme (plus ou moins fidèle ou sincère) mais à l'analogie. La condensation-déplacement y travaille le sens, comme l'illustrent métaphore et métonymie. » in M. Picard, *Lire le temps*, Les éditions de Minuit, collection Critique, 1989, page 116.

de sa foi devant le miracle de la vie. Les références à l'histoire de l'art occidental et asiatique qui apparaissent dans les carnets et les entretiens, témoignent des intérêts de l'artiste et confirment sa réflexion sur la place de l'émotion dans cette distance de la représentation.⁷⁷⁸ L'illustrateur organise donc ses systèmes d'illustration de façon à connoter le surhumain, le magique ou même le divin par des procédés multiples comme l'utilisation d'images icônes ou par les jeux de l'« inter-icongité » avec la peinture occidentale ou asiatique. En effet, les peintres chinois et japonais dans leur art de la composition construit sur l'harmonie du vide et du plein, figurent une conception du monde à laquelle Georges Lemoine emprunte beaucoup pour élaborer un système symbolique et intemporel d'accompagnement des oeuvres.

Les analyses qui vont suivre se donnent donc pour objectif de repérer quels systèmes symboliques développe l'illustrateur pour travailler les questions du temps et de l'espace et comment son système graphique sert les motifs des textes liées à la transcendance. En fait, il s'agira de mettre en évidence que ses illustrations subliment les textes profanes et éclairent les textes sacrés pour renforcer la spiritualité des oeuvres. Cependant il semble essentiel que les textes que l'illustrateur accompagne, aient une force sur le plan symbolique et mythique pour que son interprétation s'y développe de façon plurisémanique. G. Lemoine laisse apparaître ce système illustratif par différents procédés.

Tout d'abord, la construction de séquences illustrées dont l'unité thématique met en évidence les motifs comme la gémellité, les étapes du rituel initiatique ou les éléments de l'imaginaire symbolique, sacralise les aventures des héros en accentuant leur portée mythique. De plus, un ensemble d'icônes personnelles qui correspondent à des schèmes ascensionnels d'élévation, décrit un imaginaire aérien obsédé par le lointain, c'est-à-dire un rapport particulier au temps et à l'espace.

Ensuite, l'influence de la religion s'exprime tant dans l'emprunt d'images et de symboles à l'iconographie chrétienne que dans l'approche de thématiques compassionnelles. Cette influence sera confrontée à une posture en contrepoint développée par l'illustrateur pour son illustration des textes bibliques. Enfin, les procédés de l'illustrateur au service du détachement mettront en relation le développement d'une

⁷⁷⁸ Morandi, les nabis, la peinture asiatique, l'abstraction... mais également Chardin et Poussin apparaissent dans les écrits et les croquis de l'illustrateur. Ce qui focalise sa recherche semble être simplement dans les éléments plastiques à l'origine de son émotion de spectateur.

posture conjuratoire de l'émotion et une illustration proche de la représentation asiatique du détour et de la fadeur.

Afin de cerner un style d'images sensible à la question du Temps qui valorise la trame mythique, voire mystique des œuvres, notre analyse des systèmes symboliques de l'illustration de G. Lemoine s'appuiera sur une sélection de livres qui sont représentatifs d'une illustration du lointain et de la transcendance. Les analyses des illustrations pour les textes de M. Tournier, H. Bosco, M. Yourcenar, C. Roy, H. C. Andersen seront complétées par quelques exemples pris dans les albums illustrés pour les textes de S. Alexander, Milena, C. Clément, et R. Causse. L'illustration des textes religieux se fondera sur les albums conçus à partir des réécritures de P.-M. Beaudé de plusieurs des livres de l'Ancien Testament.

Chapitre IX - Une illustration du temps des mythes

L'illustration de Georges Lemoine peut être qualifiée de structuraliste dans le sens où elle met en évidence les structures mythiques des textes ; elle opère des sélections et des associations de motifs qui révèlent les systèmes à l'œuvre dans les récits. Les temps de l'initiation et les thèmes qui y sont associés - ici le thème du double et l'eau rituelle - sont toujours privilégiés dans les illustrations des textes. Deux des textes de Michel Tournier – *Vendredi et la vie sauvage*⁷⁷⁹ et *Barbedor*⁷⁸⁰ - comme le cycle de Henri Bosco - *L'enfant et la rivière* et *Le renard dans l'île*⁷⁸¹ – nous permettent de repérer cette sensibilité aux motifs mythiques des textes.

Ce sont donc ces quatre livres qui vont nous aider à comprendre comment Lemoine met à jour la structure mythologique de l'initiation. Arlette Bouloumié rappelle que Mircea Eliade écrit dans *The Quest* : « La structure de l'initiation survit dans la littérature en tant que structure d'un univers imaginaire ». Elle ajoute que :

« Les romans initiatiques de Michel Tournier présentent cette analogie structurale. Engagé dans le labyrinthe d'un monde en proie aux inversions du chaos et remporter une victoire sur le monstre. Le roman mythique au pouvoir initiatique et conjuratoire. Il magnifie un imaginaire centré sur la maîtrise. »⁷⁸²

Les textes que Georges Lemoine illustre, ont une épaisseur et une richesse symboliques qui lui permettent de déployer de multiples niveaux sémantiques dans ses illustrations. Il est essentiel pour que son travail créatif se développe que les textes engagent le lecteur dans des thématiques existentielles et dans des structures mythiques. Les œuvres de M. Tournier et H. Bosco offrent deux exemples d'une épaisseur sémantique

⁷⁷⁹ M. Tournier, *Vendredi ou la vie sauvage*, Gallimard, collection 1000 soleils, 1977.

⁷⁸⁰ M. Tournier, *Barbedor*, Gallimard, collection « Enfantimages » en 1980 et « Folio cadet » en 1984. Mais le conte paraît également dans le recueil *Sept contes* chez « Folio junior édition spéciale », 1984.

⁷⁸¹ H. Bosco, *Le renard dans l'île*, Paris, Gallimard Folio junior, 1986. En 1986 G. Lemoine illustre *Le renard dans l'île* qui prolonge le récit de Pascalet de *L'enfant et la rivière* et poursuit sa rencontre avec Gatzö. Ce second texte, édité initialement en 1956, paraît directement dans une version poche de « Folio junior » chez Gallimard. Cette édition crée une continuité avec les deux versions illustrées de la première partie du récit de Pascalet et Gatzö. Les choix d'illustration fusionnent en effet les interprétations de l'édition « Grands textes illustrés » avec celle du livre de poche. Lemoine reprend les choix sémantiques de l'album mais dans une forme plastique différente, qui correspond aux possibilités des petits formats noir et blanc. Ce troisième livre dévoile une autre possibilité d'illustration de ce texte sous les contraintes du poche, donnant aux aventures de Pascalet et de Gatzö une continuité graphique cohérente avec les deux versions du premier volet du cycle (II).

⁷⁸² A. Bouloumié, *Michel Tournier, le roman mythologique- suivi de questions à Michel Tournier*, Paris, José Corti, 1988, page 165.

qui s'élabore dans des récits sans complexité. Avant d'analyser les structures privilégiées par l'illustrateur, il nous faut définir ce que peut être une œuvre propice à l'illustration structurale de G. Lemoine.

1) Une nécessaire épaisseur sémantique

Nous avons déjà souligné qu'une des caractéristiques communes à ces textes est qu'ils n'ont pas été initialement écrits pour la jeunesse et peut-être est-ce là une spécificité qui convient à l'illustration de G. Lemoine.

Dans *Le Vent Paraquet*, Michel Tournier rappelle le contexte dans lequel il a écrit *Vendredi et les limbes du Pacifique* avant de l'adapter pour le jeune public : « C'était en 1962. J'ai commencé la rédaction de *Vendredi* où je voulais mettre l'essentiel de ce que j'avais appris au musée de l'Homme sous la direction notamment de Claude Lévi-Strauss »⁷⁸³ et dans un entretien Claude Lévi Strauss définit ainsi le mythe : « C'est une histoire qui cherche à rendre compte à la fois de l'origine des choses, des êtres et du monde, du présent et de l'avenir (...). »⁷⁸⁴ Pour Denis de Rougemont auquel Tournier se réfère également dans ses propos : « Un mythe...est une fable symbolique... résumant un nombre infini de situations plus ou moins analogues. Le mythe permet de saisir d'un coup d'œil certains types de relations constantes, et de les dégager du fouillis des apparences quotidiennes. »⁷⁸⁵

Les questionnements qui parsèment ses carnets personnels et sa volonté de travailler sur l'essence des choses, confirment cette quête de symboles dans tout ce qu'approche Georges Lemoine. Ce sont donc ces aspects que servent le mieux les illustrations de Lemoine qui se focalise sur une approche mythique des textes car pour lui, illustrer c'est surtout dégager la valeur symbolique de l'œuvre.

La parution de *Vendredi ou la vie sauvage* de Tournier illustré par Lemoine en 1977 chez Gallimard jeunesse, est une seconde édition car le roman pour les jeunes fut tout d'abord publié chez Flammarion en 1971 avec les illustrations de Paul Durand. D'autres illustrations ont également précédé la version de Georges Lemoine pour *L'enfant et la rivière* proposée dans la collection « Grands textes illustrés ». Une première illustration du texte de Bosco est parue initialement en 1945 chez Charlot puis le texte publié pour la

⁷⁸³ M. Tournier, *Le vent paraquet*, Gallimard, 1977, page 194.

⁷⁸⁴ C. Lévi-Strauss, « Apostrophes, 4 mai 1984 », cité par Arlette Bouloumié, *Michel Tournier, le roman mythologique*, page 10.

⁷⁸⁵ D. de Rougemont, *L'amour et l'Occident*, Plon, collection 10/18, 1972, page 19.

jeunesse chez Gallimard dans La Bibliothèque Blanche fut ensuite illustré par J.- O. Héron dans la collection « 1000 soleils » (I). Nous avons déjà remarqué la différence importante d'interprétation entre l'illustration de Lemoine et cette dernière. En fait, les récits qui nous intéressent ici ont tous deux été illustrés sans interprétation symbolique ni accentuation mythologique dans ces premières éditions.

Sandra L. Beckett note que le récit de Bosco n'était pas, à l'origine, « clairement » destiné aux enfants,⁷⁸⁶ cependant il a rapidement acquis le statut d'un classique de la littérature de jeunesse. Une des raisons du succès⁷⁸⁷, outre la qualité de l'écriture de Bosco, est la structure du récit et les choix d'énonciation qui construisent le récit comme un souvenir d'enfance : la voix du narrateur entraîne les lecteurs dans une découverte « transgressive » d'un lieu interdit, cette déambulation possède toutes les qualités du récit d'initiation et toute l'authenticité d'une réminiscence. « Les frontières entre l'autobiographie et la fiction, notamment celle qui vise les lecteurs enfants, deviennent extrêmement floues dans la production bosquienne »⁷⁸⁸ constate S. Beckett qui cite l'écrivain : « Mes livres dits : livres d'enfants se présentent sous forme de souvenirs d'enfance – souvenirs soit réels, soit romancés, soit tout à fait fictifs. »⁷⁸⁹

Vendredi et la vie sauvage de Tournier, est une réécriture du roman *Vendredi et les limbes du pacifique*, paru en 1967 lui-même reprise hypertextuelle du *Robinson Crusoé* de D. Defoe. G Genette note que cette transposition transforme le texte initial sur de nombreux plans. La réécriture de ce texte à destination de la jeunesse a été l'occasion de nombreux commentaires critiques et Genette consacre plusieurs pages de *Palimpsestes* à cette adaptation : « Ce second *Vendredi* vise un lecteur par hypothèse inapte à la lecture du

⁷⁸⁶ S. Beckett précise cependant que « lorsque la collection « La Bibliothèque Blanche se propose d'accueillir des textes de grands écrivains destinés aux enfants, *L'enfant et la rivière* – qui reste le plus lu des livres d'enfants de Bosco – est parmi les premiers livres à y paraître, en 1953. (...) la destination finale de *L'enfant et la rivière* a soulevé les mêmes doutes [que *L'Ane culotte*, paru en 1937 – cycle de Hyacinthe], puisque l'édition originale chez Charlot en 1945 n'est pas non plus une édition pour enfants, et l'auteur ne le désignait pas comme tel dans les diverses correspondances dont nous avons pris connaissance. [Cependant elle cite une « Lettre à Armand Guilbert datée du 11 juillet 1945 : « Charlot sur ma demande, doit vous envoyer : *L'enfant et la rivière*, roman aussi, mais bref et illustré, très bien, je crois, pour enfants, adolescents et poètes. Genre *Ane culotte* mais bref. » *ibidem*, page 23.

⁷⁸⁷ « Par ailleurs, *L'enfant et la rivière*, « une des plus simples, en apparence, des livres de Bosco », constitue en fait, selon Andrée David, « un microcosme » de l'œuvre entière du romancier. [A. David, « Le même et l'autre : jeux de miroirs dans *L'enfant et la rivière* d'Henri Bosco », *Cahiers Henri Bosco*, n° 30-31, 1990-1991, pages 223 et 235, cité par S. Beckett, *op.cit.*

⁷⁸⁸ *Ibidem*, page 33.

⁷⁸⁹ H. Bosco, *Diaire* (avril 1959) cité par S. Beckett.

premier, qu'il abrège, simplifie, et expurge de ses aspects trop philosophiques, ou trop troublants pour un jeune public. »⁷⁹⁰ Sandra Beckett affirme cependant que :

« Tournier nie cependant que le second Vendredi soit une version amoindrie : « Ce qu'on appelle appauvrissement [...] c'est la liberté d'interprétation laissée au lecteur-enfant. » Le jeune lecteur, destinataire de cette version, est un lecteur privilégié, aux yeux de Tournier précisément parce que c'est un « créateur ». Doté d'une imagination beaucoup plus riche que celle de l'adulte, le lecteur-enfant se charge lui-même des « métamorphoses » indiquées par le texte. »⁷⁹¹

Georges Lemoine accompagne le texte de ce roman d'une illustration au trait, très stylisée. Ainsi la fidélité à l'œuvre est renforcée par le minimalisme de la représentation et favorisée par des associations symboliques qui laissent une grande liberté à l'imagination du lecteur. Derrière cette apparente simplicité du texte et des images, une même intention parabolique unit l'écrivain et l'illustrateur. Paradoxalement cette version pour la jeunesse, pourtant très distante du texte-source, semble atteindre la puissance symbolique du récit d'origine. Ainsi, selon Genette : « Quoiqu'il en soit, *Vendredi et la vie sauvage*, transposition de transposition, est typiquement un hyper-hypertexte, à certains égards plus proche de son hypo-hypotexte *Robinson Crusoe* que ne l'était son hypotexte *Vendredi ou les limbes du Pacifique*. »⁷⁹² Concernant la relation hypotextuelle, Georges Lemoine ne s'embarrasse pas d'un quelconque héritage d'illustrations de Robinson mais produit une série d'images qui épouse la posture moderne et le point de vue choisi par Tournier pour sa réécriture.

Le second texte de Michel Tournier pour lequel l'illustration de Lemoine développe certains motifs mythiques, est le conte de *Barbedor*. Ce conte bref est extrait du roman *Gaspard, Melchior et Balthazar* paru en 1980, dans lequel il est inséré à la façon d'un conte des *Mille et une nuits*. Ce conte a pour thème le mythe de l'immortalité ; ainsi l'inversion du cycle naturel de la vie permet au héros, le roi Barbedor, de rajeunir. L'illustration de Lemoine, à partir de planches aquarellées en couleur, révèle au lecteur de

⁷⁹⁰ « Ainsi le Vendredi de Michel Tournier ressortit à la fois (entre autres) à la transformation thématique (retournement thématique), à la transvocalisation (passage de la première à la troisième personne) et à la translation spatiale (passage de l'Atlantique au Pacifique) » G. Genette, *Palimpsestes*, *op.cit.*, page 292.

⁷⁹¹ S. L. Beckett, *op.cit.*, page 129.

⁷⁹² G. Genette, *Palimpsestes*, *La littérature du second degré*, *op.cit.*, page 523.

cette parabole la progression à rebrousse-temps du personnage par le moyen d'images symboliques.

Ces deux textes offrent des exemples explicites de l'attachement de l'illustrateur aux récits à la forme mythique et à la temporalité particulière qui s'y attache. Il travaille ses illustrations comme des condensés symboliques tout en préservant une grande simplicité de procédés. Ses choix illustratifs sont en accord avec l'écriture des écrivains qu'il sert. Sandra Beckett remarque en évoquant les propos de Tournier dans *Le Vol du vampire*⁷⁹³ :

« En s'efforçant d'atteindre l'« idéal de brièveté et de limpidité » qu'il constate chez des maîtres comme Perrault, Grimm et Andersen, le processus de l'écriture et de la réécriture de Tournier a subi, non pas un appauvrissement, mais une épuration, une distillation, qui donne une qualité mythique plus concentrée et « l'épaisseur glauque » qui, selon l'auteur, distingue les contes des autres « types d'histoires courtes ».⁷⁹⁴

Michel Tournier a travaillé la part enfantine et épurée de son écriture dans les adaptations de ses textes pour le jeune lectorat et il semble en cela, qu'il se soit approché de son idéal d'écriture : « En vérité tout ce que j'écris est enfantin. Cela vient de mon inspiration mythique. » [...] « Le conte est hanté par un mythe déformé, masqué, détruit, ou, au contraire, en formation ; c'est-à-dire que le conte serait une nébuleuse du mythe. ».⁷⁹⁵ A propos de Bosco, Sandra Beckett confirme : « Il nous semble plus juste de dire que *L'enfant et la rivière* est à la fois « un pur conte » et un récit mythique. Qui plus est, ce livre est un pur conte précisément à cause de la dimension mythique. »⁷⁹⁶ C'est bien dans cette forme de narration mythologique que Lemoine trouve matière à illustrer.

L'album de la collection « Grands textes illustrés » sur lequel va porter l'analyse de *L'enfant et la rivière*, donne à Lemoine une première occasion d'investir un texte littéraire en toute liberté. L'illustrateur apporte au récit de l'écrivain un style moderne marqué par l'esthétique des années soixante-dix mais qui sert aujourd'hui encore avec efficacité une interprétation du récit initiatique de Henri Bosco. Dans ce texte, l'écrivain s'attache aux thèmes naturels et la nature y est présente comme une puissance occulte et vaguement

⁷⁹³ M. Tournier, *Le vol du vampire*, Gallimard, Folio essais, 1981, pages 38-40.

⁷⁹⁴ S. Beckett, *De grands écrivains*, op.cit., page 165.

⁷⁹⁵ « Dix huit questions à Michel Tournier » in *Le magazine littéraire* n° 138, juin 1978, page 11.

⁷⁹⁶ S. Beckett *De grands écrivains*, op.cit., page 39.

inquiétante. Bosco, comme Ramuz et Giono, pour lesquels Lemoine a réalisé de nombreuses couvertures, écrit un type de roman social qui prend la forme d'un poème en prose, d'un hymne à la nature s'appuyant sur des thèmes mythiques. Ces écritures qui transcendent la nature et en chantent les mystères, trouvent en Lemoine un lecteur sensible à la part du rêve et du conte. C'est ce qui unit ici les œuvres de Bosco et Tournier.

Arlette Bouloumié consacre son étude de l'œuvre de Michel Tournier à cerner le « mode de pensée mythologisant »⁷⁹⁷ de cet écrivain qui définit ses œuvres dans *Le vent Paraclet* comme des romans mythologiques. Elle remarque que :

« Le roman mythologique se rattache aussi au symbolisme. Les héros de Michel Tournier avancent au milieu d'une « forêt de symboles » qui leur font signe puisque le hasard, pour eux, n'existe pas. « Tout ce qui se passe est promu à la dignité de signification. Tout est symbole ou parabole. »⁷⁹⁸

Elle définit la quête de l'écrivain comme un bricolage mythologique qui se nourrit de l'héritage des mythes :

« Michel Tournier retrouve dans ses romans ce temps des origines marqué par une circulation mystérieuse entre les différents règnes, ainsi que cette forme de pensée globalisante, propre à la pensée mythique, qui développe une correspondance, inhabituelle dans notre pensée occidentale, entre les êtres, les astres, les saisons et la météorologie. »⁷⁹⁹

De multiples articles et études sur son œuvre complètent les réflexions critiques que l'écrivain produit autour de ses propres textes :

« L'œuvre de Michel Tournier tire son originalité et sa profondeur de l'actualisation de grands mythes oubliés. La fonction du mythe, cette « histoire fondamentale » écrit-il, « est d'éclairer les secrètes et confuses aspirations de l'homme : « de la nuit des rayonnent ainsi d'obscures clartés qui illuminent pour un instant les misères de notre condition et qui s'appellent mythologies. »⁸⁰⁰

⁷⁹⁷ A. Bouloumié, *Michel Tournier, le roman mythologique, op.cit.*, page 165.

⁷⁹⁸ *Ibidem*, page 241, citant *Le vol du vampire, op.cit.*, page 188.

⁷⁹⁹ A. Bouloumié, *op.cit.*, page 10.

⁸⁰⁰ M.Tournier, « Des éclairs dans la nuit du cœur » *Les nouvelles littéraires*, 26 novembre 1970, cité dans *Ibidem*, page 7.

Ainsi, les récits de Tournier s'apparentent à des contes mythologiques dans lesquels le mythe est travaillé par l'auteur comme un matériau de base. Les illustrations de Lemoine en révèlent les éléments symboliques au lecteur. Sandra Beckett signale que « Tournier attribue la réussite de son œuvre auprès des lecteurs de tout âge par le fait qu'il s'inspire toujours de la mythologie, « car la mythologie a ceci de merveilleux que vous pouvez la pousser dans le sens du conte enfantin comme dans le sens du conte métaphysique. »⁸⁰¹

Sandra Beckett a consacré une étude à *La quête spirituelle chez Henri Bosco* dans laquelle elle note : « La structure de la quête initiatique du héros bosquien reste fidèle à l'archétype symbolique (descente aux enfers et remontée vers la lumière) qui se manifeste dans les mystères orphiques et d'Eleusis, ainsi que dans le mysticisme musulman et chrétien. »⁸⁰²

Mais elle situe l'ensemble des récits dans une perspective mystique très personnelle :

« L'importance pour Bosco de l'itinéraire intérieur parcouru par l'âme est soulignée par le fait que la plupart de ses récits se transforment en journaux personnels. (...) Le récit bosquien, écrit presque sans exception à la première personne et très souvent sous forme de journal, est tout d'abord un discours de l'âme. »⁸⁰³

Cependant si la forme des textes de Bosco et l'engagement de l'auteur se situent sur ce plan particulier de l'énonciation, les deux récits pour enfants illustrés chez Gallimard sont structurés très nettement selon le schéma de l'initiation et de la lutte de l'homme avec les éléments. Henri Bosco explique dans un entretien de 1974: « Tous mes héros sont bâtis sur un mythe, ou plutôt un mythe ressort de tous mes romans quels qu'ils soient. [...] C'est la lutte de l'homme contre les forces obscures, aveugles de la nature. »⁸⁰⁴ Mais il apparaît que le traitement mythologique de Tournier s'apparente également à une aspiration au sacré :

« Chaque roman de Tournier est le récit d'une quête incontestablement métaphysique et religieuse. Le mythe lui fournit un langage qui fait « tressaillir en nous l'âme puérile et archaïque qui comprend la fable comme sa langue maternelle, comme un écho de ses origines premières. »⁸⁰⁵

⁸⁰¹ S L Beckett, *De grands romanciers écrivent pour les enfants*, op.cit., page 163.

⁸⁰² S. L. Beckett, *La quête spirituelle chez Henri Bosco*, éditions José Corti, 1988, page 20.

⁸⁰³ *Ibidem*, page 15.

⁸⁰⁴ S. Beckett, *La Quête*, op.cit., page 149. Elle cite Ytier, « Henri Bosco ou l'amour de la vie », *Cahiers H. B.*, n° 16, décembre 1978, pages 32-33.

⁸⁰⁵ M. Eliade, *La nostalgie des origines*, Idées Gallimard, 1971, page 129.

La sensibilité de l'illustrateur à la question du temps, donc à certaines formes textuelles comme à certaines thématiques, a favorisé une interprétation mythique de ces récits révélée dans les séquences d'illustrations.

2) Une scénographie du rituel initiatique

Les motifs mythiques illustrés par Lemoine, dans les textes de Tournier comme dans ceux de Bosco, représentent les étapes du rituel initiatique et les schèmes qui y sont associés. C'est pourquoi la temporalité spécifique des mythes et le thème du dédoublement - la gémellité - seront également analysés afin de dégager la continuité thématique que l'illustrateur construit de livre en livre. Ces choix permettent de cerner les structures imaginaires employées par Lemoine pour communiquer dans ses livres une compréhension symbolique des textes.

Sandra Beckett note, à propos de l'œuvre de Bosco, que dans l'ensemble « le héros bosquien va spontanément vers sa peur. »⁸⁰⁶ Dans *L'enfant et la rivière*, le jeune Pascalet semble aimanté par le fleuve et il est entraîné dans le courant alors qu'il tente d'atteindre son île mystérieuse. Malgré tous les signes menaçants et toutes les alertes naturelles, le héros grimpe dans la barque, amorçant l'aventure et il entame ainsi le rituel d'initiation. Ce scénario de l'initiation qui guide tous les héros de Bosco est souligné par de nombreuses planches illustrées de Georges Lemoine dans les différentes éditions de l'écrivain, mais représenté de façon privilégiée dans l'album de 1977.

L'interprétation de l'illustrateur souligne la valeur initiatique des textes. G. Lemoine repère intuitivement la succession de thèmes et privilégie dans ses planches ceux de l'initiation qui révèlent l'âme du texte et portent tous les enjeux d'une œuvre pour la jeunesse. Sa compréhension de l'œuvre de Bosco est proche de celle de Jean Onimus, Jacqueline Michel et Sandra Beckett qui ont mis en évidence dans leurs études respectives les dominantes thématiques de ce romancier. Cette dernière signale que « La structure de la quête initiatique du héros bosquien reste fidèle à l'archétype symbolique (descente aux enfers et remontée vers la lumière) qui se manifeste dans les mystères orphiques et d'Eleusis, ainsi que dans le mysticisme musulman et chrétien. »⁸⁰⁷ Et s'intéressant à Michel Tournier,

⁸⁰⁶ S. L. Beckett, *op.cit.*, page 102.

⁸⁰⁷ S. Beckett, *La quête spirituelle chez Henri Bosco, op.cit.*, page 20.

Sandra Beckett remarque également une persistance du sacré dans le mythe tel que celui-ci le reprend dans ses romans.

« Transposé dans le domaine littéraire, le mythe garde, chez Tournier, son caractère religieux. Dans une société désacralisée, la littérature prend le relais de la religion pour exprimer des aspirations refoulées mais toujours présentes. Simone Vierre salue *Vendredi ou les limbes du Pacifique* comme l'œuvre majeure d'une nouvelle littérature qui retrouve « les images archétypales de l'initiation ». ⁸⁰⁸

Dans ses illustrations, Lemoine souligne ces schèmes tels qu'ils sont dégagés par Mircea Eliade⁸⁰⁹ dans son analyse des mythes : les jalons d'une initiation vécue par le héros s'appuient sur une accentuation des cycles temporels – diurne et nocturne, saisonniers – la forte symbolique des seuils, des passages et des étapes rituelles du chemin auquel participe la part récurrente du rêve, rêve de sommeil ou rêve éveillé. Concernant l'état de demi conscience dans lequel évoluent les héros, Sandra Beckett remarque que : « L'atmosphère particulière qui fait le charme du récit bosquien résulte de l'état intermédiaire dans lequel se passent tant d'événements vécus par les protagonistes. » ⁸¹⁰ Ainsi les images déréalisées et peu descriptives de Lemoine non seulement s'harmonisent avec l'atmosphère onirique des récits d'initiation mais valorisent ces aspects intemporels.

A) Les étapes de l'initiation

Les héros de ces textes sont confrontés à des entités naturelles et le dépassement de leurs peurs les transforment et les grandissent. Dans les œuvres de Bosco et Tournier, le thème dominant est une confrontation du héros à des entités naturelles mystérieuses - la rivière et son île pour *L'enfant la rivière*, un prédateur nocturne pour *Le renard dans l'île*, une île paradisiaque et déserte pour *Vendredi et la vie sauvage*. Plusieurs éditions illustrées sont parues avant celles de Lemoine (I). Pour *Vendredi*, la couverture et quelques planches de P. Durand pour la première édition permettent de mesurer, par comparaison plastique et sémantique, le décalage entre un travail d'illustration élaboré sur une mise en espace symbolique tel que G. Lemoine le conçoit et la simple production d'images « décoratives » (I, 8). En général les images auxquelles on peut comparer l'illustration de Lemoine sont

⁸⁰⁸ S Beckett cite S Vierre, *Rite, roman, initiation*, PUG, 1973, page 119. *De grands écrivains*, page 9.

⁸⁰⁹ M. Eliade, *Initiation, rites, sociétés secrètes, Naissances mystiques – essais sur quelques types d'initiation*, Gallimard 1959, Folio essais, 1992 ; M. Eliade, *Le sacré et le profane*, Folio Essais, Gallimard, 1987.

⁸¹⁰ S. Beckett *De grands romanciers écrivent pour les enfants*, op.cit., page 71.

des illustrations de couvertures qui, à l'exemple de la jaquette de la collection 1000 soleils de *L'enfant et la rivière*, donnent à voir un moment de la découverte du héros en accentuant la référence à l'univers aquatique mais sans développer la symbolique nocturne du récit de Bosco. Pour la rivière de Bosco, comme nous l'avons vu précédemment et comme nous l'analyserons dans la représentation de l'eau, ce sont les détours symboliques et une multiplicité de niveaux sémantiques qui sont représentés dans les images de l'illustrateur.

En représentant avec parcimonie, voire en ne représentant pas ces entités mystérieuses qui obsèdent les héros, Lemoine opère un contrepoint qui suscite l'imaginaire du lecteur par une série de hors-champs. Les textes proposent la matière symbolique à imaginer et les images ne lèvent pas le mystère par des représentations descriptives mais par des allusions et des systèmes allégoriques.

Pour le renard mystérieux du roman *Le renard dans l'île*, édité en poche, Georges Lemoine attend la fin du récit pour faire apparaître l'objet de la quête (II, 2), alors qu'une autre édition le représente en couverture et propose « un » renard commun en page de garde, déflorant tout le mystère et l'attente qui oriente le récit de Bosco (II, 3, 4). À l'inverse, Lemoine dans son unique illustration de la page 154⁸¹¹ opère une substitution avec l'astre lunaire : l'animal blanc envahit le ciel dans une sorte d'apothéose nocturne et surplombe le paysage, accentuant sa domination ambivalente sur l'univers des héros et sur le récit. Georges Lemoine semble reprendre ici la composition de la couverture réalisée par Etienne Delessert pour la collection 1000 soleils mais il substitue le renard à la lune en lui attribuant une blancheur lumineuse. Cette comparaison montre que G. Lemoine maîtrise l'art du suspense, de la symbolisation et du contrepoint. De plus, le regard mystérieux de l'animal transmet au lecteur la fascination que Gatzko développe pour l'étrange apparition nocturne. Dans des récits comme ceux de Bosco, l'illustrateur trouve matière à jouer avec l'espace imaginaire ouvert par le texte.

Dans *Vendredi et la vie sauvage*, l'île est représentée dans une image unique en fin de livre, en arrière-plan du cerf-volant qui la survole (II, 6). C'est donc à une distance importante que Georges Lemoine choisit de représenter l'espace de l'initiation, présentant l'île toute entière au regard du lecteur. Sa végétation tropicale et son relief sont évoqués par quelques images qui complètent les rares éléments descriptifs du texte. Il ne semble pas

⁸¹¹ H. Bosco, *Le renard dans l'île*, Gallimard, 2000, Folio junior, page 154.

essentiel ici à l'illustrateur de compléter de quelque façon ce que le texte décrit en terme économiques et choisis : la connotation paradisiaque des lieux explorés de gré ou de force par les personnages se manifeste dans la représentation mesurée d'éléments végétaux, bois et feuillage tropicaux, dans l'évocation d'un rivage ou la pente d'une montagne qui s'élève vers le ciel. La sélection de ces références aux lieux des récits semble se faire exclusivement par rapport à leur valeur de connotation sur un niveau symbolique. La végétation et les oiseaux connotent l'Eden⁸¹², les roches ou le relief que le héros gravit les épreuves, l'horizon et les vues lointaines les tentatives de domination et l'aspiration à la liberté.

« Dans les romans de Michel Tournier, l'espace mythique est donc un espace vierge, évocateur du mode de la genèse : les éléments y sont encore mêlés, l'homme et le monde n'y font qu'un.(...) Espace édénique ou infernal, il prépare le héros, au cours de son voyage initiatique, à recevoir une révélation. »⁸¹³

C'est une nature mythique du point de vue de l'initiation que l'illustrateur présente, offrant au lecteur tout à la fois un support référentiel au texte au-delà de la relation au réel et une ouverture symbolique vers des représentations de lieux édéniques.

Les romans qui nous occupent ici, présentent, entre autres caractéristiques communes avec l'ensemble des œuvres de leurs auteurs, la fusion des héros avec les éléments naturels. Georges Lemoine joue, pour sa part, avec les superpositions de motifs, créant des images qui connotent cette fusion : l'oiseau en vol dans la nuit se confond avec le corps de la corneille, le ciel étoilé avec l'ours, la lune fusionne avec le renard, le paysage se condense dans un grain de raisin. Ce type d'illustration représente par sa composition superposée la quête extatique des héros qui anime toutes leurs actions et une conception microcosmique de l'univers. La fusion des motifs en une image renvoie à l'émotion de leur parcours contemplatif : « Dans une sorte d'extase semblable, le héros bosquien se fond à la Terre, à la nuit, à l'Eau » note Sandra Beckett qui rappelle le terme proposé par Bachelard

⁸¹² Concernant le thème de l'île et du paradis originel, Arlette Bouloumié précise: « A ce temps mythique des origines [...] correspond un espace mythique : c'est tantôt l'île vierge de toute présence humaine de Vendredi (...). Cet espace mythique est aussi un espace sacré. », page 29. Elle ajoute : « Elle incarne l'état édénique, paradisiaque quand l'homme vivait en harmonie avec la nature. » page 32. Ces attributs correspondent également à l'île sur le fleuve de Henri Bosco.

⁸¹³ A. Bouloumié, *op.cit.*, page 39.

pour cette « possession » des éléments : « Le héros bosquien se « cosmose » »⁸¹⁴. Selon Jean Onimus, l'effort qui anime toute l'œuvre de Bosco est la recherche du « contact avec l'intimité du monde », « ce désir ardent de participer. »⁸¹⁵ L'accentuation de cette symbolique de l'osmose qui sous-tend dans ces textes le rapport à la nature, est une façon choisie par l'illustrateur pour créer une atmosphère onirique qui oriente l'interprétation du lecteur.

Les seuils

Sur le plan de l'initiation même et du parcours traversé par les héros, Lemoine sélectionne certaines étapes qui signalent au lecteur les temps du rituel et du sacré. Il marque ainsi des périodes de régression et d'épreuves, les moments d'élévation et de transfiguration. Les parcours initiatiques diffèrent dans nos exemples par les étapes que traversent les héros mais ils s'amorcent tous par une rupture avec l'univers du quotidien et la confrontation à des peurs ; puis, après de multiples épreuves, le héros accède à un nouvel état. Arlette Bouloumié remarque que :

« L'œuvre de Michel Tournier observe le rituel précis des initiations religieuses qui comportent trois séquences. La préparation vise à mettre le novice dans une disposition d'angoisse propre à accueillir les révélations sacrées. Solitude, nudité, jeûne, abstinence ont pour but de rompre avec le monde avec le monde profane et le monde des vivants. »⁸¹⁶

Dans ce récit, le renversement du naufrage signale la rupture initiale et l'amorce du parcours : pour Pascalet dans *L'enfant et la rivière*, c'est l'épisode de la cabane abandonnée puis celui de la barque dérivant dans le courant qui marquent le début de l'initiation. Lemoine choisit de représenter ces moments de rupture (III, 1, 2). Il est remarquable qu'il construit dans ces différentes planches une suspension du temps alors que les héros sont entraînés dans l'un et l'autre texte par un flot puissant et rapide. Cette inquiétante étrangeté des images est produite par l'arrêt sur l'instant en plein mouvement pour signaler l'amorce du rituel.

Lemoine signale également ainsi les espaces symboliques traversés. Dans *Le sacré et le profane*, Mircea Eliade souligne la haute importance religieuse du « seuil » qui

⁸¹⁴ S. Beckett, *La Quête spirituelle chez Henri Bosco*, page 168.

⁸¹⁵ *Ibidem*.

⁸¹⁶ A. Bouloumié, *Michel Tournier, le roman mythologique* page 165.

marque l'accès à ce qu'il appelle « l'espace sacré »⁸¹⁷. Plusieurs planches illustrées par Lemoine représentent les seuils initiatiques : l'entrée dans la grotte pour Robinson, l'arrivée à la rivière pour Pascalet, la traversée du lac de « Notre dame des eaux dormantes » ou l'entrée dans le village. Chaque moment de passage est accompagné de peur et d'hésitation, ce que Sandra Beckett remarque dans de nombreux récits de Bosco : le héros bosquien connaît l'hésitation, « hésitation familière à tout novice qui se tient sur le seuil de la « révélation », hésitation née de la peur, « de cette peur muette qui s'éveille silencieusement devant le sacrilège. »⁸¹⁸ Quelques images de *L'enfant la rivière* peuvent nourrir l'analyse concernant l'illustration particulièrement efficace du passage de seuils. La première représente la digue que franchit Pascalet surmontée d'une barrière formée par trois troncs et d'une pie qui anticipe le mouvement ascensionnel (III, 2). Cette composition où le personnage est de dos, en position d'escalade, laisse comprendre que ce qui est essentiel ici est le franchissement de l'obstacle et de l'interdit exprimé par la tante Martine en tout début de récit : « Mais je te défends de courir du côté de la rivière. » La seconde est une remarquable planche japonisante qui présente Pascalet toujours de dos, face à la cabane sur la rivière, juste avant de monter dans la barque : l'image représente un arrêt – temps d'hésitation autant que de contemplation – qui signale une fois encore un franchissement symbolique que la porte sur-signale et que la branche ondulante au premier plan associe à une progression ascensionnelle naturelle.⁸¹⁹

Concernant le motif du passage sur le fleuve, l'illustrateur associe à la progression des héros le thème inspiré de la mythologie de la barque d'Achéron (ou de Caron) des enfers antiques. Ce motif iconographique – une barque portant deux silhouettes et une perche qui glisse sur l'eau du fleuve – est repris de livre en livre dans les différentes rééditions de *L'enfant et la rivière* et sur la couverture du *Renard dans l'île*. Certaines planches réunissent différents motifs pour symboliser, sous forme condensée, le thème du passage omniprésent dans ces récits.

Dans *Vendredi*, l'appropriation de l'île par Robinson tient en une image qui est également reprise sur la couverture : cette composition ouverte vers le ciel place le naufragé dans une posture d'ascension, accroché à une branche, alors qu'il embrasse du

⁸¹⁷ M. Eliade, *Le sacré et le profane*, op.cit., page 107.

⁸¹⁸ S. Beckett, *La quête spirituelle chez Henri Bosco*, op.cit., page 109.

⁸¹⁹ Cette planche est reprise, recadrée et en noir et blanc, à la page 184 dans *Le renard dans l'île* pour illustrer le retour à la rivière de Pascalet et la fin de l'initiation : le garçon y apprend par Barbagot que Gatzo est reparti vers l'île.

Commentaire [MSOffice27]: P2
« Tout à coup, devant moi se leva une digue. C'était un haut remblai de terre couronné de peupliers. Je le gravis et découvris la rivière... »

regard la mer et l'épave délaissée : le héros surplombe l'île avant de se l'approprier (III, 3⁸²⁰) : « L'ascension du ciel au moyen d'un arbre, thème inverse de la descente aux enfers et qui ne l'exclut pas, montre que celui qui sort vainqueur de ces épreuves a transcendé la condition humaine. »⁸²¹ Dans le récit de Tournier, Arlette Bouloumié remarque que se succèdent dans l'initiation une période tellurique, une période aquatique et une période aérienne avec Vendredi.⁸²² Dans cette image, le regard rétrospectif de Robinson tourné vers l'eau s'oppose à la posture du corps et la main accrochée au feuillage, cette torsion ou tension du corps signale le passage d'un élément à l'autre.

Les initiateurs

Chez Bosco, à l'exception d'une planche déjà signalée qui présente un gros plan sur les pas de Pascalet, ce sont les passeurs que représente Georges Lemoine : Barbagot puis Gatzto sont les initiateurs de Pascalet à l'univers paradisiaque de la rivière. Les portraits majestueux de Bargabot avec sa canne que Lemoine propose sont conformes à ce que Sandra Beckett dit des « passeurs » :

« Les chemins parcourus par le héros bosquien sont constamment croisés par de mystérieux personnages, taciturnes, chargés, semble-t-il, de diriger ses pas, d'orienter sa quête. De même que tout est signe et appel pour cet être désigné par le Destin, tous semblent être messagers et guides. »⁸²³

Les planches de Lemoine accordent à ces passeurs une place importante dans des représentations quasi allégoriques : Barbagot avec sa canne face à la rivière (III, 4), Gatzto en animal aquatique (III, 5) et Vendredi avec le serpent symbolique autour de son cou (III, 6, 7).

Ces images condensent, toujours par des compositions simples mais riches de symboles, les véritables fonctions de ces personnages dans les récits. Vendredi porte ainsi en collier dans un portrait⁸²⁴ triomphant le serpent qu'Arlette Bouloumié identifie en référence à Jung⁸²⁵ comme Ouroboros, symbole de la métamorphose et de la dualité. Ce

⁸²⁰ M. Tournier, *Vendredi et la vie sauvage*, page 14.

⁸²¹ A. Bouloumié, *op.cit.*, page 167.

⁸²² *Ibidem*, page 168.

⁸²³ S. Beckett, *La quête spirituelle chez Henri Bosco, op.cit.*, page 61.

⁸²⁴ M. Tournier, *Vendredi*, page 75.

⁸²⁵ A. Bouloumié, page 185 : « L'aventure de Robinson est placée sous le signe du serpent Ouroboros hermaphrodite, symbole de l'éternité mais aussi le symbole pictural le plus ancien de l'alchimie. » (En référence à Jung, *Psychologie et alchimie*, éditions Buchet Chastel, 1970, page 377.)

même serpent darde sa langue bifide au premier plan devant Robinson, accentuant son ascension au dessus de l'île. L'illustrateur signale les « initiés » en les représentant avec des attributs symboliques, comparables à des totems. Vendredi d'une part et Gatzco de l'autre portent autour du cou une parure symbolique de leur maîtrise sur la nature : pour l'un le serpent pour l'autre un croc. Ces éléments absents des textes insistent sur le rôle dans les récits où Gatzco et Vendredi initient respectivement Pascalet et Robinson à la vie naturelle. Le narrateur décrit les différents savoir-faire que Gatzco enseigne à Pascalet : il sait pêcher, grimper aux arbres, parler aux animaux, naviguer, trouver de l'eau potable et faire du feu. Pour Robinson, c'est l'enseignement d'une harmonie et d'une liberté naturelle qui le lie à Vendredi plus qu'une initiation à l'autonomie qu'il a déjà. Pour le personnage de Bargabot, l'illustrateur accentue ce que Mircea Eliade considère comme une préparation à l'âge adulte : les images présentent un modèle d'adulte et de maître en vie sauvage que sa posture majestueuse. Dans une des dernières planches de l'album, c'est cette relation entre Bargabot – l'homme de la rivière - et Pascalet que montre Lemoine par un geste d'offrande (IV, 5). Ainsi Pascalet comme Robinson, se transforme au contact de son compagnon sauvage - le narrateur de *L'enfant et la rivière* ponctue le texte de « je l'imitai ». Robinson entre dans un jeu d'imitation avec l'Indien mais selon un rapport bien différent. Nous verrons dans l'analyse du thème de la gémellité à quel point Lemoine perçoit et restitue la rencontre avec le double comme partie prenante de l'initiation des héros.

La peur rituelle

Puis l'illustrateur choisit d'illustrer des moments de peur et d'angoisse vécus tout au long du rituel par les protagonistes. Par cela il souligne un des deux aspects lié au divin ; le *tremendum* évoqué par Roger Caillois dans *L'homme et le sacré*⁸²⁶. Sandra Beckett note que « dans le récit bosquien, la mort initiatique prend généralement la forme d'un long sommeil profond. »⁸²⁷ C'est cet univers obscur sans temporalité et habité de symboles qu'illustre Lemoine. S. Beckett rappelle que « la mort initiatique, qui marque le retour à l'informe, la régression au chaos pré cosmogonique, est la condition première de toute

⁸²⁶ « La théologie conserve ce double aspect de la divinité en distinguant en elle un élément terrible et un élément 49/captivant, le *tremendum* et le *fascinans*, pour reprendre la terminologie de R Otto. » R. Caillois, *L'homme et le sacré*, Folio essais, Gallimard, 1988, page 48.

⁸²⁷S. Beckett, *La quête spirituelle chez Henri Bosco*, page 239.

régénération mystique. »⁸²⁸ Dans Tournier comme dans Bosco, après les épisodes de nuit qui expriment la symbolique nocturne de l'initiation, tout ce qui est associé à l'enfouissement, l'immersion, les refuges, les régressions et les peurs participent également de ce que Sandra Beckett appelle « la longue nuit initiatique ».

Dans les premières planches de *Vendredi*, Robinson est confronté à la solitude et à des tâches vaines comme la construction du radeau de fortune ou à l'horreur devant les anthropophages araucans. L'expression de son visage dans ces premières planches, est celle d'une stupeur. Pour Pascalet, c'est l'épisode nocturne où il surprend les bohémiens sur l'île avec leur ours et la scène des coups de fouet à la lumière du feu qui marquent l'épreuve de la peur vitale. La représentation de ces personnages (IV, 1, 2) terrifiants pour les héros forment des masques qui condensent leur peur : les deux exemples mentionnés comportent des éléments liés aux dents et à la dévoration. Ainsi la position particulière du héros engagé dans quelque chose dont les mystères le dépassent, est traduite par des illustrations qui disent la lutte contre les schèmes nocturnes de l'imaginaire et sa stupeur. Une des deux scènes évoquées plus haut concernant la lutte contre la peur durant l'initiation, représente un thème lié aux angoisses devant le temps et la mort. En effet, la planche de la page 16 de l'album *L'enfant et la rivière* peut évoquer le motif primitif du *vagina dentata*⁸²⁹ figuré par la bouche menaçante de la vieille aux anneaux dont le symbole de la « gueule terrible, sadique et dévastatrice »⁸³⁰ est accentué par celles des bohémiens mangeant à l'arrière-plan. Ces représentations de visages donnent à la scène une dimension fantasmatique que nous pouvons associer à ce que Gilbert Durand dit des archétypes de la lutte contre « la morsure du temps ». En effet, la symbolique de la « gueule » ouverte des personnages illustre de façon indirecte des images du texte absentes dans la planche : l'ours des bohémiens, les « glapissements sauvages » de la vieille et les « paroles violentes » d'un homme dont Pascalet ne comprend pas la langue « bizarre ». Cet ensemble assez étrange dans sa composition place les terreurs primitives du narrateur au premier plan et l'événement central du récit en arrière-plan. Ces étapes – seuils successifs

⁸²⁸ *Ibidem*.

⁸²⁹ M. Eliade, *Initiation, rites, sociétés secrètes, Naissances mystiques, op.cit.*, page 136 : « Mais il importe de constater que l'ambivalence de la Grande Déesse Chtonienne est parfois exprimée, mythiquement et iconographiquement, par l'identification de sa mâchoire à la *vagina dentata*. Et page 138 : « Le ventre du monstre marin, comme le corps de la déesse Chtonienne, figure les entrailles de la Terre, le royaume des morts, les enfers. »

⁸³⁰ G. Durand, *Structures anthropologiques de l'imaginaire, op.cit.*, pages 90-99.

et confrontation à la peur - conduisent à une étape fondamentale du rituel d'initiation : la régression.

La régression initiatique

Cette étape essentielle est celle du *regressum ad uterum*,⁸³¹ pour lequel Tournier fait se terrer Robinson dans une grotte où il se love et se nourrit de lait pendant une période indéfinie. « Les parois du boyau étaient lisses comme de la chaire [...] Il arriva mollement dans une sorte de niche tiède dont le fond avait exactement la forme de son corps accroupi. [...] Et le trou où il s'était tapi était si doux, si tiède et si blanc qu'il ne pouvait s'empêcher de penser à sa maman. »⁸³² La planche illustrée représente le conduit descendant sous terre et la grotte comme une poche comparable à un terrier. Ces éléments stylisés, proches dans le dessin de la schématisation d'un vagin et d'un utérus, suffisent à évoquer tout à la fois le retour à l'animalité et à l'état embryonnaire⁸³³. Lemoine représente Vendredi glissant tête la première par le conduit, marquant par cela l'importance du passage, acte volontaire et non fortuit de cette étape initiatique (IV, 3). A ce sujet, Arlette Bouloumié note :

« (...) L'engloutissement de l'initié est vécu soit comme un *regressus ad uterum*, un retour à la vie embryonnaire, proche du néant mais pleine de promesses de vie nouvelle- il y a abolition du temps, retour aux origines, non seulement de l'individu mais du monde – soit comme que descente aux enfers terrifiante : la mise en pièces du corps figure la désintégration de la personnalité. »⁸³⁴

Pour Pascalet, c'est l'épisode des eaux dormantes abondamment illustré par Lemoine, (nous lui consacrerons plusieurs pages autour de l'élément « eau ») qui correspond à cette régression où il s'abandonne à la vie du fleuve : l'enfant se laisse porter, bercer par les eaux sans quitter l'embarcation protectrice et se fait nourrir par Gatzö.

Dans ces deux exemples, le héros est représenté partiellement ou totalement dévêtu tel un nouveau né. Ce choix de représentation du personnage correspond à ce que Mircea Eliade décrit comme une nudité rituelle : « La nudité rituelle équivaut à l'intégrité et à la plénitude ; le « Paradis » implique l'absence des « vêtements », c'est-à-dire de l'absence de

⁸³¹ M. Tournier, *Vendredi*, page 54.

⁸³² M. Tournier, *Vendredi*, page 55.

⁸³³ A. Bouloumié, page 33 : « Des mythes très anciens évoquent la naissance tellurique des êtres humains. (...) Robinson qui, au fond de sa grotte, retrouve la position de l'embryon, pour renaître ensuite « nu et blanc », vagissant de reconnaissance, tel l'enfant de Speranza, réactualise ces mythes archaïques. »

⁸³⁴ A. Bouloumié, *op.cit.*, page 165.

l'usure (image archétypale du Temps). Toute nudité rituelle implique un modèle intemporel, une image paradisiaque.»⁸³⁵ Et ce temps « hors du temps » est effectivement illustré par Lemoine qui transcrit par des compositions équilibrées et des postures d'immobilité ce que le texte propose : « Les jours ressemblèrent au premier jour, les nuits à la première nuit. [...] Tout ce que nous faisons durait longtemps ; et nous trouvions ce temps trop court. »⁸³⁶. Cette temporalité suspendue apparaît également dans le récit de Tournier « Vingt quatre heures s'étaient écoulées, mais pour Robinson elles avaient passées comme dans un rêve. »⁸³⁷ L'étape de régression qui précède la métamorphose dans les récits intéresse l'illustrateur et ses interprétations illustrées accentuent également la connotation au temps et au lieu des origines. Afin de communiquer cette transformation du héros au lecteur, Lemoine représente Pascalet sur la couverture de l'album enveloppé d'une couverture comme une larve dans un cocon face à un Gatzö libre de ses mouvements (I). Le traitement imagé du parcours initiatique est également mis en valeur par la capacité de Lemoine à représenter dans l'illustration les phases temporelles et les éléments symbolisant le temps de l'initiation.

B) Hors du temps familial

Georges Lemoine illustre ces récits en proposant dans ses images une déréalisation accentuée de la nature et du quotidien. Ses propositions graphiques insistent sur les représentations temporelles du récit en illustrant des repères comme l'alternance des jours et des nuits, les transitions du levant et du couchant, comme les épisodes des rêves ou des rêveries - mais bien plus rarement car le concret du quotidien ne se conjugue pas avec la pureté dans l'initiation. C'est ce que note Roger Caillois dans *L'homme et le sacré* quand il décrit les pratiques de recherche de la pureté :

« On acquiert la pureté en se soumettant à un ensemble d'observances rituelles. (...) Aussi rejette-t-on pour goûter à la vie divine tout ce qui fait partie du déroulement ordinaire de la vie humaine : la parole, le sommeil, la société d'autrui, le travail, la nourriture, les rapports sexuels. »⁸³⁸

⁸³⁵ M. Eliade, *Le sacré et le profane*, op.cit., page 117.

⁸³⁶ H. Bosco, *L'enfant et la rivière*, op.cit., page 28

⁸³⁷ M. Tournier, *Vendredi*, op.cit., page 54.

⁸³⁸ R. Caillois, *L'homme et le sacré*, op.cit., page 50.

Le rituel d'initiation place le futur initié dans une parenthèse temporelle où le temps cyclique des mythes se substitue à la temporalité quotidienne. Pour connoter cela, les images se font allégories et représentations symboliques du temps suspendu. Ainsi, alors que les récits de Bosco et de Tournier s'attachent à décrire quelques aspects du quotidien de leur héros, l'illustrateur élude cette référence que l'on pourrait associer à la trivialité du quotidien et préfère en souligner les temps magiques ou sacrés.

Dans l'album de *L'enfant et la rivière*, la référence au concret est rare dans les illustrations et il est remarquable qu'elle passe par la représentation de l'alimentation et non du repas : les aliments sont ici le seul ancrage référentiel à une vie quotidienne qui est rarement illustrée. La table dressée avec le pain et la cruche symbolise le réconfort chaleureux de la maison de tante Martine plusieurs fois présente dans le texte (IV, 4). Lemoine ne représente pas le repas mais les aliments posés en attente sur la table devant la maison, doublant dans l'image la symbolique du bien-être domestique. Trait d'humour de Lemoine pour illustrer « les trésors » découverts dans les coffres de la barque, une ligne et son bouchon posé sur une boîte de thon à l'huile, donnent à la trouvaille un aspect rassurant et très concret par un clin d'œil aux pêcheurs en herbe qui connote la distance à la pêche idéale (IV, 6). Cette référence au réel au plus fort de la rêverie du narrateur maintient aussi une distance avec l'aliment lui-même. Lemoine choisit donc de suivre à distance Bosco dans une stratégie illustrative qui utilise les repas et la référence à l'alimentation pour rétablir un ancrage à la réalité et rassurer sur l'aventure, mais qui exploite ces éléments au niveau de la parabole. Sandra L. Beckett remarque en effet, dans son étude sur *La quête spirituelle chez Henri Bosco*, que « parmi les « gestes matériels » qui calment l'esprit et qui rétablissent l'ordre, l'alimentation occupe une place importante. »⁸³⁹ Elle se réfère en cela à Gilbert Durand qui dit que « l'acte alimentaire confirme la réalité des substances. »⁸⁴⁰ A la fin du récit initiatique de Bosco, le retour à la réalité coïncide avec le réveil de Pascalet dans la barque du braconnier Bargabot qui lui propose un bol de café chaud (IV, 5). Georges Lemoine choisit d'illustrer en grand format le geste réconfortant de Bargabot qui annonce le retour au monde familial et le départ de la rivière. Sandra Beckett note que les odeurs de cuisson, de pipe et d'alimentation reviennent dans les récits de Bosco comme un marqueur de réalité, de vie matérielle connotant la chaleur rassurante du

⁸³⁹S. Beckett, *La quête*, *op.cit.*, page 33.

⁸⁴⁰G Durand, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, *op.cit.*, page 293.

foyer. L'illustrateur ici encore, arrête son choix d'images sur une étape fondamentale du parcours initiatique : le retour au monde quotidien. Il renforce la symbolique de ce moment du récit et oriente la lecture sur le bol tenu à deux mains par Bargabot devant Pascalet en larmes ; tous les schèmes imaginaires des eaux nocturnes (eaux dormantes, larmes et boisson) sont réunis dans cette image allégorique. Ce geste apparemment banal qui clôt l'équipée nocturne accentue la symbolique du café dans le texte, eau sombre qui circule à l'intérieur du corps et « qui rend quelque courage ». Dans l'image, la mise en relation des visages et des mains autour du bol suspend le geste de Bargabot et laisse apparaître quelque chose de sacré, dans l'instant qui se glisse entre le vol de la libellule, les larmes coulant sur la joue et le bol tendu.

Dans la grande majorité des séquences d'illustration, Lemoine crée une atmosphère onirique qui situe le parcours des héros dans un hors-temps : moments suspendus, silencieux dans lesquels se dilatent les émotions des héros et les impressions du lecteur. Il renforce la temporalité décalée du temps de l'initiation en choisissant d'illustrer les moments de pause et de rêverie et en opérant des arrêts sur des éléments ou des gestes que l'image amplifie. Ainsi, pour *Vendredi*, les moments les plus triviaux ne sont pas représentés, G. Lemoine réservant aux images les étapes fortement symboliques de la progression des personnages. Dans les récits de Bosco, l'univers mental des héros, accentué par l'énonciation à la première personne dans les textes, est également habité par des rêves. Les rêves du sommeil, de la veille, insérés eux-mêmes dans les souvenirs du narrateur, ont une fonction « charnière » qui sont également représentés par l'illustration de Lemoine.

Quand il s'agit de figurer le rêve, comme dans *L'enfant et la rivière* ou la réminiscence de souvenirs comme dans *Le renard dans l'île*, Lemoine utilise des effets graphiques codés pour marquer l'émergence des images mentales du narrateur. Dans le premier cas, il superpose des motifs sur des ciels que permet l'aquarelle, et dans le second, des effets des fondus dans la page qui forment un kaléidoscope d'images superposant le passé et présent de la narration (IV, 7, 9). La propension de l'illustrateur à représenter les temps du rêve et les visions des héros est liée à sa propre sensibilité mais aussi à l'importance du thème dans l'œuvre de Bosco. En effet, la rêverie, celle du sommeil ou du souvenir, a ici une fonction essentielle dans le parcours initiatique que le romancier fait vivre à ses héros. Elle intervient pour marquer les glissements entre les différentes étapes

du parcours comme la corde qui se dénoue et lâche la barque dans le courant du fleuve. « La barque restait immobile. (...) Je perdis la notion du temps, Pris dans un courant invisible, je partais à la dérive, du lieu et de moi-même.»⁸⁴¹ Le séjour sur les eaux dormantes est marqué à plusieurs reprises dans le récit de Pascalet par des remarques comme : « Longtemps, je dus rester dans le sommeil. Comment fus-je éveillé ? Je ne sais.⁸⁴² » ; De plus, la frontière entre veille et sommeil semble incertaine et le jeune Pascalet semble dans un état transitoire :

« Par moment la brise de l'aube passait sur ce monde irréel (...) ce ne sont que des pensées oisives, qui flânent, errent, vagabondent, ou bien entrent dans ce demi-sommeil si favorables aux vaines songeries. Je ne fais pas alors de réflexions, mais je poursuis nonchalamment le reflet de figures vagues qui me peuplent, et si je garde le silence, c'est qu'il facilite à ces ombres fugitives l'accès d'une âme enchantée par leurs apparitions.⁸⁴³ ».

Tout le séjour sur la rivière est connoté par le lexique abondant de l'émerveillement et ponctué d'interrogations sur la réalité des perceptions et des situations vécues : « Car par moments, je me disais que je faisais un rêve délicieux et terrifiant... »⁸⁴⁴ L'ensemble imagé dans l'album de Lemoine restitué, voire accentué, par les tons colorés et les motifs dessinés, l'atmosphère onirique du récit de Pascalet-Bosco. Quelques motifs surréels comme l'oiseau bec ouvert sous le croissant de lune, le reflet de l'église de Notre-Dame-des-eaux et les différentes représentations de monstres aux figures de diables constituent une série d'images ambiguës qui environnent les récits avec les visions du narrateur, images nocturnes comme tirées des rêves.

C'est donc avant tout de façon globale que l'illustrateur restitue les nombreuses phases de sommeil nocturne ou diurne qui ponctuent dans les deux récits le parcours initiatique de Pascalet; cette atmosphère est renforcée par les mentions répétées de son insomnie, souvent marquée par la fièvre, les cauchemars et des angoisses. Ces pertes de conscience et de maîtrise sur l'environnement, que Danielle Dubois-Marcoïn⁸⁴⁵ avait repérées comme étapes initiales des robinsonnades, ont ici la même fonction tout en

⁸⁴¹ H. Bosco, *L'enfant et la rivière*, page 13.

⁸⁴² *Ibidem*, page 9.

⁸⁴³ *Ibidem*, pages 21-22.

⁸⁴⁴ *Ibidem*, page 23.

⁸⁴⁵ D. Dubois-Marcoïn, *La momie de Robinson – Aspects d'un détournement de texte (La robinsonnade enfantine dans la France du 19^e siècle)*, Thèse de doctorat, université de Cergy Pontoise, 2000.

accentuant l'impression globale de déréalisation : l'initiation s'amorce dans une perte de conscience. Sandra Beckett en étudiant les autres œuvres de Bosco souligne l'utilisation de ce schème par l'écrivain : « Il est caractéristique de la quête spirituelle, dans l'œuvre de Bosco, que l'épreuve - la confrontation avec le Terre, les Eaux, la Nuit, les plantes nocturnes, la Femme en noir - s'achève par une syncope qui se prolonge par la suite en sommeil cataleptique. »⁸⁴⁶

Dans les dernières pages de l'album de *L'enfant et la rivière*, le jeune Pascalet est représenté enfoui dans son lit comme écrasé par les visions qui envahissent son esprit (IV, 8). Cette image, apparemment malhabile dans sa composition, laisse une impression étrange qui provient peut-être de l'inversion spatiale des motifs et du cadrage excentré : un grand ciel d'aurore vide sépare une rivière nocturne étoilée dans le quart supérieur et une troupe d'oiseaux dans le quart inférieur. Cette planche propose une mise en espace insolite d'oiseaux géants amassés autour et sur un lit, dont les yeux fixes semblent surveiller et protéger l'enfant endormi. L'un d'eux orienté vers le levant - et la suite de l'histoire - semble appeler le jour alors que le reptile aux yeux glauques qui nage dans le ciel semble chassé dans la direction opposée. Cette représentation, indéniablement influencée par l'esthétique surréaliste, synthétise toute la symbolique du rêve et du sommeil chez Bosco : un univers ambivalent grouillant d'un bestiaire inquiétant, « Dans le récit bosquien, il est souvent question d'un sommeil lourd, étouffant, qui tient prisonnier le héros. »⁸⁴⁷ Ainsi Lemoine donne en une seule image une interprétation assez « savante » d'un thème essentiel dans l'oeuvre de l'écrivain. Sandra Beckett signale également que le schème de la maladie est présent dans les textes⁸⁴⁸ de l'écrivain et c'est effectivement le cas dans le récit qui nous intéresse ici⁸⁴⁹. Mais Georges Lemoine ne propose aucune image illustrant spécifiquement cela : cette planche de l'enfant couché montre celui-ci en proie à une lutte avec l'imaginaire nocturne. Les images de Lemoine, statiques et souvent assourdissantes

⁸⁴⁶ S. Beckett, *La Quête*, *op.cit.*, page 243.

⁸⁴⁷ *Ibidem*, page 241.

⁸⁴⁸ « Très fréquemment ces syncopes ou ces sommeils hypnotiques se prolongent encore dans une longue maladie, suivie d'une convalescence tout aussi longue. La « maladie initiatique » fait partie du schème fondamental, nous apprend Eliade. » *ibidem* page 244 : elle cite M. Eliade, (*Initiation, rites, sociétés secrètes*, *op.cit.*, page 198.)

⁸⁴⁹ Dans *L'enfant et la rivière*, De retour chez Tante Martine, seul sans Gatzto, Pascalet est tourmenté par une maladie qui semble être celle de la morosité, de la dépression et qui entame une longue attente d'un an. : « Il respire mal, disait-elle. Ecoutez-le bien Pascalet n'est plus qu'un soupir. Il est vrai que je soupirais beaucoup, peut-être de langueur, peut-être d'autre chose (...) Et cependant je languissais. Un indéfinissable ennui alourdissait mon existence. », page 59.

de silence, construisent une inquiétante étrangeté en présentant fréquemment des paraboles ou des personnages dans des postures d'attente.

Différents exemples pris dans les livres montrent la réceptivité de Georges Lemoine à l'ambivalence nocturne - diurne par des variations très nombreuses de lune et de ciel étoilé. Chez Bosco, la place prépondérante des épisodes nocturnes dans l'avancée des récits accentue l'authenticité du parcours initiatique de Pascalet. Sandra Beckett remarque la mise en œuvre récurrente dans l'œuvre de Bosco de « L'épreuve de la nuit » qui est propice à l'émergence de forces imaginaires liées à ce que Bachelard nomme « l'imagination matérielle. »⁸⁵⁰ Les formes choisies par l'illustrateur pour figurer la nuit évoquent alternativement la « nuit voile »⁸⁵¹ et féminine par les dégradés du ciel étoilé et la matière nocturne, substance qui se confond avec la terre. L'artiste illustre également les moments transitoires entre nuit et jour, profitant de la palette de ses aquarelles pour créer des planches aux dégradés harmonieux, rappelant le style de ses travaux de graphiste. Le héros de Bosco suit un parcours dans une forte alternance de jours et de nuits que les planches d'illustration ponctuent en n'hésitant pas à faire dominer des images de nuit et d'obscurité (V, 1-3).

Par contre dans *Vendredi*, une unique planche, (page 64 : V, 4), représente explicitement la nuit sur l'île illustrant par là une période de peur et de solitude pour Robinson. La lune cachée par une végétation hostile aux formes menaçantes baigne le passage du texte d'une atmosphère paradoxale - tout à la fois pesante et rassurante. Mais plusieurs images précédentes induisent une atmosphère nocturne par l'étouffement qu'elles suggèrent : la construction du bateau sous un astre indéfini pouvant être lune ou soleil et la noyade où Robinson est entraîné par ses visions portent de véritables ambiguïtés qui tirent la symbolique du côté du nocturne.

Parmi les images de nuit produites par l'illustrateur, les ciels étoilés sont fréquents alors que sur un plan strictement descriptif, ils apportent apparemment peu aux récits. En fait, la représentation de l'immensité céleste contribue à une mise en espace du grand mystère du monde auquel est confronté l'initié. Sandra Beckett constate que « Dans la poésie bosquienne, le ciel étoilé est une invitation à la contemplation. »⁸⁵² et cette invitation engage forcément Lemoine à le représenter. Il communique au lecteur des

⁸⁵⁰ G. Bachelard, *L'eau et les rêves*, page 137.

⁸⁵¹ *Ibidem*, page 220.

⁸⁵² S. Beckett, *La quête, op.cit.*, page 297.

représentations apaisantes du ciel qui évoquent une fascination pour une dimension hors du temps terrestre. « Selon Bachelard, c'est la lenteur du mouvement du ciel étoilé qui lui confère un caractère doux et tranquille. Les constellations nous enseignent « une sorte d'absolu de la lenteur ». ⁸⁵³ Tout concourt dans les illustrations de Lemoine à arrêter le temps : le temps de la lecture, du récit, et la temporalité référentielle au réel... Tout ce qui suspend le temps obsède l'illustrateur et prend forme dans les planches non pour insister sur la chronologie mais pour symboliser une lutte contre les signes du temps qui passe... Ainsi la clepsydre apparaît à demi-pleine derrière Robinson à la page 48 et les astres pleins sont représentés au zénith. Ce sont à la fois les signes de la circularité - illusoire et mythique - du temps et la suspension que l'illustrateur valorise (V, 5-6). Arlette Bouloumié remarque le rôle de la clepsydre dans le roman de Tournier:

« Ce retour au temps originel s'accompagne d'une inversion du cours du temps qui prépare à une conquête de l'éternité. Cette découverte est liée à l'arrêt symbolique de la clepsydre qui, jusqu'alors, aidait Robinson à maîtriser le temps et à reprendre ainsi possession de lui-même. » ⁸⁵⁴

Au fil de l'aventure, Robinson rajeunit au contact de Vendredi. Pour Pascalet, il s'agit plus simplement de grandir au contact de Gatz, le temps d'une saison sur la rivière. Mais pour le narrateur Pascalet-Bosco adulte, il s'agit de revenir par le souvenir au temps de l'initiation sur la rivière.

Dans le conte *Barbedor* extrait de son roman *Gaspard Melchior et Balthazar*, Michel Tournier donne à son héros le désir et le pouvoir de rajeunir. Lemoine joue sur la succession de portraits combinée à la symbolique du chêne pour participer en images à cette remontée du temps.

« L'histoire merveilleuse de Barbedor, (GMB, 107 à 117) racontée à Hérode, angoissé par le problème de sa mort et de sa succession, illustre le rêve humain d'un temps cyclique, temps de mythes et des dieux, qui supplanterait le temps historique. Le roi vieilli se succéderait à lui-même en redevenant enfant. Comme Robinson, Barbedor rajeunit en perdant sa barbe. Jeudi, roux comme Robinson, annonçait ce fils jumeau, réplique identique mais plus jeune qu'est Nabounassar IV pour Nabounassar III. Mais Nabounassar. Mais Nabounassar ne

⁸⁵³ Cité par S. Beckett, *La Quête*, page 295.

⁸⁵⁴ A. Bouloumié, *op.cit.*, page 18.

se contente pas, comme Robinson, de retrouver l'adolescence : il rapetisse, le garde-chasse lui paraît un géant. Michel Tournier avoue avoir qu'une réflexion sur les clones l'a amené à écrire le conte de Barbedor. (Entretien avec les élèves du lycée Montaigne le 21 mars 1986) »⁸⁵⁵

L'illustration de Lemoine, dans les livres étudiés ici, mais également dans de nombreux autres titres du corpus, travaille à une mise en image de l'immortalité, de l'éternité donnant aux images les plus banales une puissance de lutte contre la par l'emploi de paraboles et par des compositions qui placent les moments illustrés dans un espace et un temps mythiques. Si cette fascination s'appuie sur des référents connotant la nature dans les textes, elle est essentiellement construite par des mises en relation de schèmes imaginaires, de ces constructions symboliques que Gilbert Durand met en évidence⁸⁵⁶.

« Le temps des mythes est donc constamment présent dans les romans de Michel Tournier, pourtant situés historiquement. C'est le temps des origines qui rappelle les gestes fondateurs des grands ancêtres et dont la reproduction dans le présent redonne une valeur sacrée aux gestes profanes. Cette remontée du temps, cette inversion fantastique du temps, perceptible dans *Vendredi*, *Le roi des Aulnes*, *Barbedor*, s'accompagne d'une perception nouvelle du temps : ce temps cyclique, anhistorique, offre la clé de l'immortalité. »⁸⁵⁷

Les propos d'A. Bouloumié sur l'œuvre de Tournier semblent particulièrement bien convenir à la spécificité de l'illustration de Georges Lemoine. Dans son traitement des thèmes temporels et des étapes de l'initiation, Lemoine manifeste une réception très sensible aux mythes et aux thématiques initiatiques. Il se place en cohérence avec les axes dominants du récit et restitue dans ses séquences d'illustrations la forte domination d'une symbolique de l'imagination matérielle et du thème de la gémellité des héros qui servent l'un et l'autre à l'étayage de la trame initiatique.

Apparemment conscient que « L'itinéraire spirituel du héros se joue entre les deux pôles opposés que sont le jour et la nuit, la lumière et les ténèbres, la songe et la veille. »,⁸⁵⁸ Lemoine privilégie les structures gémellaires qui organisent ces récits. Il privilégie le

⁸⁵⁵ A. Bouloumié, *Michel Tournier, le roman mythologique*, page 26.

⁸⁵⁶ G. Durand, *Structures anthropologiques de l'imaginaire*, *op.cit.*

⁸⁵⁷ A. Bouloumié, *op.cit.*, page 27.

⁸⁵⁸ S. Beckett, *La quête*, *op.cit.*, page 37.

thème du double qui intervient chez Bosco et Tournier lors de l'initiation des héros, une structure binaire qui est d'une grande puissance graphique.

C) Une représentation de la gémellité

Dans *Vendredi* comme dans *L'enfant et la rivière*, la confrontation du héros avec son double est l'axe central du récit et donne lieu dans le texte à de multiples variations que Lemoine se charge de faire apparaître au lecteur dans les illustrations. Le thème des jumeaux, rappelle Sandra Beckett, est associé à un mythe de dualité de l'homme : « La conception que se fait de l'homme Bosco s'accorde avec la représentation du double visage de Janus, l'un des plus anciens dieux du panthéon romain, aux deux faces opposées. »⁸⁵⁹ Lemoine donne son interprétation du mythe tel qu'il est véhiculé par les récits en représentant l'harmonie des gémeaux et la forte complémentarité de leur caractéristiques respectives : « L'exemple le plus connu de jumeaux célestes est celui des Dioscures, fils de Zeus. Un seul d'entre eux était immortel, c'était Pollux. Castor fut enterré. (..) Les jumeaux furent identifiés à une paire d'étoiles dont l'une, l'étoile du matin, montait, quand l'autre, l'étoile du soir, descendait. »⁸⁶⁰ Dans les deux textes, les paires fraternelles se constituent en cours de récit et la découverte de l'*alter ego* pour chacun des héros est tout à la fois l'enjeu et le seul moyen de progresser dans l'aventure, donc de franchir les étapes du rituel initiatique. Lemoine choisit de représenter la gémellité des héros ; cela correspond effectivement à des thèmes dominants non seulement dans ces textes mais dans toute l'œuvre des deux écrivains. Sandra Beckett et Arlette Bouloumié le confirment dans leurs études respectives.

Pour *L'enfant et la rivière*, la gémellité est illustrée nettement par Georges Lemoine dans l'album de 1977 mais n'apparaît pas ni dans la seconde version du texte et ni dans la suite, *Le renard dans l'île*. Dans ce récit, l'initiation se joue par le dédoublement du héros qui ici prend « corps » dans le duo Gatzou-Pascalet. Le narrateur clôt ainsi ce récit : « C'est ainsi que Gatzou devint mon frère. Quant à son histoire, peut-être un jour vous la raconterai-je ?... »⁸⁶¹ La couverture de l'album présente les enfants face à face : Pascalet de face, est en tête à tête avec Gatzou, dos au lecteur (I). Une autre illustration (IV, 9) montre les enfants face à face et, là encore, Gatzou est de dos et parle, à Hyacinthe cette fois, alors que Pascalet est en posture d'écoute et de rêverie – l'un réagit concrètement l'autre émotionnellement -

⁸⁵⁹ *Ibidem*, page 25

⁸⁶⁰ A. Bouloumié, *Michel Tournier, le roman mythologique*, page 64.

⁸⁶¹ *L'enfant et la rivière*, page 63.

c'est ce que dit le texte à plusieurs reprises... en précisant que Gatzto, de caractère taciturne se tait « pour réfléchir à des actes utiles », se met à parler la nuit : « Quand elle était toute entière venue, avec son chargement d'étoiles, Gatzto, plus confiant, me parlait un peu. L'ombre nous rapprochait. »⁸⁶² L'illustrateur a choisi de représenter le duo tel qu'il fonctionne la nuit : Gatzto actif et confiant, Pascalet passif et inquiet. Les deux enfants sont ainsi présentés à la fois dans leur relation et leurs différences, ces éléments nourrissent une part importante du texte de Bosco. Alors que le narrateur – Pascalet - décrit Gatzto comme un être brun de peau et de cheveux, plus grand et plus fort que lui, l'illustrateur n'accentue pas ces caractéristiques physiques ; il représente un enfant très proche de Pascalet mais en brun avec des cheveux longs (VI, 3). Cependant, les postures dans lequel il est représenté, le montrent plus délié, plus mobile que Pascalet... alors que le récit décrit de façon récurrente les aspects sauvages et sombres de Gatzto, qui attirent le narrateur. De leur côté, les images présentent sa peau à peine plus colorée que celle de Pascalet ; seul un croc en pendentif signale, presque comme un clin d'œil, l'aspect sauvage et animal du double du narrateur. En cela, il prolonge le moment où le texte le décrit pour la première fois : « C'était un bel enfant, robuste, plus grand que moi, plus fort aussi, un petit bohémien sans doute. (...) ce regard vint vers moi, et quand il passa sur mes yeux, un frémissement m'agita. Pourtant il n'avait pu me voir. (...) Alors l'enfant me vit. (...) Ses yeux brillaient, ses dents de loup luisaient entre ses lèvres retroussées, ... »⁸⁶³ Les deux garçons sont ainsi très différents et la fascination de Pascalet pour son double sauvage apparaît tout au long du texte. Tante Martine rappelle dans les dernières lignes du récit cette première impression faite par Gatzto : « Oh, il sent le sauvage ! » puis après quelques instants : « C'est, dit-elle, en voyant Gatzto, un solide garçon. Il a l'air franc. »⁸⁶⁴

De son côté, le narrateur se décrit comme un enfant surprotégé : « Quant à moi j'étais gourmandé du matin jusqu'au soir. Je suis doux cependant et bien facile à conduire. »⁸⁶⁵ Son récit est ponctué par l'expression répétée de sa peur et de sa tristesse : « Et alors je pleurai. » Et c'est l'image du jeune enfant apeuré qui domine une bonne moitié du récit quand il se perd et quand il se retrouve seul « Tristes, tristes, mes pensées... »⁸⁶⁶ ou « Cette fois, j'étais bien perdu, vraiment perdu !... ». Les images de l'illustrateur proposent au lecteur

⁸⁶² *L'enfant et la rivière*, page 30.

⁸⁶³ *Ibidem*, page 18.

⁸⁶⁴ *Ibidem*, page 63.

⁸⁶⁵ *Ibidem*, page 5.

⁸⁶⁶ *Ibidem*, page 14.

un enfant au visage délicat et pâle dont les grands yeux portent tout à la fois sa curiosité du monde et sa tendance à l'anxiété.

Le récit de Bosco construit toute l'aventure sur le fleuve et sur l'île de façon à ce qu'elle semble ne pouvoir se vivre qu'avec et pour Gatzö. Cette rencontre transforme le narrateur qui découvre en lui un jumeau indispensable aux passages des épreuves :

« Le héros n'est pas nécessairement, dès le début, conscient de sa dualité complexe ; ce n'est que peu à peu qu'il découvre en lui la présence d'un double inconnu. A son être diurne, familier et rassurant vient bientôt s'ajouter, ou s'opposer, un être nocturne, mystérieux et inquiétant. »⁸⁶⁷

Ainsi, dans le texte, ce sauvageon contrairement à Pascalet n'est nullement effrayé par l'eau du fleuve, les animaux et la nuit ; ainsi ses pouvoirs sur la nature, qui inquiète – et attire – Pascalet le grandissent à ses yeux. Le jeune Pascalet, enfant sage et couvé par sa famille, rencontre Gatzö dont l'identité est mystérieuse - il a été enlevé par les gitans et en fin de récit on apprend que cet orphelin est petit-fils du montreur de marionnettes. Il semble que tout ce qui le différencie attire le narrateur qui répète au fil du texte que sa peau sombre le fascine. « (...) un visage brun et musclé aux pommettes saillantes. (...) ainsi le masque du sommeil moulait exactement cette petite âme sauvage. Entre elle et la chair du visage, il n'y avait rien ; mais la vie y montait avec violence. »⁸⁶⁸ Cependant Lemoine représente Gatzö différemment dans les illustrations (VI, 1). Cette interprétation prend le parti de ne pas renforcer les émotions du narrateur en faisant apparaître au lecteur la forte subjectivité du récit.

Une série de deux illustrations -une planche associée à une vignette pages 28-29, propose une présentation très différente des enfants en déséquilibrant la situation au profit de Gatzö. L'opposition repose sur la différence de taille et la couleur de fond et elle accentue certains éléments donnés par le texte : l'aisance aquatique de l'enfant, qualifié d'« inquiétante bête sous-marine » met en relief le fait que Pascalet ne sait pas nager. « Ne sachant pas du tout nager, je ne le suivais pas dans ses baignades. »⁸⁶⁹

La situation qu'induit ces deux images distantes par la mise en pages mais reliées par l'axe du regard de Pascalet, présente le sentiment du narrateur qui court dans tout le

⁸⁶⁷ *Ibidem*, page 26.

⁸⁶⁸ *Ibidem*, page 21.

⁸⁶⁹ *L'enfant et la rivière*, page 30.

récit : « J'admira l'assurance de Gatz. Il savait tout. » C'est donc par ces deux images que l'admiration de Pascalet - « (...) je n'avais aucune expérience de cette vie libre et sauvage, à laquelle il était habitué. » - et l'étrangeté animale de Gatz, exprimée de façon insistante dans le texte, sont relayées par Lemoine. L'attraction de Pascalet pour son double sauvage, traduite par des descriptions physiques assez sensuelles - « Sous le soleil, sa peau de bronze fumait doucement. » - est accompagnée par des représentations des corps et des visages dont la grande douceur contraste avec certaines expressions du texte. Car, sur l'ensemble de la séquence d'illustrations, Lemoine privilégie les représentations harmonieuses du duo à celles d'une opposition des deux personnalités.

Ainsi, le premier portrait de la page 22, accompagnant la rencontre initiale entre les enfants, donne au sauvageon une allure souriante presque féminine qui présage de l'amitié que la suite du récit révèle :

« Gatz m'aperçut et il me sourit. Sur cette figure sérieuse les traits durs tout à coup se détendirent et alors, se forma ce sourire très tendre qui me bouleversa. Pascalet, murmura Gatz... Et je lui souris à mon tour. Nous étions amis. C'est alors que commença le temps des eaux dormantes. »⁸⁷⁰

Au cœur du livre, l'illustrateur accentue plus encore la ressemblance entre les deux enfants dans deux planches qui sont composées de façon symétrique. Le bien-être des jumeaux androgynes réunis est communiqué par ces deux représentations des enfants sur les eaux dormantes : l'effet de symétrie de Gatz et Pascalet sur la barque, comme le camaïeu harmonieux des aquarelles figurent dans les images l'équilibre de leur duo (VI, 3). Dans le texte, le narrateur répète son bonheur et son admiration pour son compagnon : le « on » et le « nous » sont répétés au cours de ces chapitres accentuant la fusion harmonieuse des deux amis ; dans les illustrations (VII, 6), le parallélisme des cannes et des lignes de pêche, des corps et des membres, et les deux visages aux yeux clos juxtaposés confirment cette unité du duo.

Une dernière illustration présente les deux jumeaux de Bosco en symétrie à la fin du livre, longtemps après leur séparation et le retour de Pascalet chez lui, quand les deux garçons sont à nouveau réunis. En effet, après une période de solitude et de manque que le narrateur décrit sur plusieurs pages « Il avait brisé en partant l'amitié la plus belle de ma vie.

⁸⁷⁰ *L'enfant et la rivière*, page 22.

J'en souffrais beaucoup. Car jamais je ne retrouverais un compagnon pareil ; un compagnon plus fort, plus courageux, plus habile que moi.»⁸⁷¹ Ainsi sur l'avant-dernière page de l'album, deux vignettes nocturnes illustrent le retour de Gatz dont Pascalet dit « c'était mon premier ami ». Une main au carreau d'une fenêtre sur la première image accompagne « Quelqu'un gratta à la fenêtre (...) C'est lui me dis-je, il est revenu. »⁸⁷² Le choix de cadrage sur ce geste, charnière d'une fin heureuse, indique que le contact est rétabli entre les enfants, entre le monde de l'extérieur et celui de l'intérieur. L'illustrateur représente sur la page suivante, en clôture, les deux enfants assis côte à côte sous une demi-lune qui semble représenter une analogie à leur amitié, avec ses deux faces – obscure et lumineuse (VI, 2). Lemoine opte ainsi pour deux modalités de représentation assez simples qui mettent en symétrie ou en miroir les deux enfants, passant au-delà des détails référentiels du texte pour symboliser l'union gémellaire des héros.

L'illustrateur produit également pour Robinson et Vendredi dans *Vendredi et la vie sauvage*, des séquences d'illustrations qui, tout en développant les représentations de la gémellité des personnages, déclinent le thème du double à travers de nombreux autres référents, à l'exemple des doubles animaux du héros. La réécriture du mythe de Robinson par Michel Tournier joue sur la transformation du texte-source et Gérard Genette le définit en tant que « transvalorisation hypertextuelle »⁸⁷³. Il remarque que « *Vendredi* est évidemment (entre autres) un commentaire de *Robinson Crusoé*. »⁸⁷⁴ Ici le thème des jumeaux cher à l'écrivain⁸⁷⁵ est associé à une inversion de la hiérarchie entre les personnages comme le souligne Sandra Beckett :

« La promotion de Vendredi dans le titre des deux robinsonnades de Tournier suggère d'emblée une subversion du mythe. Si la première des deux *Vendredis* de Tournier suit d'assez près le roman de Defoe, à partir de l'explosion, les hypertextes divergent radicalement du roman modèle. Tournier réécrit le mythe de Robinson Crusoé à l'envers la nature et le primitivisme surmontent la civilisation, (...). »⁸⁷⁶

⁸⁷¹ *L'enfant et la rivière*, page 45.

⁸⁷² *Ibidem*, page 63.

⁸⁷³ G Genette, *Palimpsestes*, *op.cit.*, page 419.

⁸⁷⁴ *Ibidem*, page 554.

⁸⁷⁵ *Vendredi, les Météores*, etc.

⁸⁷⁶ S. Beckett, *De grands écrivains*, *op.cit.*, page 134.

Michel Tournier a commenté à plusieurs reprises cette inversion : « J'ai voulu corriger le contresens, écrire un Robinson rousseauiste. D'où le rapport inversé des personnages... Ce n'est plus Robinson qui enseigne Vendredi mais Vendredi qui éduque Robinson. »⁸⁷⁷ Tout le récit de Tournier centré sur le séjour de Robinson sur l'île, est structuré autour de l'arrivée de Vendredi : dans *Le Vent Paraquet* Tournier présente son roman en deux volets le « Avant Vendredi » et le « avec Vendredi »⁸⁷⁸. Et c'est cette structure que Georges Lemoine illustre.

Dans l'illustration du roman, Lemoine représente de façon prioritaire cette prise de pouvoir de Vendredi et il condense en une planche centrale la confrontation de Robinson avec son double sauvage. Selon Arlette Bouloumié : « Le mythe des jumeaux est désormais associé à l'idée de division, de déchirement et non plus de ressemblance, d'unité. »⁸⁷⁹ Accompagnant une partie du récit qui traite de la vaine domination de Robinson sur Vendredi, Lemoine met en image la scène de l'ultime confrontation entre les deux protagonistes : « Un claquement retentit. Robinson a donc sorti son fouet. Sans doute s'est-il enfin aperçu de la disparition du barillet de tabac ? Vendredi se lève et marche vers le châtiment qui l'attend. Soudain, il s'arrête : que faire de la pipe qu'il tient toujours dans sa main ? »⁸⁸⁰ L'illustration (page 83 : VI, 6), présente un face à face frontal comparable à certaines compositions de l'album de Bosco : Vendredi fait face au lecteur, nu serrant la pipe dans son poing ; de dos, Robinson lève son fouet qui forme une arche au dessus des deux hommes. Cette quasi-superposition des deux silhouettes sous la courbe du fouet évoque comme le bord d'un miroir...qui opposait les deux reflets d'un même être.

Cette planche concentre l'opposition des deux héros et propose également une contraction temporelle, car les animaux placés dans l'image par l'illustrateur - la chauve-souris et le rat - fuient, semblant anticiper le jet de la pipe... qui enclenche l'explosion du repère de Robinson. Mais dans cette illustration, la composition ne valorise véritablement ni l'un ni l'autre des deux personnages : la lutte semble égale car la nudité de Vendredi ne communique pas plus de fragilité que le dos de Robinson.

Cette unique planche figure la scène paroxystique de cette étape qui clôt la phase d'opposition de Vendredi face à Robinson et amorce une période d'équilibre et d'harmonie

⁸⁷⁷ M. Tournier, *Le monde*, 18/11/1967, « Quand Vendredi éduque Robinson ». Propos recueillis par J. P. Gorin. Cité par A. Bouloumié, *Michel Tournier, le roman mythologique*, page 226.

⁸⁷⁸ M. Tournier, *Le Vent Paraquet*, page 226.

⁸⁷⁹ A. Bouloumié, page 125.

⁸⁸⁰ M. Tournier, *Vendredi et la vie sauvage*, page 84.

Commentaire [MSOffice28]: et autres symétries poing serrés avec pipe contre fouet. Souris au sol contre chauve-souris en l'air (annexe planche P 84)

entre les deux hommes qui s'engagent dans une relation fraternelle. Il semble que l'alternance de phases d'harmonie et d'opposition soit une des constantes du mythe :

« Le mythe de la gémellité qui est le mythe de la fraternité portée à son comble, de l'amitié portée à sa perfection jusqu'à former un couple identitaire ou d'harmonieuse complémentarité, se brise. Le duo devient duel, comme si l'opposition des jumeaux entraînait l'idée d'un conflit entre les deux frères. »⁸⁸¹

Georges Lemoine illustre cette phase d'unité et d'équilibre dans le duo, par deux planches symétriques et inversées qui représentent les deux visages de profil face à face : les paroles clés du jeu d'inversion des rôles sont écrites dans l'image pages 103-104 (VI, 4, 5). A cette étape du roman, l'inversion du mythe est symbolisée dans le texte par les jeux inventés par Vendredi qui fabrique des copies de Robinson et de lui-même et se travestit également, entraînant Robinson dans des jeux de simulacres pour jouer à l'autre. « Pourtant Vendredi trouva moyen d'inventer un autre jeu encore plus passionnant et curieux que celui des deux copies. (...) il s'était fabriqué un déguisement (...) Je suis Robinson Crusoe, de la ville d'York en Angleterre, le maître du sauvage Vendredi ! »⁸⁸²

Dans les deux illustrations de Lemoine, on reconnaît à peine l'identité de chacun des hommes car Robinson est imberbe et rajeuni et l'illustrateur efface presque les différences, très nettes en début de livre, jouant de cette ambiguïté pour faire jouer le lecteur à « qui est qui ? » : « Très polarisés au départ, dans la version pour enfants, où ils symbolisent l'adulte et l'enfant, Robinson et Vendredi finissent par devenir presque des enfants jumeaux. »⁸⁸³

Accentuant la symétrie du jeu et la symétrie du plaisir de l'inversion, Lemoine double l'image et accompagne en cela plusieurs passages du texte qui jouent aussi de la répétition et de la symétrie de la syntaxe. « Si Vendredi était Robinson, le Robinson d'autrefois, maître de l'esclave de Vendredi, il ne restait à Robinson qu'à devenir Vendredi, le vendredi esclave d'autrefois. »⁸⁸⁴ C'est également le cas plus loin : « Robinson avait compris que ce jeu faisait du bien à Vendredi (...) Mais à lui aussi Robinson, ce jeu faisait du bien (...) »⁸⁸⁵ Lemoine illustre donc les jeux du récit soulignant par ses images l'importance de ces moments pour la progression de la relation entre Vendredi et Robinson, participant

⁸⁸¹ A. Bouloumié, page 123.

⁸⁸² *Vendredi* page 101.

⁸⁸³ S. Beckett, *De grands romanciers, op.cit.*, page 138.

⁸⁸⁴ *Vendredi*, page 102.

⁸⁸⁵ *Vendredi*, page 105.

comme le texte à l'illusion que les jumeaux sont identiques puisqu'ils sont interchangeables. : « Vingt cinq pour cent du texte de *La vie sauvage* est inédit [...] et se veut provocation à des jeux [...] fondamentaux. On invente le théâtre. On invente la poésie. On invente le silence et le langage avec les mains. »⁸⁸⁶

Quand Vendredi quitte l'île, Lemoine propose une image de clôture du roman qui présente le jeune Dimanche, nouveau double enfantin de Robinson page 151 (VI, 8) :

« Robinson sentait la vie et la joie qui entraient en lui et le regonflaient. Vendredi lui avait enseigné la vie sauvage, puis il était parti. Mais Robinson n'était pas seul. Il avait maintenant ce petit frère dont les cheveux – aussi rouges que les siens- commençaient à flamboyer au soleil. »⁸⁸⁷

Arlette Bouloumié souligne que : « C'est encore une relation identitaire qu'il s'établit entre Robinson et jeudi, ce « fils-jumeau », roux comme lui, et comme lui, promis à sa dignité de fils du soleil. »⁸⁸⁸

Alors que Robinson est de dos comme dans la plupart des illustrations, le visage du mousse est de profil, présentant au lecteur, comme c'était le cas avec Vendredi dans l'illustration de l'affrontement, le nouveau visage de Robinson. De plus, la similarité des deux silhouettes légèrement voûtées tournées vers l'horizon dans un même mouvement se substituent à celle des couleurs de peau et cheveux qu'indique le texte. Ainsi, Georges Lemoine choisit de représenter dans sa séquence d'illustrations les topiques principaux concernant la relation gémellaire de Robinson avec ses compagnons sur l'île : « La problématique du double est liée au narcissisme et au besoin d'immortalité. « Le double matérialise la fascination narcissique du sujet. », écrit S. Felman. »⁸⁸⁹

Cependant l'illustrateur illustre également le thème de la gémellité et le motif du double par des planches qui ne présentent pas le duo principal du roman. Cela est à mettre en correspondance avec la présence du thème à d'autres niveaux du texte de Tournier. Une représentation du motif du double se reconnaît dans l'épisode avec le chien Tenn qui pose la nécessité de la relation à l'autre pour préserver l'humanité. Avant que Vendredi n'arrive

⁸⁸⁶ M. Tournier, « Ecrire pour les enfants », propos recueillis par Jean-Marie Magnan, *La quinzaine littéraire*, 16-31 décembre 1971, pages 11 et 13, cité par S. Beckett, page 139.

⁸⁸⁷ *Vendredi et la vie sauvage*, page 152.

⁸⁸⁸ A. Bouloumié, page 118.

⁸⁸⁹ A. Bouloumié, page 133.

sur l'île, Robinson est déjà en situation de déséquilibre et de repli sur lui-même page 331 (V, 5) :

« Il fut tout surpris un jour en sortant un miroir d'un des coffres de La Virginie de revoir son propre visage. (...) Il essaya de sourire. Là il éprouva un choc en s'apercevant qu'il n'y arrivait pas.(...) A force de réfléchir il finit par comprendre ce qui lui arrivait. C'était parce qu'il était seul. (...) C'est alors que ses yeux s'abaissèrent vers Tenn. Robinson rêvait-il ? *Le chien était en train de lui sourire !* (...) et Robinson le regardait passionnément pour réapprendre à sourire. (...) le visage de Robinson redevenait souple, humain et souriait peu à peu à son tour. »⁸⁹⁰

Là encore, Lemoine construit une image de face à face dans laquelle le chien est traité en demi-profil de façon à faire apparaître son rictus. Mais l'illustrateur ne propose pas de symétrie, il déséquilibre au contraire la composition de l'image accentuant la différence entre l'homme et l'animal. Arlette Bouloumié note l'utilisation par l'écrivain des doubles animaux dans le roman : « C'est par des doubles animaux, propres à exprimer l'altérité au cœur du familier qu'est souvent traduit, dans l'œuvre de Michel Tournier, le sentiment d'étrangeté de soi à soi. » Ainsi, les différents animaux auxquels se confrontent Robinson et Vendredi : « incarnent le « moi » abandonné par l'être en pleine métamorphose. Le double peut aussi annoncer l'ego ultérieur »⁸⁹¹

Quand l'illustrateur représente Vendredi sans Robinson, il illustre la double nature qui le relie tant aux animaux qu'aux hommes. Pour cela, il l'associe aux animaux que Tournier désigne comme ses protégés dans sa version pour la jeunesse, et qui peuvent prendre valeur de totems : le rat et le bouc. Une planche du début du récit « avec Vendredi » présente un portrait du « sauvage » souriant avec un rat sur l'épaule. Une autre illustration le représente agrippé au bouc Andoar et une troisième illustre la métamorphose de l'animal en cerf-volant qui est lui-même un prolongement physique de Vendredi (III, 6). Il faut remarquer, à propos des symboles animaliers, que Lemoine associe dans deux planches le serpent aux deux héros de Tournier sans que cela soit induit par le texte. Face à Robinson, page 14, le serpent vertical se dresse et darde sa langue bifide, symbole de menace, alors qu'il est maîtrisé harmonieusement, page 75, quand il forme un collier -

⁸⁹⁰ *Vendredi*, page 49.

⁸⁹¹ A. Bouloumié, page 133.

comme une torque - autour du cou de Vendredi. L'illustrateur utilise ce symbole commun aux deux héros pour porter tout à la fois le thème de la gémellité - l'unicité perdue -, renforcer le symbole solaire qui guide l'initiation de Robinson et pour évoquer, peut-être, l'Eden auquel l'île de Speranza fait référence. Le serpent est un symbole double « par l'enfouissement et le changement de peau » qui semble convenir au Robinson de la première période et qui porte toute la symbolique complexe du récit de Tournier. L'illustration de Lemoine confirme ainsi que Vendredi, face sombre et animale de Robinson, maîtrise Robinson également par le biais des totems. Le statut ambigu et l'animalité de Vendredi sont représentés dans la planche de la chute du bouc Andoar (page 126) où l'indien semble faire corps avec l'animal. L'illustrateur représente ainsi chacun des personnages avec ses doubles animaux, soutenant par l'image la notion d'incomplétude que véhicule le récit.

Sur un plan symbolique, Lemoine joue avec les allusions graphiques pour renforcer son interprétation du motif de la gémellité. En effet, il crée dans les images un environnement qui fait résonner ce thème par une présence insistante d'animaux à attributs pairs - ailes et antennes - qu'il répète de façon à valoriser la structure double de leur silhouette. Ces motifs pairs sont repris d'image en image par le moyen d'êtres ailés, papillons ou oiseaux, qui induisent le thème de la dualité des êtres, la symbolique de l'élévation et celle de la métamorphose (VI, 7).⁸⁹²

Ainsi, par la multiplication des représentations symboliques du double, George Lemoine produit une séquence illustrée pour *Vendredi et la vie sauvage*⁸⁹³ qui accompagne de façon cohérente, car démultipliée, le traitement du thème tel que Michel Tournier le développe dans son roman : « Le thème du double est donc omniprésent dans l'œuvre de Tournier qui utilise presque tous les types de dédoublement (...). Lié à la déchirure originelle, le double a quelque chose de diabolique et est vécu souvent dans l'angoisse du morcellement et de la dépossession de soi, liés à la mort. »⁸⁹⁴ En reprenant ce thème et en le faisant

⁸⁹² A propos de la symbolique du papillon, J. Perrot remarque l'emploi historique du motif du papillon comme élément connotant la métamorphose et induisant une dialectique entre permanence ou mutation : « les cycles de la vie des papillons offriraient-ils un modèle analogique à l'éclosion des citoyens du monde ? » J. Perrot, « Du papillon- contes et fables pour les enfants du XVII^e siècle à nos jours », *Diogène* n° 198, avril-juin 2002. Et il est possible de se référer à J Chevalier, A Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles, op.cit*, Article « Papillon » page 728.

⁸⁹³ Il est remarquable que la nouvelle de M.Tournier, *L'aire du muguet* qui est le récit de deux frères jumeaux n'a pas donné lieu à une illustration de la gémellité par Lemoine. Il semble là encore, qu'il privilégie le développement d'une illustration au service de la symbolique et non de l'explicite.

⁸⁹⁴ A. Bouloumié, *op.cit.*, page 146.

dominer dans les séquences d'illustrations, Georges Lemoine propose une interprétation des rencontres et des affrontements entre les héros qui dépasse le simple étayage de la succession des événements du récit et qui développe les différents niveaux sémantiques associés à la gémellité. Cette compréhension du thème se situe bien sur le plan mythologique et participe à la lecture mythique des récits de H. Bosco et M. Tournier.

Chapitre X - Une illustration aérienne de l'espace imaginaire

Georges Lemoine choisit de représenter des éléments référents aux textes qu'il illustre lorsque ceux-ci ont à ses yeux une certaine épaisseur sémantique : c'est leur puissance symbolique plus que leur référence au monde textuel qui guide son illustration. Il élabore, par ses choix illustratifs, un accompagnement structural qui met des scènes imagées au service de la symbolique de certains éléments naturels, ceux que Bachelard a définis comme matière première de notre imagination dynamique.

Ainsi G. Lemoine crée des compositions atmosphériques dans lesquelles de multiples schèmes de l'élévation reviennent comme une signature de livre en livre pour transfigurer les dessins. Ses séquences d'illustrations mettent en évidence la domination d'ensembles symboliques liés à l'air. Ses solutions illustratives, quels que soient leurs thèmes des récits, montrent qu'il investit cet élément par le biais de différents schèmes symboliques.

L'air qui domine les images de l'illustrateur, se retrouve dans tous ses livres ; même lorsqu'il illustre l'« eau » des récits de Henri Bosco, il transfigure la matérialité de l'eau qui prend tour à tour une apparence magique ou symbolique mais jamais familière. L'eau de Bosco prend de nombreuses formes qui peuvent s'apparenter à l'air quand l'illustrateur veut en accentuer la propriété d'apesanteur et la fonction d'élévation mystique. De plus, G. Lemoine explore la multiplicité des motifs aériens et la dialectique de l'ascension pour renforcer les thèmes des œuvres illustrées en donnant libre cours à son interprétation dématérialisée des récits; il investit l'illustration avec une sensibilité à l'espace atmosphérique qui met en relation l'espace et le temps. En élaborant des illustrations qui communiquent une dialectique spatio-temporelle, Georges Lemoine interprète les œuvres à de multiples niveaux. Que les textes soient riches en motifs aériens ou non, il amplifie les thèmes des récits par une dématérialisation plastique et sémantique qui met en image son aspiration à l'immensité et à l'éternité. L'analyse des livres du corpus fait apparaître les systèmes symboliques utilisés par l'illustrateur quand il privilégie sa lecture dynamique et sa prédilection pour l'élément-air. Dans tous les cas, qu'il soit plus ou moins présent dans le texte, l'air intervient dans les illustrations qui contribuent toutes à une interprétation déréalisée des œuvres et introduisent fréquemment une valeur symbolique pouvant s'approcher des schèmes mythiques.

Les pages suivantes ont pour objet d'analyser, dans un premier temps, le traitement de l'« eau » que l'illustration aérienne de Lemoine décline dans le récit de Bosco. Puis, dans les œuvres de C. Roy et M. Tournier, les illustrations de Lemoine déclinent motifs au service de thématiques explicitement aériennes. Enfin, le thème de l'élévation présent dans l'ensemble du corpus révélera comment il est dynamisé par différents motifs du psychisme ascensionnel. Ces aspects de l'étude cherchent à comprendre la cohérence aérienne du système d'illustration de G. Lemoine et les relations spatio-temporelles qu'il établit avec les textes.

1) Les eaux de Bosco : de l'eau terrienne à l'eau aérienne

Dans les différentes interprétations de *L'enfant et la rivière*, si l'eau est illustrée de façon cohérente avec l'œuvre de l'écrivain - alternant une représentation diurne et une représentation nocturne - Lemoine met en image les différentes valeurs symboliques de l'eau rituelle en utilisant ses ressources graphiques pour dématérialiser l'élément et en accentuer la valeur initiatique. La couverture de Georges Lemoine pour l'édition de 1990 de *L'enfant et la rivière* en Folio junior propose une vision synthétique du récit : l'image cadrée sur les jambes de l'enfant induit un double sens narratif et symbolique (I). Le pas de l'enfant sur l'eau, tout en renforçant explicitement le titre, propose une allégorie de l'initiation de Pascalet qui, ici comme dans l'essentiel des œuvres de Bosco, va s'opérer sur l'eau. L'intuition de l'illustrateur lui a fait choisir pour cette image unique, une représentation de la rivière et du galet sur lequel le pied de Pascalet se pose ; les teintes grisâtres utilisées connotent la minéralité dominante de l'œuvre. Sandra Beckett remarque que « ce sont les profondeurs ténébreuses que nous portons en nous qui nous rendent surtout sensibles à la fascination des eaux, comme à celle de la Terre. » Elle ajoute, en rappelant les multiples écrits de Bosco sur son enfance que « Dans le Luberon, où les flancs minéraux cachent la vie secrète des eaux souterraines, Bosco connut l'eau minérale. » Elle conclut que « Il est d'une signification singulière que la fascination de l'eau s'accroisse lorsqu'elle se mêle à la terre, ce qui est très souvent le cas dans la poésie bosquienne. »⁸⁹⁵ Jean Onimus dans *La*

⁸⁹⁵ S. Beckett, *La Quête spirituelle...*, pages 194-195.

poétique de l'eau dans l'œuvre d'après l'œuvre de H. Bosco⁸⁹⁶ remarque que l'écrivain est hanté par les eaux douces (en particulier l'eau douce et dormante) et que l'eau qui fascine Bosco est celle qui sort de la terre « dans son essence magique avant que le soleil ne l'ait purifiée et pour ainsi dire humanisée. »⁸⁹⁷

Lemoine a perçu que l'eau des récits de l'écrivain portait bien autre chose que la description naturaliste d'un fleuve familier, ce que confirment ses écrits autobiographiques ainsi que les études de G. Durand et de G. Bachelard. Alors que l'imaginaire de l'illustrateur est plus particulièrement aérien, Lemoine a élaboré dans sa lecture une fine compréhension des éléments qui dominent les récits du romancier en livrant de multiples représentations de cet élément aux valeurs ambivalentes. Sur la couverture de l'album *L'enfant et la rivière* dans la collection « Grands textes illustrés », Lemoine a nimbé l'ensemble de l'album d'un voile gris qui donne même au plus clair des bleus une tonalité nocturne ; il a représenté par là, les aspects les plus sombres de l'eau bosquienne, preuve qu'il a compris la valeur psychologique de cette eau. Si G. Lemoine ne s'attarde pas dans le livre sur l'apparence du fleuve lui-même qui est ici largement décrite dans le texte, les nombreuses illustrations où l'eau est représentée témoignent de sa perception de la face nocturne de l'univers aquatique de *L'enfant et la rivière*. La couverture de l'album place la rivière rêvée par l'enfant dans un bandeau horizontal bien au dessus du ciel nocturne éclairé par la lune (VII, 1). Dès cette première image, l'eau est présentée au-delà d'une quelconque réalité référentielle comme une entité ambivalente, protectrice et inquiétante.

A) L'eau sombre : un écueil pour l'illustrateur

L'illustrateur montre par ces deux couvertures effectuées à treize ans de distance qu'il a saisi la teneur obscure et fortement métaphorique des eaux lentes qui entraînent le héros dans leur courant ; il s'agit de l'inconscient des profondeurs de l'âme dans laquelle dorment des monstres effrayants qui bien après l'aventure hantent encore les rêves de Pascalet. Bosco décrit les eaux sous différentes formes – source souterraine ou fleuve puissant - mais les eaux lentes, voire stagnantes, dominent dans ses descriptions. Lemoine représente la surface et la matière de l'eau de façon minimaliste ; en fait, il ne la dessine pas, il l'évoque : quelques lignes grises pour figurer le courant, quelques ronds pour

⁸⁹⁶ J. Onimus, « La poétique de l'eau dans l'œuvre d'après l'œuvre de H. Bosco », *Cahiers du sud*, vol, 49, n° 353, décembre 1959-janvier 1960, pages 96-99.

⁸⁹⁷ S. Beckett, *La Quête spirituelle...*, pages 195- 205.

marquer une ligne de pêche, le saut d'un insecte ou le reflet d'un paysage... Quand l'eau est décrite comme tumultueuse, elle est représentée blanche (page 8 : VII, 5) ; l'illustrateur semble considérer que l'opacité est un indice d'obscurité. Quand la couleur intervient, elle n'est que qu'une nuance ou un dégradé pour refléter le ciel. Pour G. Lemoine, l'eau ne peut pas représenter matériellement l'élément que le texte de Bosco décrit tour à tour menaçant et enveloppant.

Henri Bosco construit ses récits à partir de réminiscences de son enfance, il se souvient des ombres qui « vivaient et erraient au bord de la rivière, au temps où [il y errait lui-même], enfant solitaire que hantaient les eaux. »⁸⁹⁸ La métamorphose des souvenirs et l'exploration par la fiction des pensées et des émotions de son enfance l'ont conduit à l'écriture de récits dans lesquels l'eau et la minéralité dominent, véhiculant toute la puissance symbolique de son travail inconscient. Les souvenirs de Bosco-enfant révèlent au romancier « Le mystère de cette aventure d'enfance sortie des eaux, et cachée longtemps dans ces profondeurs de nous-mêmes qui ressemblent à des eaux dormantes. »⁸⁹⁹ Mais l'illustrateur préfère faire apparaître l'eau transparente sur de nombreuses planches dans le poche comme dans l'album pour lequel il dilue les teintes d'aquarelles.

Alors que le narrateur décrit : « Gonflées par la fonte des neiges, ses eaux puissantes descendaient en entraînant les arbres. Elles étaient lourdes et grises, et parfois sans raison de grands tourbillons s'y formaient qui engloutissaient une épave, arrachée en amont. (...) Au milieu, un courant plus sauvage glissait, visible une crête sombre qui tranchait le limon des eaux. Et il me parut si terrible que je frissonnai. »⁹⁰⁰, Lemoine choisit de représenter le moment où l'enfant se hisse sur le talus pour découvrir le fleuve qui, dans l'illustration, apparaît comme une masse placide. La planche ne semble pas contredire ce moment, car Lemoine se focalise sur l'action du héros qui arrive au seuil de l'aventure plus que sur le décor. Mais il évite de représenter cette eau menaçante, obscure et opaque et laisse donc au texte seul l'expression de ce motif essentiel. Jusqu'au moment du récit où Pascalet monte dans la barque vermoulue, la rivière est représentée comme un ruban calme, simple miroir où se reflètent le ciel et le paysage. Dès que la dérive commence, l'eau devient opaque – blanchâtre - dans un premier temps (pages 14-15) puis, une fois Gatzko libéré et les deux

⁸⁹⁸ H. Bosco, *Un oubli moins profond*, Paris, Gallimard, 1961., p 94-95, cité par S. Beckett, *De grands écrivains...*, page 31.

⁸⁹⁹ *Un oubli moins profond*, page 301-302, *ibidem*, page 30.

⁹⁰⁰ *L'enfant et la rivière*, page 14.

enfants réunis sur « les eaux dormantes », Lemoine propose deux variantes des représentations de la rivière qui donnent une interprétation onirique du passage sur les eaux immobiles du bras du fleuve.

B) Une parabole de l'eau nocturne

Il apparaît donc que Lemoine n'est pas enclin à illustrer explicitement dans cet album, l'eau sombre de Bosco mais qu'il préfère développer de façon allusive les motifs nocturnes associés à cet élément. L'ambivalence de l'eau est figurée dans plusieurs planches illustrées dans l'album de 1977 et l'interprétation qui se trouve en synthèse sur la couverture de 1987 (annexe) propose une vision terrienne et végétale de l'eau, avec un nénuphar en fleur et un fleuve vert sous la lune, sur lequel glisse la silhouette d'une barque. Ainsi la part obscure du récit est assurée par la prédominance des représentations symboliques qui développent d'une part, les motifs de fertilité et de féminité, et d'autre part, l'évocation mythologique du fleuve des morts.

Deux planches de l'album de la collection « Grands textes illustrés » proposent deux allégories dans lesquelles l'eau est associée à la fécondité et à la vie dans une symbolique plus nocturne (page 32 et page 44). Ces deux images mettent en relation différents schèmes symboliques de l'eau ténébreuse, selon l'analyse qu'en fait Gilbert Durand : la chouette aux yeux ronds et la grenouille dont l'oeil doré double la lune rousse pour l'une, la fleur ouverte, le pistil gonflé et la coquille enroulée pour l'autre composent une super-métaphorisation de l'eau féminine (VII, 2). Ces différents motifs, tous connotés à une symbolique aquatique de la fertilité et de la métamorphose, s'accumulent au dessus de deux représentations d'une eau épaisse et colorée proposant donc une alternative à la représentation lumineuse, voire transparente, qui domine l'album. Par contre cette symbolique organique domine les représentations de l'eau pour la version poche que nous avons décrite précédemment. Paradoxalement, les multiples représentations de la vie animale et végétale aquatique qui donnent une dimension réaliste à l'univers du récit, renforcent de façon importante la symbolique nocturne liée à la fertilité des eaux. L'élément « eau » n'est presque pas dessiné dans ce livre, mais Lemoine se place au coeur des eaux pour représenter une masse grouillante de vie : insectes, animaux divers et plantes semblent émerger du livre même⁹⁰¹. G. Durand associe la végétation aquatique, image de

⁹⁰¹ *L'enfant et la rivière*, Folio junior, pages 74-68.

la chevelure qui s'enroule, aux eaux féminines qui portent la symbolisation sombre et morbide des eaux ténébreuses et nocturnes liées à l'angoisse du temps⁹⁰². Cette profusion d'algues, de roseaux et d'herbes renforce la valeur organique de cette eau et unifie les différentes figures aquatiques féminines - nids, œufs et fleurs. Sous la lune, qui porte toute la symbolique des eaux noires selon G. Bachelard et G. Durand, Lemoine figure une eau-miroir ou une eau-matière dont les plis ne révèlent pas de profondeur.

Ainsi Lemoine tend à favoriser dans un second temps une symbolique plus inquiétante, qu'il fait dominer dans sa seconde version illustrée (1979) et dans les couvertures créées par la suite. Sandra Beckett rappelle que « de son propre aveu, Bosco est un poète des profondeurs. » Elle ajoute : « dans toute l'œuvre de Bosco, la métaphore de la profondeur - familière aux psychanalystes - revient avec une fréquence obsédante. »⁹⁰³ Elle répertorie les éléments récurrents de l'œuvre et remarque que « Chaque récit constitue une plongée vertigineuse dans l'abîme obscur de l'âme humaine. »⁹⁰⁴ Il semble évident, au vu des différents jeux d'illustrations et en constatant l'évolution de l'univers de l'illustrateur vers des thématiques plus sombres que la face obscure des eaux serait aujourd'hui représentée de façon plus explicite.

Cependant, l'illustrateur souligne de façon discrète mais récurrente, un aspect essentiel des eaux de Bosco : leur valeur de passage vers l'au-delà. Sandra Beckett remarque : « Rares sont les héros bosquiens qui ne sont pas appelés, à l'instar d'Orphée, d'Enée, d'Ulysse ou de Dante, à traverser une frontière marquée par l'eau, et qui donne accès à l'au delà. »⁹⁰⁵ Selon Bachelard⁹⁰⁶, la traversée des eaux est un passage obligé du voyage initiatique : il associe à l'imaginaire des eaux la figure du passeur, Charon et de sa barque progressant sur le Styx. La silhouette en ombre chinoise de la barque plate à la perche glissant sur le fleuve apparaît dans toutes les versions et sur toutes les couvertures destinées à la jeunesse (I). Cela signale de façon discrète mais insistante que la lecture de Lemoine est orientée vers la connotation mythologique du passage sur le fleuve. Pour G. Durand⁹⁰⁷, la barque porte « les valeurs terrifiantes de la mort ». Sandra Beckett remarque alors qu' « il est saisissant que dans l'œuvre de Bosco tout navire devienne un peu « navire

⁹⁰² G Durand, *Structures anthropologiques*, *op.cit.*, pages-104-106.

⁹⁰³ S. Beckett, *La Quête spirituelle chez Henri Bosco*, page 102.

⁹⁰⁴ *Ibidem*, page 103.

⁹⁰⁵ S. Beckett, *La Quête*, page 136.

⁹⁰⁶ G. Bachelard, *L'eau et les rêves*, pages 102-104.

⁹⁰⁷ G. Durand, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, *op.cit.*, page 286.

fantôme », image qui semble avoir hanté l'écrivain. »⁹⁰⁸ La lenteur de la barque qui glisse, le silence de son déplacement lui donne une apparence fantomatique ou onirique qui est particulièrement bien rendue par la composition horizontale et par la distance importante que Lemoine installe entre le spectateur et la silhouette légère du bateau. Cette barque inaccessible et fragile qui semble symboliser toute la déambulation des héros porte dans sa petite forme sombre la connotation de l'irréversible de sa progression. L'eau, véritable actant de ce premier récit du cycle de Pascalet, est donc dans le texte comme dans les illustrations un élément ambivalent et un médium de l'initiation dont le passage sur les « eaux dormantes » est une des épreuves.

C) L'eau dormante : une vision de l'Eden

Une série de trois planches parmi les différentes illustrations de cette parenthèse des « eaux dormantes », représente la relation fusionnelle des deux jeunes héros avec l'eau accueillante de la rivière apaisée. De ces images se dégage une atmosphère lumineuse et calme, et la composition de cette série accompagne une approche paradisiaque de l'univers aquatique auquel Gatzou initie Pascalet.

La première illustration place les deux enfants endormis sur une barque-lit ; l'eau qui les berce semble constituer la matière même du sommeil et du rêve (page 20 : VI, 3). Parmi ces planches de Pascalet et Gatzou sur « les eaux dormantes », celle-ci place le lecteur à l'aplomb des enfants par une vision plongeante qui confond un instant l'eau et le ciel. La surface de la rivière semble impénétrable mais légère car les animaux divers qui y sont représentés laissent des traces aussi aériennes que leurs bruits évoqués dans le texte. L'impression donnée par l'image est plus éthérée que liquide peut-être parce que la description du moment par Pascalet se focalise plus sur la perception du ciel et de l'espace que sur l'eau : « D'abord je ne vis que le ciel. (...) Le vent tissait plus haut encore, d'autres fils à travers un treillis léger de vapeurs. »⁹⁰⁹ Gaston Bachelard a souligné la proximité symbolique de l'eau et de l'air dans la métaphore de la barque qui s'appuie sur « le souvenir inconscient du bonheur bercé » et dans les rêveries d'envol : « (...) pour certains rêveurs, la barque du rêve qui se balançait sur les flots quitte insensiblement l'eau pour le ciel. (...) »⁹¹⁰

⁹⁰⁸ S. Beckett, *De grands écrivains*, page 137.

⁹⁰⁹ *L'enfant et la rivière*, page 21.

⁹¹⁰ G. Bachelard, *L'air et les songes – Essai sur l'imagination du mouvement*, Librairie José Corti, 1943, édition du livre de poche, biblio essais, 2004, page 56 ; et *L'eau et les rêves*.

Dans son étude de l'imagination dynamique des éléments, il remarque que : « Le principe de la continuité des images dynamiques de l'eau et de l'air n'est autre que le *vol onirique*. »⁹¹¹

L'image porte dans sa construction tout le calme de l'instant, troublé par un univers sonore qui domine le texte :

« Un oiseau lança un appel, (...) Puis un vol de plumes mouillées froissa les touffes des roseaux et tout autour de notre barque le murmure confus des bêtes d'eau, encore invisibles, monta : tous les bruits, tous les soupirs, des mouvements furtifs, un clapotis, des gouttelettes (...) ...J'écoutais. Par moment, la brise de l'aube passait sur ce monde irréel, ces lieux uniquement sonores, et les plantes des eaux s'éveillant du silence, liées par le souffle, bruisaient doucement. »⁹¹²

Ainsi la représentation aérienne de ce moment du récit convient à l'harmonie sonore « contemplée » par le rêveur.

L'eau est donc ici celle qui unit, qui protège et qui berce autant que celle qui transporte vers des territoires magiques. Lemoine ne donne toujours pas de matérialité à cette eau mais l'évocation reste malgré tout puissante car elle renforce la symbolique initiatique et les images du texte. Cette première représentation d'un triptyque marque la parenthèse qui s'ouvre hors du temps avec le séjour sur les « eaux dormantes ». « Les jours suivants ressemblèrent au premier jour, les nuits à la première nuit. Il y avait en nous et autour de nous une grande paix. »⁹¹³

Dans son étude, Sandra Beckett⁹¹⁴ note la progression dans les romans de Bosco de l'eau souterraine (minérale, terrienne, sombre) aux eaux claires qui accompagnent une forme de renaissance. Dans cette version (1977), Lemoine semble plus à même de restituer les aspects les plus lumineux et les plus purs de l'eau initiatique que les perturbations de l'eau obscure liée à l'inconscient. Comme dans l'ensemble de ses interprétations des textes, le schème de l'élévation soutenu par des motifs aériens l'emporte sur les autres aspects de l'initiation du héros.

Dans la seconde planche de ce chapitre, Lemoine représente les enfants à la pêche sur la rivière dans leur barque : l'image est divisée en deux parties égales, donnant aux

⁹¹¹ G. Bachelard, *L'air et les songes*, page 57.

⁹¹² *L'enfant et la rivière*, page 21.

⁹¹³ *Ibidem*, page 28.

⁹¹⁴ S. Beckett, *La Quête*, page 194.

eaux une part importante de l'image et dans une apparence un peu plus liquide cette fois tant par sa couleur que par les bulles et les poissons qui s'y meuvent... Il ne s'agit pas d'une image reflétée mais d'une vision partagée entre le dessus et le dessous de la surface (VII, 6). La barque semble en suspension entre l'air et l'eau et l'ensemble est allégé par le fait que chaque élément dessiné semble s'élever : les lignes de pêche relient le ciel aux eaux ; les papillons reflètent les poissons et les autres bêtes aquatiques. La jonction symétrique du ciel et de l'eau opérée par les deux enfants construit une image paisible dont l'équilibre traduit l'harmonie naturelle des journées vécues. « C'est pourquoi entre nous et les éléments naturels un merveilleux contact s'établit aussitôt. L'eau, la terre, le feu et l'air nous furent révélés. L'eau était devenue notre sol naturel : nous habitons sur l'eau ; nous en tirons la vie. »⁹¹⁵ Bosco-Pascalet énumère les éléments naturels et leurs attributs, mais G. Lemoine s'attache à représenter essentiellement l'air - des papillons, le ciel et les herbes ondulantes - et l'eau dématérialisée sans donner à la terre ni au feu une place égale dans sa représentation. Par cette composition, l'illustrateur renforce la jonction haut-bas et la symétrie verticale qu'il perçoit dans le texte, accentuant son thème de prédilection. Cette planche illustre particulièrement bien l'équilibre et la tranquillité qui correspondent à la partie diurne de l'épisode des eaux dormantes : « C'était le jour, le plus souvent, qui immobilisait les nappes de l'air et de l'eau. Dès que la brise du matin s'était enfuie, la terre et l'eau tombaient dans la tranquillité. »⁹¹⁶

La troisième planche qui clôt la parenthèse que vivent les deux amis sur les eaux de la rivière, annonce la plongée trouble dans les profondeurs du récit et l'amorce d'un épisode nocturne. (VII, 1, page 29) Cette fois, l'image représente dans sa totalité l'eau de la rivière sous la barque. Gatzonage parmi les plantes aquatiques et remonte vers la barque dont on reconnaît le fond et les rames. La vision en contre-plongée de cette remontée vers la surface propose une vision rassurante et claire en contrepoint de l'angoisse de Pascalet qui confie dans le récit : « Ne sachant pas du tout nager, je ne le suivais pas dans ses baignades. » Il semble fasciné autant qu'effrayé par la nature « aquatique » de son ami :

« Vers onze heures Gatzonage faisait un grand plongeon. Il s'enfonçait obliquement jusqu'à des algues sombres, et je suivais des yeux, avec une vague terreur, son corps brun qui errait, loin de moi, sur ces fonds d'herbes dangereuses.

⁹¹⁵ *L'enfant et la rivière*, page 26.

⁹¹⁶ *Ibidem*, page 30.

Je voyais se ployer et se déployer lentement ses longues jambes dans cette onde verte. Il y évoluait longtemps et avec une telle aisance qu'il semblait créé pour les eaux autant que pour la terre. »⁹¹⁷

L'illustrateur prend le parti d'orienter le regard du lecteur au plus profond de la rivière, sous le nageur, et le mouvement conjoint des membres de Gatzou et des algues sombres attire le regard vers la lumière : l'invitation à l'ascension depuis les profondeurs obscures jusqu'aux eaux claires de la surface se charge d'un élan positif, une sorte d'envol calme et maîtrisé. Il transforme l'angoisse de noyade de Pascalet en inversant le schéma de la chute physique à travers l'eau ; l'élément quel qu'il soit - terre, eau ou air - correspond toujours à une angoisse d'engloutissement au plus profond de l'inconscient. En privilégiant l'action de Gatzou, l'illustrateur joue sur le contrepoint avec l'image du texte de H. Bosco. Deux exemples montrent comment l'illustrateur reprend cette inversion dans d'autres livres en représentant des animaux aquatiques comme s'il étaient en apesanteur (VIII, 2, 3) ; ces illustrations qui sont composées pour alléger le dessin, dématérialisent l'eau et confèrent à ses habitants une présence énigmatique. Parce que Lemoine ne représente pas l'« onde verte » du texte et ne surenchérit pas sur l'anxiété du narrateur, son choix de point de vue marque de manière quasiment symétrique, ce qui oppose et lie les deux enfants : la nature « magique » de Gatzou est ici accentuée par la mise en image et sa « double nature », terrienne et aquatique, par le subtil dégradé brun et bleu de l'eau qui l'entoure (VIII, 1).

Dans ces trois planches qui illustrent « les eaux dormantes » Lemoine se défend des aspects inquiétants du texte par le contrepoint et il valorise ainsi la magie enchantée d'un univers aquatique étranger mais attirant.

Ces représentations semblent s'appuyer également sur la dernière partie du rêve de Pascalet en fin du récit quand il sort de l'inquiétude du cauchemar par la réminiscence joyeuse d' :

« une petite anse rocheuse où, souvent, (je m'en souvenais) au temps des eaux dormantes, je m'étais attardé, pour admirer la limpidité des eaux. (...)La nature des roches cristallines y avait composé des fonds purs où les eaux calmes

⁹¹⁷ *Ibidem.*

se purifiaient. Leur transparence était si délicate que la lumière y circulait aussi facilement que dans l'air, et les fonds riaient de soleil. »⁹¹⁸

Ce rêve de Pascalet est construit en deux parties comme pour rappeler l'ambivalence des eaux de l'univers de Bosco : eaux souterraines portant les fantasmes de l'inconscient « où partout [m]’épiaient des monstres attentifs et malveillants » - et eaux pures symbolisant l'aspiration des héros à l'élévation. C'est cette part de l'initiation aquatique du récit que Lemoine illustre en optant pour une représentation de l'eau « lustrale » telle que la définissent G. Durand et G. Bachelard. Il semble que cette évocation lumineuse des eaux soit, elle aussi, familière à l'écrivain. Sandra Beckett note que dans certains textes de Bosco, comme *L'antiquaire*, « Une sensation d'allègement donne à penser au héros qu'il monte à travers ces eaux claires, qui elles-mêmes semblent changer de nature : « elles s'allégeait », « leur fluide, volatilisé par d'étranges opérations mentales, devenait subtil comme l'air »⁹¹⁹. Ces eaux chères à Bosco, semblent offrir au héros une « invitation au voyage aérien », qui, selon Bachelard, « est toujours solidaire de l'impression d'une légère ascension. »⁹²⁰ C'est du côté de cette eau pure et ascensionnelle qui a une curieuse proximité avec l'air, que Lemoine construit son interprétation, ouvrant une piste qui convient à sa lecture de 1977.

En accentuant dans l'album l'atmosphère surréelle du texte, G. Lemoine a donc préféré produire des images aériennes qui construisent une ambiguïté entre le rêve et la réalité. Ainsi la représentation multipliée de l'eau sous différentes formes développe dans les illustrations ce qui apparaît dans la forme narrative du récit, par le souvenir et la rêverie, comme un univers dédoublé et dématérialisé. En effet, l'interprétation du texte exprimée par Lemoine dans ses illustrations accentue l'état de rêverie des personnages ; c'est en dématérialisant les représentations de l'eau initiatique qu'il renforce la puissance onirique du récit. Mais cette interprétation qui sublime le texte de H. Bosco résulte aussi de la difficulté à représenter l'eau symbolique et la prédominance d'une sensibilité qui le porte vers des schèmes aériens. Ainsi, à chaque fois qu'il doit créer une illustration pour un texte, l'illustrateur est placé devant un dilemme : celui de devoir trouver des solutions iconographiques pour représenter un imaginaire qui n'est pas toujours celui qu'il privilégie. Il répond, dans ce cas, à la contrainte par la composition de paraboles et la sur-

⁹¹⁸ *L'enfant et la rivière*, pages 62-63.

⁹¹⁹ H. Bosco, *L'antiquaire*, page 347.

⁹²⁰ G. Bachelard, *L'air et les songes*, page 17.

symbolisation en accentuant les motifs oniriques et en plaçant son imaginaire aérien au service de l'amplification du thème dominant. Pour Bachelard : « Les images de l'air sont sur le chemin des images de la dématérialisation »⁹²¹.

Mais cet imaginaire aérien apparaît dans le corpus des livres illustrés sous d'autres aspects qui développent également des variations multiples de la dématérialisation.

2) Une illustration en apesanteur

A partir du moment où Lemoine a utilisé l'aquarelle pour la création de ses illustrations, les éléments dessinés se sont allégés et se sont dématérialisés, laissant libre cours à un imaginaire essentiellement aérien qui a dominé ensuite ses illustrations et cela quelle que soit la technique employée. Dès 1976, Les éditeurs qui lui commandent des illustrations, recherchent cette sensibilité à l'espace et au temps et cette relation aux textes. Les premiers livres illustrés dont les motifs aériens sont induits par les textes - *La maison qui s'envole* et *Vendredi ou la vie sauvage* - permettent de montrer comment l'illustrateur accentue les thèmes aériens. Depuis, la majorité des livres illustrés par G. Lemoine déploie des motifs liés à l'air et à l'élévation sans que le thème domine nécessairement dans les œuvres. L'illustrateur y décline un imaginaire aérien en jouant par référence directe à l'espace du ciel et en composant des images qui accordent une part importante à l'espace entre les choses. Ainsi, nous avons constaté à propos des livres de Le Clézio que le traitement dominant de la lumière était privilégié par les choix de composition de l'illustrateur, qui ouvre l'espace en laissant le vide envahir les pages... La terre, le feu et l'eau comme toutes les matières naturelles représentées par Lemoine dans les planches des livres se voient allégées de leur matière et déréalisées. De nombreuses images sont envahies de nuées d'insectes ou de tourbillons de feuilles ou de plumes qui animent les images de mouvements légers.

La présence d'éléments connotant le ciel - comme les nuages, les astres ou les oiseaux - intervient également comme indice d'un rapport à l'espace qui attribue à l'air une valeur ascensionnelle et une profondeur spatiale qui s'associe au moment du texte qui est illustré. Gaston Bachelard décrit dans *L'air et les songes* les éléments constitutifs d'une

⁹²¹ *Ibidem*, page 20.

« psychologie ascensionnelle »⁹²² qui s'expriment essentiellement dans les images de « verticalité ». G. Lemoine s'intéresse majoritairement à celles de l'ascension mais il met également en images celles de la chute⁹²³ : la représentation des personnages qui tombent placent ceux-ci en apesanteur, les motifs angoissants sont allégés dans la composition par des motifs paradoxaux où plumes et bulles rappellent l'irrésistible pulsion ascensionnelle. Certaines compositions verticales expriment cette lutte contre la pesanteur. Seul *La petite marchande d'allumettes* (1999) propose une illustration majoritairement catamorphique. En effet, nous l'avons vu précédemment, cet album se construit à partir de représentations qui opposent la gravité (au double sens du terme) du monde réel à la dématérialisation du rêve et de l'au-delà. Mais ce contre-exemple confirme les valeurs que l'illustrateur attribue à cette imagination immatérielle, selon le terme de G. Bachelard⁹²⁴, et montre comment cette illustration dématérialisée travaille à l'amplification des schèmes imaginaires des œuvres. Cet ensemble sémantique de l'imaginaire aérien que G. Durand a placé dans son classement des schèmes imaginaires du côté d'une relation diaïrétique⁹²⁵ au monde, laisse apparaître une iconographie symbolique qui est devenue la marque stylistique des illustrations de Lemoine : les thèmes du vol de l'oiseau et du bâton dressé vers le ciel condensent un rapport à l'espace et au temps. Les analyses de G. Durand soulignent que les structures imaginaires de l'espace ascensionnel, donnent forme pour l'inconscient collectif à une lutte contre la morsure du temps et l'angoisse de la mort. Ce travail inconscient explique pourquoi ces motifs aériens sont essentiels dans la création de G. Lemoine.

L'illustration de Georges Lemoine peut donc être qualifiée, depuis ses tout premiers livres, d'aérienne ou d'éthérée, car il recherche dans les œuvres qu'il illustre à ouvrir et dynamiser les espaces représentés.

A) Illustrer des textes sous le signe de l'air

Pour les deux romans parus en 1976 et 1977 - *Vendredi* de Michel Tournier et *La maison qui s'envole* de Claude Roy -, Georges Lemoine figure des thèmes aériens en utilisant une technique identique. Un traçage au trait noir (mine de plomb ou rotring)

⁹²² G. Bachelard, *L'air et les songes*, page 16.

⁹²³ « Nous formulerons donc ce principe premier de l'imagination ascensionnelle : de toutes les métaphores de la hauteur, de l'élévation, de la profondeur, de l'abaissement, de la chute sont par excellence des métaphores axiomatiques. » *Ibidem*, page 17.

⁹²⁴ G. Bachelard, *L'air et les songes*, page 20.

⁹²⁵ G. Durand, *Structures anthropologiques, op.cit.*, pages 506-507.

donne forme à des dessins très stylisés qui confèrent à l'espace vierge de la page de multiples valeurs sémantiques. L'illustrateur conçoit ainsi un accompagnement graphique qui joue sur la légèreté technique pour représenter l'air et il décline aussi la représentation répétée d'animaux et de motifs aériens pour exprimer au-delà d'une symbolique de l'envol, une certaine conception de l'espace. Les procédés et les thèmes développés dans ces deux premiers livres définissent une façon de traiter l'illustration des textes que l'illustrateur reprendra et développera dans la majorité de ses livres ultérieurs.

En ce qui concerne *Vendredi*, Georges Lemoine fait voler dans les dessins des papillons, des insectes et des oiseaux dont les ailes déployées ou les antennes connotent la légèreté par la suspension des éléments dans l'air. J. Perrot s'interroge sur les significations attribuées à la légèreté du papillon⁹²⁶ ; il note qu'au XVII^e siècle le papillon symbolisait l'inconstance ou la frivolité et que les illustrateurs post-modernes du XX^e siècle l'emploient essentiellement comme motif onirique et fantastique. Lemoine l'emploie dans cette polysémie induisant tout à la fois le mouvement ascensionnel et l'ambivalence de l'insecte métamorphosé. Les spirales ascendantes des branches et des feuilles comme les compositions des planches qui tracent des obliques vers le ciel, entraînent le regard du lecteur dans un mouvement ascensionnel. Arlette Bouloumié confirme dans son analyse la dimension aérienne du roman de Michel Tournier :

« A lire dynamiquement Michel Tournier, à la manière de Gaston Bachelard, on prend conscience qu'il est le héros d'une lutte du terrestre et de l'aérien. Echapper par le vol à « l'esprit de pesanteur » selon l'expression de Nietzsche, c'est opérer une véritable transmutation de l'être.(...) La même imagination dynamique du vol dans *Vendredi* suggère la transmutation spirituelle de Robinson : la chrysalide devient papillon. Pour l'imagination aérienne de Michel Tournier, l'aile est le cachet idéal de perfection, l'attribut de l'ange ou de l'androgyné. Un mouvement ascensionnel parcourt l'œuvre de Michel Tournier qui convertit le mal en bien selon une inversion bénigne rédemptrice opposée à la grande inversion maligne à l'œuvre dans le monde de la chute.(...) Il veut réintégrer le surhumain dans l'humain. »⁹²⁷

⁹²⁶ J. Perrot, « Du papillon.. » *op.cit.*

⁹²⁷ A. Bouloumié, *Michel Tournier, le roman mythologique*, page 247.

Sur les différentes couvertures que Lemoine a conçues pour ce texte chez Gallimard, un cerf-volant plane au dessus de l'île de Robinson unissant le rapport ascensionnel et l'aspiration de Vendredi à la liberté⁹²⁸. Il s'agit bien de symboliser la quête de transcendance - toucher le surhumain - que le duo Robinson-Vendredi poursuit dans le roman. Ce cerf-volant symbolique est fait de la peau du bouc Andoar que le jeune Araucan a terrassé à l'issue d'un corps à corps, et dont il a tiré un autre de ses attributs totémiques ; la harpe éolienne faite avec ses cornes, que l'illustrateur, étonnamment, ne représente pas. Le cerf-volant, plus mobile et peut-être plus évocateur par sa verticalité, prolonge vers le ciel le corps de Vendredi dont il suit les mouvements⁹²⁹ et figure l'aspiration de l'Indien à quitter l'île. Michel Tournier l'énonce très clairement « (...) Le principe de Vendredi est aérien, éolien, ariellen. Ses attributs s'appellent la flèche, le cerf volant, l'harpe éolienne. C'est d'ailleurs ce qui le perdra, car il ne saura pas résister à la séduction du fin voilier anglais qui jettera l'ancre au large de l'île. »⁹³⁰ Lemoine choisit de représenter dans les deux avant-dernières planches du livre d'une part le cerf-volant au dessus de l'île qu'il semble dominer de son vol, et d'autre part, le vaisseau aux voiles gonflées et aux drapeaux flottants qui apparaît dans la longue-vue de Vendredi. « Il avait embarqué la longue-vue qu'il braqua sur le navire devenu nettement visible. C'était une goélette à hunier, un fin voilier, taillée pour la course avec ses deux hauts mâts dont le premier – le mât de misaine – portait une voile carrée, le second, une voile triangulaire. »⁹³¹ Ces deux illustrations soulignent la place de l'air et du vent à cette étape du récit et installent une distance importante - celle de la vision du lecteur et du personnage - qui présage de la séparation prochaine entre Vendredi et l'île de Robinson. Alors que Vendredi s'éloigne en pensée de l'île, Robinson n'apparaît plus dans les images car Lemoine fait place, comme l'écrivain dans le texte, à une domination de Vendredi et de ses aspirations. Il sélectionne donc quelques motifs qui soutiennent tout au long des pages le thème aérien de Vendredi anticipant puis accompagnant les dernières pages du livre.

⁹²⁸ Sur la couverture du roman pour Folio junior réalisée par P.-M. Valat en 1997, c'est le cerf-volant tenu par Vendredi qui est encore représenté pour symboliser le thème du roman mais selon un point de vue inversé.

⁹²⁹ M. Tournier, *Vendredi et la vie sauvage*, page 132 : « Tout à coup Vendredi sauta sur ses pieds, et, sans détacher la corde du cerf-volant nouée à sa cheville, il mima la danse aérienne d'Andoar. »

⁹³⁰ M. Tournier, *Le vent Paraclet*, *op.cit.*, page 228.

⁹³¹ *Vendredi*, page 137.

Rappelant à ses lecteurs les éléments qui structurent son roman, Tournier propose dans *Le vent Paraclét*⁹³² une équation qui combine un Robinson terrien et un Vendredi aérien pour aboutir à la métamorphose du Robinson solaire. « L'initiation complète à un maître. Il appartient à Vendredi de faire passer Robinson par la phase éolienne où le troisième élément, l'air, le purifie pour le faire accéder, après purification par le feu, extase solaire. Vendredi libère Robinson de ses racines terriennes. »⁹³³. Mais, pour sa part, l'illustrateur construit sa séquence d'illustrations en favorisant les schèmes aériens accentuant ainsi l'inversion de pouvoir de Vendredi sur Robinson. Même la première planche du livre, au moment du naufrage, présente un tourbillon qui induit « le courant d'air » et le mouvement provoqué par la « vague gigantesque »⁹³⁴ plus que la vague elle-même ou le bateau sous l'orage. Le tourbillon d'air qui entraîne homme et objets est évoqué par l'orientation circulaire des objets comme par le liquide s'échappant des récipients ou la fumée horizontale de la pipe (VIII, 5) Georges Lemoine choisit parmi les multiples images possibles, celle qui lui permet de créer une symbolisation liée à l'espace et à l'air renforçant la cohérence globale de l'œuvre voulue par Tournier.

Dans *La maison qui s'envole* de Claude Roy, premier Folio pour la jeunesse publié chez Gallimard, Lemoine apporte son trait léger à une histoire d'envol et de liberté dans lequel les personnages et les objets s'élèvent au-dessus des paysages. Tout concourt à l'étrangeté du récit et à la présentation d'un fantastique merveilleux où le motif de l'envol est central, dans le texte et également dans l'illustration dont il occupe dix-sept images sur vingt-quatre : la majorité des planches représentent des objets comme en apesanteur (IX). Certains moments du récit sont représentés dans des compositions à grande distance, comme la descente de lit qui se prend pour un tapis volant ou la maison qui poursuit les enfants. Cette série d'illustrations portant sur des éléments explicites donnés par le texte, accentue graphiquement la notion de vitesse et de vol horizontal. Mais au-delà de ce premier niveau référentiel d'illustration, l'illustrateur fait flotter dans les premières planches une brise qui allège les cheveux et les corps donnant à la silhouette des personnages un mouvement qui semble annoncer, avant même leur envol, leur capacité à s'élever dans les airs : de nombreuses lignes des dessins ondulent comme les fumées de la maison, les branches des arbustes et les mèches de cheveux (IX, 2). « Il y a des maisons qui

⁹³² *Le vent Paraclét*, page 228 : « Terre + air = soleil ».

⁹³³ A. Bouloumié, *op.cit.*, page 168.

⁹³⁴ *Vendredi* page 11.

ont toujours l'air de vouloir s'envoler. (...) une petite maison légère qui se promènerait, et la fumée de ses cheminées se mélangerait aux nuages.»⁹³⁵

Quand Ludovic, le jeune musicien inconnu apparaît aux quatre enfants, Lemoine fait de lui un portrait qui donne à ses cheveux et aux extrémités de son foulard une forme évoquant des ailes d'oiseaux. Il annonce ainsi sa nature d'ange, information que le récit délivrera bien plus tard et que le portrait du texte ne révèle pas : « L'inconnu avait peut-être seize ans. C'était un grand gaillard maigre, les cheveux en broussaille, les yeux sombres et vifs, bruni par le soleil, poussiéreux, les pieds nus.»⁹³⁶ La nature particulière du visiteur est également induite par l'ambiguïté de sa posture et de son contact au sol : ses pieds nus semblent plantés dans une terre légère - à peine esquissée - donnant à cette posture une étrangeté qui est renforcée par la position de la pie de profil sur son épaule. Ce personnage aux pieds légers, qui semble en apesanteur évoque également Mercure, le voyageur aux talons ailés, figure mythologique des messagers et des médiateurs (IX, 3).

Illustrant plus clairement l'imaginaire de l'envol, de multiples oiseaux - coucou de bois ou espèces vivantes - se nichent dans les images du livre, représentés en vol dans le sens de la lecture et ailes ouvertes avec un souci de précision quand les espèces sont mentionnées dans le texte : « En tête venait une cigogne portant un biberon rempli de lait, un pigeon qui portait un pain, (...) »⁹³⁷ Il est remarquable que l'illustrateur consacre des gros plans à ces oiseaux alors que le tapis emportant les enfants n'est représenté que de façon très lointaine comme si l'anecdote, une fois de plus, s'effaçait devant le symbole de l'envol (IX, 7) . En définitive, dans ces images l'aile est un surcodage du thème du vol et de l'élévation. Lemoine accentue le motif quand il métamorphose un avion de ligne en mouette et les fumées de ses moteurs en plumes créant ainsi une accumulation de signaux assez étranges (VIII, 6). L'illustrateur collabore plus subtilement avec le thème du texte dans deux planches qui sont composées d'une vue plongeant à la verticale sur les personnages. Ce point de vue vertical donne au lecteur une position dominante lors de deux moments-charnières du récit. La première crée une impression surréelle car elle propose une vue improbable de l'intérieur de la maison au moment du départ des parents comme si un spectateur omniscient - l'ange peut-être - observait l'échange entre les personnages depuis le ciel - ou le plafond (IX, 4, 5). La seconde est une plongée vue du

⁹³⁵ C. Roy, *La maison qui s'envole*, Gallimard, Folio junior, 1977, page 9.

⁹³⁶ *Ibidem*, page 23.

⁹³⁷ *Ibidem*, page 63.

ciel englobant le tapis volant qui emporte les enfants au dessus de leur maison qu'ils survolent : « Avant qu'ils aient eu le temps de dire « ouf », la descente de lit avait survolé le parc, pris de l'altitude au dessus des tilleuls, et maintenant il apercevaient la maison qui se rapetissait à l'horizon. »⁹³⁸ Par les représentations d'oiseaux et les images ouvertes sur l'horizon, l'illustrateur construit une mise en espace allégée qui place le texte et le lecteur en apesanteur.

Si Lemoine prend plaisir à illustrer des textes dont la symbolique est aérienne, les motifs aériens se retrouvent dans les planches illustrées au-delà de la référence explicite des récits pour développer une interprétation particulièrement centrée sur les thématiques de l'élévation. Le dessin valorise des mises en espace qui exploitent toutes les possibilités de la composition donnant au regard du lecteur une flexibilité et une mobilité quasiment aérienne. Les représentations d'oiseaux et les vues plongeantes sont utilisées dans de multiples illustrations du corpus et, comme pour le texte de Claude Roy dans lequel elles interprètent des déplacements magiques ou la présence d'un regard divin, elles construisent, de manière implicite, une symbolique de la transcendance qui s'exprime dans une relation de domination de l'espace.

B) L'oiseau et le lointain

La représentation de l'oiseau dans les images doit être considérée comme une signature de l'illustration de Georges Lemoine. C'est pourquoi elle est étudiée isolément dans l'analyse des motifs symboliques de son illustration. Ce signe iconique qui connote une interprétation aérienne des textes et une création d'images distancée, met en évidence un rapport à l'espace induit le plus souvent par la symbolique du vol et du chant. Cette obsession des oiseaux qui domine son illustration depuis les affiches et les images de graphiste des années soixante-dix jusqu'aux livres illustrés, apparaît aussi de façon importante dans les carnets personnels comme nous l'avons souligné précédemment. Les oiseaux – petit « V » dans le ciel, « oiseau-lune » ou espèce identifiable représentée avec une précision documentaire, témoignent d'un intérêt pour un motif qui connote traditionnellement la légèreté et la grâce dans la création poétique. Lemoine dans sa lecture et son illustration des textes, choisit toujours de représenter l'oiseau/⁹³⁹ qu'il soit

⁹³⁸ *La maison qui s'envole*, page 52.

⁹³⁹ H. Damisch étudie le *nuage* comme un index de la manière du peintre Corrège, terme clé de son vocabulaire figuratif. Pour cela, il le définit comme élément de la sémiologie picturale ou signe iconique

mentionné dans le texte ou non. En fait il oriente son interprétation vers ce qui connote la légèreté et l'élévation ou toute autre valeur symbolique qu'il peut représenter par un oiseau⁹⁴⁰. Alors que dans la peinture classique, le nuage connote l'élévation, voire la transcendance ou le divin comme nous le démontre Hubert Damisch, Lemoine lui, préfère les oiseaux et tout un ensemble de signaux visuels de la légèreté pour exprimer la transcendance et l'esprit. Pour confirmer cela, l'exemple de l'illustration d'un des poèmes de *La cour de récréation* de Claude Roy démontre que l'illustrateur peut effacer le nuage derrière l'oiseau utilisé comme icône de l'élévation :

Enfanuage
Dans le ciel si bleu
Que ce n'est pas permis
Que fait le nuage blanc
Qui flotte tout seul ?⁹⁴¹

Le vol de l'hirondelle représente sur les deux pages, accompagne la mobilité et la légèreté facétieuse que le poème attribue au nuage (X, 3). En fait, l'illustrateur adopte « le point de vue de l'oiseau » indiquant tout à la fois un rapport au monde du texte et une posture énonciative volontairement distancée et touchant à l'infinitude. Qu'il soit figuré en vol ou perché, l'oiseau est le signal d'une ouverture de l'espace de l'image vers un lointain, une profondeur qui sans être toujours dessinée ni même esquissée semble infinie. Quand les oiseaux sont mentionnés dans le texte comme personnages de premier ou de second plan ou encore comme éléments d'un décor naturel, ils sont l'occasion de déployer les différents niveaux de ce motif polysémantique. Georges Lemoine ne manque pas une occasion de représenter un oiseau, il le célèbre ainsi avec une précision quasi-documentaire, doublant l'intérêt pour le symbole par l'intérêt esthétique qu'il porte à cet

c'est-à-dire qu'il le considère sur différents niveaux : « Contredisant à la théorie phénoménologique qui veut qu'un objet ne puisse être donné à la fois en image et en concept, l'analyse associée à un graphe pictural donne un signe linguistique (son interprétant dans le langage de Pierce) : elle le désigne comme *nuage*, le constituant representamen, comme signe iconique. » La définition de cet « élément » désignant un espace, une situation, une relation spatiale et pouvant prendre des apparences très différentes, est liée à ses fonctions symboliques. H. Damisch, *Théorie du nuage*, *op.cit.*, page 29-30.

⁹⁴⁰ Hubert Damisch propose un codage pour distinguer les différents niveaux sémantiques d'un terme linguistique (pour lui nuage, pour nous axe) utilisé comme « graphe pictural » pouvant induire de multiples signifiés. « Ce graphe pictural dénoté nuage au niveau de sa description, et qu'on inscrira entre deux barres obliques (...) chaque fois que l'analyse demandera qu'il soit marqué en position de signifiant, réservant les italiques (...) à sa production au titre de signifié. », page 30.

⁹⁴¹ C. Roy, *La cour de récréation*, *op.cit.*

animal : quelques livres dont *Le livre du printemps*⁹⁴² ou la version poche de *L'enfant et la rivière* en témoignent. Mais ce n'est pas tant la valeur esthétique des oiseaux, pourtant essentielle pour l'illustrateur, qui nous intéresse ici que les niveaux symboliques induits par leur présence dans les planches illustrées.

En effet, deux sortes d'oiseaux apparaissent dans les livres : ceux dont la place dans les images est légitimée par leur statut de personnages, et que l'illustrateur favorise évidemment, et ceux qu'il place dans l'environnement des éléments référentiels aux textes pour connoter une certaine distance à la représentation et amplifier les niveaux symboliques. Pour la première catégorie, il est possible de remarquer le traitement fait par l'illustrateur au faucon dans *Le batelier du Nil*, au martinet dans *Le Prince heureux*, au Rossignol de l'empereur d'Andersen et au rossignol de *Balaabilou* : ces personnages sont présentés avec des attributs animaliers identifiables mais dans des compositions qui mettent également en évidence les valeurs surhumaines qu'ils connotent dans les textes. Pour la seconde catégorie - ceux que l'illustrateur crée dans les images de sa propre initiative - on peut repérer une foule d'oiseaux d'espèces variées qui, nous l'avons déjà signalé, envahit les nombreux livres du corpus pour évoquer une symbolique aérienne mais installer aussi une relation dialectique entre l'espace et le temps.

De façon simple et assez attendue, l'illustrateur dispose symboliquement des images d'oiseaux en rapport avec les connotations culturelles qu'elles induisent : les oies sauvages et les hirondelles pour les départs à l'exemple de *Comment Wang Fô*⁹⁴³, les goélands pour la mer et la puissance de l'imagination dans *Celui qui n'avait jamais vu la mer* et *Des espérances*, les hiboux et chouettes pour les puissances nocturnes dans *L'enfant et la rivière*, les colombes de paix dans *Désiré Bienvenu*, les vautours ou les corbeaux annonciateurs de mort dans *Vendredi*, *Le foulard dans la nuit* ou *le Méchant prince...* L'illustrateur multiplie aussi les oiseaux nocturnes dans les livres pour soutenir les représentations oniriques liées à la nuit. L'exemple de la chouette jumelle de la lune dans les *Contes du Berry* (X, 2) montre comment Lemoine associe les symboles : il attribue à la lune ce que le texte dit de la chouette dans une désignation à double sens : « Il me donna naissance, à moi, Chouette sagesse, (...) Je suis la vigilante, Celle qui veille lorsque tout dort.

⁹⁴² *Le livre du printemps* documentaire paru chez Gallimard en collection Découverte cadet.

⁹⁴³ Dans *Comment Wang Fô* alors qu'il est fait mention dans le texte d'oiseaux qui nidifient : « La mer est belle, le vent bon, les oiseaux marins font leurs nids. Partons mon maître, pour le pays des flots. – Partons dit le vieux peintre. » L'illustrateur représente le départ par une image d'oie en vol, placée en vis à vis de la barque s'éloignant sur l'eau.

⁹⁴⁴ » Ainsi, de nombreuses planches des livres proposent la combinaison « lune-chouette» comme une condensation de l'onirisme nocturne. En s'appuyant sur ce système connotatif, l'illustrateur renforce l'emploi des oiseaux qu'en font les auteurs, et leur utilisation comme index de son interprétation communique au lecteur les valeurs défendues implicitement dans les récits. Pour comprendre ce que signifient ces oiseaux dans les illustrations de Georges Lemoine, il est essentiel d'appréhender comment ce motif, décliné selon plusieurs modalités, est associé à différentes valeurs sémantiques.

Un grand nombre de livres permettent de repérer ce qui est induit par l'oiseau en vol et par le symbole de la plume. Dans *Barbedor*⁹⁴⁵ de Michel Tournier, l'oiseau, entité magique et surhumaine, est un personnage essentiel du conte décrit dans le texte par sa couleur et sa fonction principale : l'oiseau blanc permet à Nabounassar de rajeunir (X, 8). L'illustrateur le représente donc sous les différentes formes que le texte lui attribue : oiseau blanc dont le bec attrape les poils du roi, oiseau symbolique qui plane au-dessus du pays, œuf dans un nid et plume légère et pure. Dans cet exemple comme dans de nombreux autres, Lemoine utilise pour évoquer l'oiseau et souligner la magie de sa présence toutes les images qui permettent de provoquer des allusions à la capacité d'élévation et des associations d'idées liées à la force vitale de l'oiseau : bec, ailes, œuf et plumes...

C'est pourquoi Lemoine utilise fréquemment le motif de la plume auquel il est sensible, que celle-ci soit présente ou non dans le texte, parce qu'il condense l'évocation d'un imaginaire en apesanteur. Dans *Barbedor* pour lequel la plume signale le chemin qu'a pris l'oiseau à la façon d'une boussole, l'illustrateur associe le lecteur à un mouvement atmosphérique (XI, 1). Mais dans *Le Batelier du Nil*, la plume est proposée par l'illustrateur comme substitut à l'oiseau, dans une figure métonymique, alors que le texte dit : « Ce soir-là, avec un cri sauvage, un faucon s'élança du disque du soleil. » Le vol de la plume annonce l'entrée dans un système connotatif dont les valeurs sont liées à la légèreté et à la domination céleste (XI, 4). Dans *Le méchant Prince*, Lemoine représente le vaisseau volant du prince avec une accumulation d'oiseaux harnachés à une très imposante nacelle surchargée, créant une combinaison paradoxale d'envol et de pesanteur (XI, 5). Quand une goutte de sang projetée par la bataille touche le vaisseau, le texte explique : « Elle pesa comme mille quintaux de plomb et précipita à toute vitesse le vaisseau vers la terre. » Dans

⁹⁴⁴ *Contes du Berry*, « Chouette sagesse », page 20.

⁹⁴⁵ M. Tournier, *Barbedor*, Folio cadet rouge, 1990, page 14.

l'image, Lemoine propose la chute d'une plume légère tachée d'une goutte de sang, comme si l'illustrateur ne se résolvait pas à dessiner une chute aussi pesante que celle du texte ; c'est ce que confirment le regard du personnage et les structures ascendantes dans l'arrière-plan (XI, 4). Plus loin, pour représenter le Prince au sol qui « gisait à demi-mort dans son vaisseau. », ⁹⁴⁶ il présente les plumes brisées de son casque et ses lances dans un même mouvement vers le sol (XI, 6).

La plume est donc bien assimilée à l'axiologie verticale et Lemoine l'emploie fréquemment comme signe de jonction entre le haut et le bas en jouant sur l'ambiguïté de sa direction. Mais la plume se fait aussi signe de mouvement atmosphérique. Dans *Touloulouze et Ouriki*, les plumes tournoyant dans l'image représentent la sensation de flottement de l'héroïne et le bien-être provoqué par une musique puis par une baignade : « Balancées par les rythmes ondoyants qui suivent tantôt le thème nostalgique, tantôt sa modulation enjouée, Sabine se sent devenir toujours plus légère... (...) déjà elle descend dans l'eau, s'y laisse aussi aisément glisser qu'elle s'était confiée à l'air auparavant » ⁹⁴⁷ Plumes et oiseaux collaborent à la désignation d'un système de légèreté et de pureté (X, 2).

Cependant, il arrive à Lemoine d'alléger les compositions par des traitements graphiques qui proposent d'autres motifs sous formes de nuages ou de tourbillons d'éléments en apesanteur : les fraises s'envolent dans « Rouge des bois » ⁹⁴⁸ transcendées par l'évocation de « leur arôme de rosée sucrée » et des « souvenirs d'autres étés » (XI, 10) et « les petits vers du bord de l'eau » lévitent parce que « Tous chantaient/ le concerto/ des vers » (XI, 9). Des hommes ailés accompagnent le poème « Ambitions excessives » de Claude Roy qui se veut une confession du désir d'élévation et de vol et un nuage de feuilles dorées nimbe le vagabond dans *Le génie et la fée* dont le texte dit qu'il est un « amateur de plein air » (XI, 7). Evocation d'odeurs et de souvenirs, de sons et de rêves, la mise en apesanteur d'éléments permettent d'illustrer l'invisible : les valeurs attachées à la dématérialisation contribuent à la représentation de l'imaginaire aérien et du vol onirique.

L'illustrateur utilise dans *Barbedor* un prototype d'oiseau blanc, proche du goéland le plus souvent stylisé dans la représentation de son vol, pour symboliser la quête de pureté et d'absolu et la libération du poids des années. Ses ailes forment avec son corps un croissant - demi-cercle lunaire - qui se transforme en flèche avec la pointe du bec.

⁹⁴⁶ H. C. Andersen, *Le Méchant prince*.

⁹⁴⁷ *Touloulouze et Ouriki*, *op.cit.*

⁹⁴⁸ R. Causse, *Couleurs, lumières, reflets*, *op.cit.*, pages 16-17.

L'attachement de Lemoine à ce signe iconique peut s'expliquer par ce que Gaston Bachelard dit de l'oiseau comme élément de psychisme ascensionnel : « (...) c'est parce que le vol onirique est souvent – contre toutes les leçons de la psychanalyse classique – une volupté du pur que nous donnons tant de qualités morales à l'oiseau qui traverse le ciel de nos journées. »⁹⁴⁹ De nombreux oiseaux de ce type, sont placés dans les illustrations des livres, même si les textes ne les mentionnent pas. G. Bachelard note également dans *Poétique de l'espace* que l'oiseau peut être associé à la « phénoménologie du rond », par exemple dans la poésie de Michelet, condense une « idée d'absolu », un « modèle d'être » et une « concentration vivante ». ⁹⁵⁰ Il semble que de nombreux oiseaux de Lemoine soutiennent cette symbolique quand ils accompagnent certains aspects mythiques des récits dont ils signalent la transcendance par l'évocation d'une forme d'éternité (X, 4, 6, 7).

Dans l'album *Le prince heureux*, le texte d'Oscar Wilde fait aller et venir le martinet de différents lieux de la ville jusqu'aux pieds de la statue du prince. L'oiseau est présent sur sept planches dont la quadruple page partiellement reprise en couverture. Nous avons déjà fait mention de cette vue en plongée du vol du martinet courageux au-dessus de la ville dont les multiples fumées de cheminée s'élèvent des toits. Cette représentation d'un moment de vol suspendu au-dessus d'une multitude de maisons et de rues synthétise la présence divine qui surveille le monde et la destinée des personnages. Dans le texte, peu d'éléments s'associent directement à cette illustration ; l'image illustre un moment du récit compris entre « C'est l'hiver, répondit le martinet, et bientôt la neige glaciale sera là. » et, quelques pages plus loin, « Et le Martinet survola la grande ville. » (XII, 1).

La fragilité de l'oiseau en lutte contre la rigueur de l'hiver se voit conjuguée avec la puissance de sa maîtrise de l'espace : cette utilisation polysémique du motif de l'oiseau fonde toute la force des emplois symboliques qu'en fait l'illustrateur. Gilbert Durand associe l'archétype de l'oiseau aux schèmes « schizomorphes » et à la dominante posturale c'est-à-dire à un univers symbolique diurne lié à l'élévation, au soleil et à la lumière. Opposé ici à la mort - l'immobilité de la statue et le froid -, le vol du martinet dynamise la dialectique vie-mort, haut-bas que ce conte place au service du thème de la rédemption.

Dans *Le batelier du Nil* de Claude Clément, c'est la puissance solaire de l'oiseau qui est figurée par la représentation d'un faucon majestueux. L'oiseau dont les ailes se

⁹⁴⁹ G. Bachelard, *L'air et les songes*, page 90.

⁹⁵⁰ G. Bachelard, *Poétique de l'espace*, Presses universitaires de France, collection Quadrige, 1989 (1^{ère} éd° 1957), page 212.

superposent aux lignes de construction du paysage de désert est vu en plongée et le lecteur embrasse du regard, avec lui, l'ensemble du trajet à parcourir (XII, 3) : « Puis l'oiseau les guida vers la vallée des rois. » Une vue comparable illustre dans *Barbedor*⁹⁵¹ tout le passage du retour de Nabounassar vers Chamour, sa capitale royale, avec une planche en plongée dans laquelle l'oiseau en vol surplombe là encore le paysage et la progression du héros (X, 6). En prenant pouvoir sur l'espace, cet oiseau blanc qui détient le pouvoir du rajeunissement, maîtrise également le temps. Une image du même type illustre le poème, *Désert*, dans le recueil *Couleurs, reflets, lumières* pour lequel R. Causse unit toute la dialectique portée par les oiseaux en vol de Lemoine : « Il s'éloigne et disparaît dans l'étalement du temps. » (XI, 2). Cette image d'un oiseau planant au-dessus d'un paysage est reprise de livre en livre présentant une interprétation iconique d'un déplacement spatial et temporel. Dans le poème *Mer du nord*, extrait de *Couleurs,...* de Rolande Causse où Georges Lemoine préfère jouer avec les sens du texte et renforcer par un clin d'œil la légèreté paradoxale de l'oiseau : il représente un oiseau factice, un cerf-volant au bout d'un fil. En cela, il répond au vers : « Vole un goéland. / Le vide vivant. / De plein et de rien, / le repos des yeux » qui joue ainsi avec le motif attendu en privilégiant la domination spatiale de l'oiseau et les qualités « spéculaires » qu'il connote (XII, 4).

En général, les oiseaux dessinés forment des flèches dans les planches et l'illustrateur les oriente vers le lointain ; l'oiseau associé à un horizon amplifie l'ouverture créée dans l'espace représenté. Cette composition exprime un certain rapport à l'espace : une distance et une dilatation atmosphérique qui remplit l'image de silence, d'air et de lumière. En variant les points de vue et en représentant le lointain, l'illustrateur réussit à focaliser le regard du lecteur sur ce motif qui contribue à la représentation du temps. En effet, la rapidité du vol et la représentation des circulations aériennes suspendues par l'image dessinée apportent à l'illustration une connotation temporelle puissante.

Dans l'album biographique *Mozart*, Lemoine associe par deux fois l'oiseau en vol au motif de la fenêtre, associant chaque fois une valeur temporelle aux regards des deux personnages – la mère et l'épouse du musicien (XIII, 1, 2). Ce mouvement suggéré dans l'espace de l'image par le vol, accompagne la mention du temps et du souvenir qui intervient dans le texte : « Ma mère, l'âme infiniment tournée vers Salzbourg, tombe malade,

⁹⁵¹ M. Tournier, *Barbedor*, *op.cit.*, pages 26-27.

reste au lit trois semaines et meurt le 3 juillet.»⁹⁵² Alors qu'un oiseau de couleur sombre apparaît en reflet sur la vitre dans le sens inverse de la lecture pour souligner la mort de la mère, la colombe qui traverse le ciel au dessus de Constance renforce la puissance du souvenir et accompagne le flux positif de l'histoire et d'une forme d'immortalité : « Les années passent.(...) Ma femme se remariera dix-huit ans après ma mort en 1803 (...) Le couple passera dix-sept ans à mettre au point ma biographie (...) Elle entrait dans l'avenir avec moi.»⁹⁵³ L'oiseau// porte ainsi en lui les différentes valeurs du temps qui passe.

Dans l'album *Le batelier du Nil*, les représentations de l'oiseau, ami du jeune batelier, s'harmonisent avec des paysages de l'Égypte ancienne. Lemoine présente le rapace le plus souvent les ailes déployées : il guide l'archéologue vers les vestiges du passé et ses trésors enfouis dans le désert. En cela, il condense le thème l'oiseau de la mythologie égyptienne, motif hiéroglyphique et évocation d'Horus, et celui de l'animal sauvage qui se laisse apprivoiser : « Montrant du doigt l'oiseau, près du cou de l'enfant, il le nomma Horus, Seigneur de l'Horizon. » Ainsi, cette domination de l'oiseau en vol sur les paysages représentés s'étend également sur le temps historique et sur les mythes. De plus à l'évocation de la tombe antique pillée, Lemoine représente sur le tombeau le « ba » - l'âme du mort⁹⁵⁴ - sous sa forme mythologique : un oiseau à tête humaine ailes ouvertes (XIII, 4). Ces ailes ouvertes, que Bachelard considère comme une rationalisation du vol et de l'élévation, prennent valeur d'icône dans toutes les planches illustrées de Lemoine. Dans l'album *Des espérances* où la narratrice témoigne de la magie d'une rencontre qui la ramène à la vie, Lemoine fait apparaître un oiseau pour symboliser l'âme de celle qui s'interroge en restant derrière sa fenêtre : « Suis-je partie ? Suis-je restée ? Ai-je voyagé ou bien rêvé ? (...) J'ai vu des mers et des rivages, ondulant au sable des plages... »⁹⁵⁵ L'oiseau est ici puissance de l'esprit et de l'imagination, figure libre de l'âme qui s'évade de la pesanteur du corps pour ouvrir les espaces vers l'horizon (XIII, 3).

D'une façon proche et exceptionnelle, le temps du récit est porté par l'oiseau dans *Touloulouze et Ouriki*. En effet, un goéland gigantesque survole trois pages illustrées couvrant le ciel et la mer de ses ailes ouvertes (X, 5) ; cette disproportion et cette

⁹⁵² C. Gallaz, G. Lemoine, *Mozart*, page 17.

⁹⁵³ *Mozart*, page 22.

⁹⁵⁴ L'oiseau à tête humaine correspond à l'esprit propre à l'individu (ba) qui peut errer après la mort dans des lieux fréquentés naguère par le défunt. J. Chevalier, A. Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles, op.cit.*, page 30.

⁹⁵⁵ E. Brami, *Des espérances*.

domination de l'espace par l'oiseau soulignent le décrochage temporel du conte inséré : « Un silence s'établit. Touloulouze, repousse son assiette et se met à chanter une ballade qui conte, sur un air ancien, l'histoire d'un pêcheur et d'une fille de l'eau... »⁹⁵⁶ Le vol suspendu est choisi par l'illustrateur pour accompagner le lecteur dans les temps achroniques évoqués par le texte.

Dans l'album *Leila*, le vol de l'oiseau au premier plan et son décalage avec le reste de l'illustration en arrière-plan figure le souvenir du frère disparu dans le récit : « Plus Leila parle de Slimane, plus il lui semble proche et présent. (...) C'est comme si Slimane vivait à nouveau parmi eux. »⁹⁵⁷ L'oiseau en vol sur le point de gober un insecte exprime un instant fugitif qui condense la fulgurance de la vie pour le dépassement de la mort (XII, 5). Le vol suspendu de l'oiseau désigne autant le déroulement du temps que l'immensité de l'espace et communique au lecteur les indices d'une dimension magique des textes.

Il est ainsi possible de constater qu'un premier ensemble d'illustrations produites avec des intentions symboliques variées peut être regroupé autour du thème du vol et de la domination aérienne de l'oiseau. Associées à cette induction d'élévation dans les images, Lemoine produit des scènes ou des paysages référentiels aux textes en simulant la supériorité visuelle de l'oiseau sur le paysage par les jeux de point de vue dans la composition des planches. Comme dans le roman *La maison qui s'envole* plusieurs plans en plongée organisent un point de vue vertical dans les illustrations du conte *Barbedor* - en orientant le regard du spectateur à l'aplomb du personnage. Le roi Nabounassar qui défie le cycle de la vie et du temps en rajeunissant semble dominé par l'oiseau blanc du conte ou par une entité supérieure dont l'oiseau serait le messenger. Bachelard remarque « Le bas, contemplé d'une hauteur dont on ne tombera plus, est un élan supplémentaire vers les sommets. »⁹⁵⁸. Dans une planche, le roi est dessiné dans une composition de ce type au pied du chêne où se trouve le nid de l'oiseau blanc : « Enfin il s'arrêta dans un petit bois, sous un grand chêne vers le sommet duquel la plume blanche se dressa verticalement. » La mise en scène du regard vertical du personnage dans la planche précède dans le texte son ascension dans l'arbre « agile et léger comme un écureuil »⁹⁵⁹. L'illustrateur représente ainsi les

⁹⁵⁶ U. Blatter, *Touloulouze et Ouriki*

⁹⁵⁷ S. Alexander, *Leila*, page 26 (image page 27).

⁹⁵⁸ G Bachelard, *L'air et les songes*, page 190.

⁹⁵⁹ M. Tourmier, *Barbedor*, page 22.

paysages à hauteur d'oiseau et cela souligne et concentre la puissance des motifs de l'imagination aérienne des textes.

Cependant, les oiseaux qui traversent les nombreux récits du corpus ne sont pas toujours figurés en vol. Parfois c'est leur chant qui les fait intervenir dans les récits et, dans ce cas, à l'exemple du rossignol du conte d'Andersen⁹⁶⁰, l'oiseau est représenté perché dans toute sa grâce et sa posture bec ouvert semble amplifier une magie du son qui est accentuée par Lemoine. Dans *Balaabilou*, ce sont ces mêmes qualités qui définissent l'illustration du prince métamorphosé – ou plutôt ressuscité en rossignol. « La musique céleste résonnait dans toute la forêt, et en l'écoutant, les bêtes sauvages se couchaient par terre, et elles devenaient douces comme des agneaux. »⁹⁶¹ Dans ces deux exemples (XI, 5, 6, 8), l'oiseau concentre par la beauté de son chant surnaturel, la symbolique de l'éternité et donc du dépassement de la mort. La délicatesse et la petite taille de l'animal illustrent la puissance paradoxale d'un être fragile qui là encore domine l'espace, mais par le son cette fois. Comme pour l'oiseau en vol, il s'agit de condenser en un motif unique une unité symbolique qui représente l'âme. L'évocation du chant de l'oiseau par le bec entrouvert et la tête levée, comme les ailes déployées, intervient sur la temporalité dans l'image car accentue la suspension du temps par la connotation d'un moment continu. La sinuosité des branches mime les volutes sonores du chant évoqué par le texte : ainsi cette symbolisation donne à voir ce qui ne peut être vu (XII, 6-8). La représentation du rossignol qui chante suffit à accompagner les qualifications du conte qui évoquent la « voix délicieusement pure » qui chantait avec « d'une façon ravissante » et « avec un tel charme »⁹⁶².

Mais il arrive que l'illustrateur propose une « représentation » d'un chant d'oiseau sans qu'il y ait une induction explicite du texte. Tel est le cas avec le poème *Lever du jour*⁹⁶³ pour lequel le chant d'oiseau est choisi parce qu'il peut être associé à la vie et la lumière : « Lumière fragile, / instant juvénile/une énergie nue, /étincelle de joie. » Ainsi le temps du vol et celui du son semblent, grâce aux illustrations de Lemoine, envahir l'espace de l'image et abolir les limites entre visible et invisible (XIII, 7).

Les oiseaux perchés dans les images font aussi transparaître l'âme, non pas celle que l'on peut associer à l'imagination dynamique – rêverie et élévation diurne - mais à la

⁹⁶⁰ H. C. Andersen, *Le rossignol de l'empereur*, op.cit.

⁹⁶¹ *Balaabilou*, page 38.

⁹⁶² H. C. Andersen, *Le rossignol de l'empereur*, pages 18, 15, 5.

⁹⁶³ R. Causse, *Couleurs, Lumières*, page 10.

désignation d'une présence que l'on peut assimiler à une aura⁹⁶⁴. Avec une certaine fréquence, l'illustrateur élabore des images d'oiseaux perchés sur l'épaule des personnages – tel est le cas dans *Le batelier du Nil*, *La maison qui s'envole*, *Balaabilou* – dont la présence transfigure celui sur lequel il s'est posé (XIII, 5 ; XIV, 1, 2). Ils renforcent par leur posture dressée et leur immobilité bienveillante la frontalité énigmatique des personnages, qui dans les exemples cités, dégagent tous un certain sentiment de merveilleux : historique pour le jeune Egyptien, surnaturel pour le prince réincarné ou divin pour l'ange déguisé en vagabond. Le mystère de la présence de l'oiseau s'étend au personnage sur l'épaule duquel il est perché ; il dédouble et symbolise comme un animal totémique la qualité surnaturelle de son compagnon. Dans *Balaabilou*, l'oiseau est présenté avec le jeune prince alors qu'il apparaît dans le conte après son sacrifice ; l'image figure le dédoublement et montre par cette allégorie que l'oiseau condense l'âme du jeune homme dans la réincarnation. C'est également le cas dans l'album *Leila* de Sue Alexander où l'illustration de Lemoine accompagne le travail de la mémoire des personnages : un petit oiseau apparaît dans le texte posé sur les bras de Slimane dans une représentation de son apparition au-delà de la mort. L'oiseau perché sur le jeune homme dans l'image, livre la clé d'une illustration de l'absence car il fait apparaître l'âme de celui dont le père ne veut plus entendre le nom : « Elle parlait de joie de tendresse et de vie... (...) Vous voyez bien, murmure Leila, Slimane peut vivre encore parmi nous. »⁹⁶⁵ Pour l'illustration finale, l'illustrateur place « simplement » l'oiseau sur un piquet tourné vers la droite du livre - le futur - indiquant par cela ce que dit « Leila-la-très-sage » : « Et Slimane vit à nouveau dans le cœur de tous ceux qui se souviennent de lui. »

Les oiseaux perchés dans les livres sont posés par l'illustrateur sur des éléments qu'ils signalent et qui les arrêtent ; là encore la position de l'oiseau organise l'espace. Dans *Le Prince heureux*, le martinet amoureux d'un roseau est présenté posé sur un poteau qui l'isole et qui souligne son immobilité : « L'automne venu, tous les martinets s'en étaient allés. Après leur départ, se sentant seul, il avait commencé à se lasser de la dame. » Cette planche propose une représentation statique de l'oiseau, comparable à la statue du prince sur sa colonne, alors que dans la séquence les autres illustrations le présentent comme un double

⁹⁶⁴ Cette notion nous permet de qualifier ce que Lemoine réalise dans ces images quand il communique une « présence-absence ». Nous emploierons ce mot et l'adjectif « auratique » dans les pages qui suivent dans le sens que Georges Didi-Huberman lui attribue pour l'analyse des images dialectiques G. Didi-Huberman, *Devant le temps*, éditions de minuit, Paris, 2000, pages 206, 233-260.

⁹⁶⁵ S. Alexander, *Leila*, page 34.

opposé du prince décédé : vivant et mobile (XIV, 8). C'est également la solitude qu'exprime l'oiseau posé dans une des images de la nouvelle « Le 31 décembre »⁹⁶⁶. En proposant une inversion sur le plan de la pesanteur entre l'oiseau et le portrait, l'illustrateur témoigne de la peine et de la solitude de la jeune servante O-Mine : le poids du panier qu'elle porte et l'accumulation des étoffes qui l'habillent s'opposent à la petitesse et à la nudité de l'oiseau posé sur un lourd poteau vertical (XIV, 4). L'image peut ainsi accompagner plusieurs passages du texte qui tous décrivent la précarité de sa situation : « Triste condition que celle de servante ! »⁹⁶⁷ Mais cela peut également représenter O-Mine qui part voir la famille d'un oncle habitant dans le « quartier du Premier-chant » et le texte dit de ce lieu qu'en fait de fauvelles « seuls de pauvres gens y habitent. »⁹⁶⁸. Ainsi, la misère des personnages des textes se voit fréquemment incarnée par Lemoine dans la présence gracile d'un petit oiseau perché.

Dans *Oradour la douleur*, peu d'oiseaux accompagnent l'évocation du massacre des habitants du village par les nazis. Les deux oiseaux qui y apparaissent ne volent pas. Le premier est présenté posé sur un amas de branches au milieu de la rivière, témoin et survivant de ce qui peut être dit mais non montré :

« Chassés par les flammes – Des pans de fumée noirâtre s'élèvent d'Oradour. Au loin des gémissements, des hurlements comme si l'on égorgeait des animaux. (...) Délogés par l'incendie, (...) Ils vont tenter de traverser les prés. (...) Ils traversent la Glane. (...) Au loin, la fumée recouvre la cité. »⁹⁶⁹

Il marque une distance avec l'horreur des faits et accompagne, du regard, semble-t-il, la tentative de survie de quelques habitants (XIV, 7). Plus loin, le second oiseau du livre est la reprise du dessin de la mésange morte que nous avons déjà signalé dans les carnets de Lemoine et dans la page de garde du conte *Le méchant prince*. L'oiseau mort concentre lui aussi une puissance symbolique - celle de l'anéantissement absolu - qui renforce, par opposition, les valeurs vitales connotées par l'oiseau perché (XIV, 6). Alors que les oiseaux en vol allègent et ouvrent les espaces, tous les oiseaux perchés interrogent l'« être » et signalent une gravité de l'instant. Cependant leur présence dynamise les planches et accompagne ces récits dans la défense d'une pulsion de vie contre des

⁹⁶⁶ *Fleurs d'été*, I. Higuchi, « Le 31 décembre », *op.cit.*, page 117.

⁹⁶⁷ *Ibidem*, page 123.

⁹⁶⁸ *Ibidem*.

⁹⁶⁹ R. Causse, *Oradour la douleur*, page 30.

événements anxiogènes : guerre et violences pour *Le méchant Prince* et *Oradour*, difficulté du deuil pour *Leila*.

Toutes ces images accentuent la connotation aérienne des illustrations et elles désignent au lecteur l'entrée dans un système symbolique ascensionnel. L'emploi répété et régulier des oiseaux sert également à signaler les moments qui méritent un ralentissement et les aspects magiques ou sacrés des récits : l'amplification des instants arrêtés est concentrée ainsi dans la présence sur le papier d'une petite icône animale qui se substitue à l'âme des héros. A ce titre, il est significatif de constater une absence d'oiseau dans les illustrations de Lemoine pour *La petite marchande d'allumettes* que nous avons analysé précédemment. Cette « criante » absence, unique dans le corpus, fait comprendre que l'illustrateur interprète le conte en accentuant la gravité et la pesanteur de la réalité et en interdisant toute perspective d'espoir tant au niveau de l'espace que du temps.

Ainsi le motif de l'oiseau qui est employé en continuité dans l'œuvre de G. Lemoine, intervient sur de nombreux plans symboliques en établissant une mise à distance par rapport aux référents du texte. En fait, l'illustrateur amplifie certaines thématiques liées au psychisme des rêves en jouant sur la présence auratique des oiseaux. Ces derniers évoquent d'une part la représentation du vol onirique et ils connotent d'autre part un rapport au temps et, cela, grâce à l'évocation, par l'image, de l'amplitude de leur regard et de leur chant. Ce signe iconique suggère donc la maîtrise de l'espace par la domination du lointain et celle du temps par la délimitation d'instant. Deux motifs soutiennent ces relations sémantiques, l'oiseau en vol et l'oiseau perché ; pour ce dernier Georges Lemoine élabore très fréquemment une combinaison entre l'oiseau perché et le support sur lequel il est posé comme dans une attente ou une contemplation. Parmi ces supports, un ensemble d'éléments verticaux, qui revient avec une insistance assez énigmatique, semble autant inducteur de sens que l'oiseau lui-même. Il arrive fréquemment que des axes de conjonction haut-bas structurent les planches de Lemoine sans être associés à des oiseaux. Dans ce cas, ils participent à l'élaboration d'un style d'illustration aérien et onirique qui contribue à donner aux textes dans une dimension atemporelle.

C) Devant l'axe : construire l'espace et arrêter le temps

Le bâton, ou axe vertical, intervient dans l'illustration pour contribuer à un niveau symbolique à la construction complexe du sens : il connote non seulement un imaginaire

ascensionnel et une ouverture vers le lointain mais aussi un temps arrêté par sa disposition dans les illustrations de Lemoine. Combiné avec l'oiseau, il sert à en amplifier la présence. Mais quand il apparaît seul, ce qui est très fréquent, se pose la question de ce qu'il induit dans sa relation au texte illustré. Ce motif graphique - signe iconique puisqu'il induit différents niveaux sémantiques - occupe une place importante depuis les carnets jusqu'aux planches illustrées des livres, dans lesquels il est travaillé sur le schéma du « paysage à la poutre »⁹⁷⁰. Cet élément vertical est placé dans la partie centrale de l'image, très souvent au premier plan, et l'illustration est ainsi structurée par cet obstacle qui induit une conjonction terre-ciel et crée parfois une ouverture en contrepoint sur l'arrière-plan. Nous avons vu dans le chapitre 2 de la première partie consacrée à la construction des images, que la composition et les cadrages participaient au rythme de la séquence d'illustrations, mais c'est ici le niveau symbolique de ces structures qu'il convient d'associer à l'illustration aérienne que Lemoine articule avec les thèmes des textes. Ainsi il s'agit de saisir ce que cette construction esthétique induit sur le plan imaginaire, et comment ce motif, lié à la verticalité, est associé par l'illustrateur aux référents des textes.

Ce dessin d'un objet de forme élémentaire - une barre ou un bâton - ponctue le temps et accentue la perception des autres éléments dans l'image. C'est en cela que ces choix illustratifs interviennent eux aussi avec les motifs symboliques des œuvres illustrées ; cette composition qui concerne à priori l'espace met en place un processus qui construit des sensations psychiques liées également à la temporalité. Cet axe vertical qui, selon le codage de Damisch peut être désigné //axe//, prend l'apparence que le contexte ou le paysage autorise : un tronc d'arbre, un poteau, un bâton, une épée. Mais ils sont tous plantés verticalement dans l'image et forment un axe ascensionnel et une scansion de l'espace graphique (XIV, XV). Cet élément semble fasciner l'illustrateur au point qu'il le place avec une grande fréquence dans ses dessins. Les planches présentent un ensemble de variations de cette structure verticale qui occupe l'axe central de l'image en proposant aussi des motifs fortement symboliques : des bras tendus ou des fleurs graciles – coquelicots le plus souvent- se dressent dans un geste de survie... (XV, 4) Quand il est au premier plan, cet //axe// apparemment peu signifiant produit parfois une frontalité assez comparable aux portraits de face que privilégie Lemoine. La signification de cette mise en espace mérite que l'on s'y arrête. Plusieurs références peuvent contribuer à la

⁹⁷⁰ Carnet n°15.

compréhension des niveaux symboliques qu'induit ce procédé plastique : l'étude phénoménologique de l'imaginaire et l'analogie avec la peinture. Les textes associés à ces images permettent également de comprendre à quoi se réfère cette « figure rhétorique » des illustrations de Lemoine.

La première induction faite par cet élément concerne les symboles d'élévation et d'ascension définis par Bachelard autour de l'imaginaire aérien qu'il décrit dans *L'air et les songes*. Il associe la verticalité insistante des éléments poétiques à une lutte « contre les forces de la pesanteur. » En se dressant vers le ciel, l'arbre ou le bâton « nargue la chute »⁹⁷¹. Sur un plan symbolique, l'axe vertical appartient à l'ensemble de schèmes que Gilbert Durand regroupe sous la forme diairétique de l'imaginaire : le bâton, l'épée et la flèche portent l'aspiration humaine à l'élévation et à la lutte contre la mort. Ces éléments, comme l'arbre (*axis mundi*), établissent la jonction de la terre et du ciel. Dans les illustrations de Georges Lemoine, ces axes répétés accentuent donc par la référence à ces schèmes une thématique des textes déjà induite par les oiseaux et la représentation alléguée des éléments dessinés.

Dans *Peuple du ciel*, une planche assez étrange représente le soldat gravissant les rochers pour rejoindre Petite croix : une colonne de roche accompagne son ascension barrant la page de toute sa masse verticale. Et dans de nombreux livres, l'arbre est employé, comme dans *L'enfant et la rivière*, pour désigner l'accès aux espaces célestes du rêve et du souvenir. En cela l'axe vertical investit une symbolique familière et très habituelle. Parmi la multitude d'axes verticaux, les fleurs à la tige rectiligne placées frontalement dans les planches, connotent plus clairement encore l'élan vital de la croissance : elles tendent leur tête solaire vers le ciel en créant une ouverture mais cette ascension semble fugitive autant que l'ouverture éphémère de leur corolle.

Cependant l'//axe// orienté vers le ciel porte aussi des intentions d'élévation et des valeurs spirituelles concernant les personnages. C'est pourquoi il connote également les notions de droiture, de pureté. Dans *L'enfant et la rivière*, le personnage de Barbagot, le « maître » de la rivière est fréquemment représenté avec des verticales qui signifient sa droiture et sa force : successivement les piquets du chemin, le bâton de marcheur qui ne subit pas l'orage, même ses bretelles insistent sur les qualités morales de ce passeur. Dans *Le génie et la fée*, une illustration exprime la difficulté du « vagabond, du hors-la-loi » qui

⁹⁷¹ G. Bachelard, *L'air et les songes*, page 189.

« a joué de malheur » et qui a été condamné pour un vol « dont il était innocent ». La posture de son bras levé entravé par les branches met en espace la nature d'un homme qui « avait connu toutes les infamies de la cruauté humaine et était sorti indompté de toutes ces épreuves ». (XVI, 5) De façon répétée Lemoine compose des illustrations avec des bras levés verticalement. Ces mains tendues pointent ce à quoi aspirent les héros : perception, connaissance ou plus simplement force vitale. Tous ces éléments s'associent aux textes pour mettre en évidence les aspirations humaines et les destins que les auteurs déterminent pour leurs personnages.

Il est remarquable que les éléments ascensionnels semblent, dans certaines illustrations, marquer la pesanteur et la gravité des moments évoqués et cet aspect est accentué par les choix chromatiques : les éléments sombres contrastent sur l'image claire. Quand une botte écrase la fleur, à l'exemple la planche finale d'*Oradour la douleur*, il s'agit d'amplifier les valeurs de destruction et de mort pour donner à voir ce que le texte énonce froidement : « Dans le cadre de la guerre totale les SS devaient anéantir un localité de la région / Le Lt Barth lors de son procès à Berlin en 1983 »⁹⁷² La botte crée dans l'image un axe pesant et descendant qui annihile le fragile coquelicot choisi par l'illustrateur comme représentation allégorique de la vie (XVI, 3). Une illustration de ce livre conjugue les //axes// - poteau électrique et arbre en bourgeons - avec les brisures et les traces de l'anéantissement – fil pendant et branches cassées - pour porter le poids du « Deuil infini » : « Longtemps après/ Les jours renaissent/ Sur les enfants disparus/ Deuil infini / A peine s'exhale / Un souffle »⁹⁷³ La mise en image, dans une verticalité contrariée et fragile, d'un paysage désolé laisse percevoir la difficulté à retrouver une pulsion de vie à Oradour.

Dans *Le méchant prince*, les poteaux répétés de page en page, signalent que l'enjeu du conte d'Andersen concerne le défi présomptueux d'un humain à dominer la terre et le ciel. Les axes désignent le haut mais pèsent de leur matérialité sur la difficulté de l'élévation. Dans une même inversion du motif, l'illustrateur accentue par une vue en plongée la hauteur démesurée du piédestal de la statue dans *Le prince heureux* : « Au sommet d'une haute colonne, dominant la ville, se dressait la statue du Prince heureux. » Mais les images tout en illustrant à hauteur d'oiseau laissent percevoir et anticiper la chute de l'oiseau et la dégradation du prince que les notables menacent de destruction.

⁹⁷² R. Causse, *Oradour la douleur*, page 85.

⁹⁷³ *Ibidem*, page 83.

Dans un poème sur la Tour Montparnasse extrait de *Paris poésies*,⁹⁷⁴ Lemoine propose une illustration inversée : le reflet de la tour dans les flaques d'eau de pluie. Cette représentation descendante et imposante propose un contrepoint au texte de Rolande Causse qui célèbre la verticalité de l'édifice parisien : « Aujourd'hui un I gigantesque/ (...) fièrement dressé/ jusqu'au ciel rosé. /Tour élancée/ Veille nos pensées. » (XVI, 6).

Ainsi, dans cette illustration comme dans les livres postérieurs à 1999, l'//axe// connote l'angoisse de la chute et de l'écrasement bien plus que l'élévation : ici la fragmentation de la verticale laisse penser qu'elle peut se briser. C'est aussi ce qui est induit par plusieurs planches de *La petite marchande d'allumettes* dont l'arrière-plan est barré de masses opaques déstructurées qui occultent jusqu'à la dernière planche toute ouverture vers l'horizon ou vers le haut. D'autres illustrations connotent par la verticalité l'angoisse de la chute. Ainsi dans *Les princes de l'exil*,⁹⁷⁵ une planche accompagne le moment de contemplation de l'héroïne du bord de mer. Alors que le texte décrit le vol d'oiseaux « aux cris lugubres », Lemoine choisit de construire une mise en scène de la verticalité dans un paysage horizontal sombre et ponctué de poteaux qui arrêtent le temps sur la chute des oiseaux (XVI, 2). Ici les axes verticaux marquent la double symbolique ascensionnelle de l'élévation « « Des aigles », se dit Yliria qui s'arrêta longtemps pour contempler leur vol lent et leurs larges ailes sombres déployées. L'un d'eux se laissa tomber sur sa proie comme une pierre, à la verticale. » Ainsi l'illustrateur utilise l'//axe// pour indiquer lenteur et pesanteur ; le motif quand il accompagne la figure de l'oiseau en vol semble l'immobiliser. La représentation de paysages désolés attire dans l'illustration de Lemoine les structures verticales brisées qui font apparaître la rupture de l'élan ascensionnel.

Placer un élément apparemment anodin, mais en fait fortement inducteur d'ascension, au centre de l'image ou en premier plan est une caractéristique de la peinture asiatique. Cela oblige un décalage du regard et développe, dans cet instant, une dilation temporelle ; ainsi cette mise en espace est une variation du tempo qui crée un détour symbolique ascensionnel. C'est un action du même type qui s'effectue quand les artistes stabilisent « la composition par les horizontales contrebalancées par des verticales, »⁹⁷⁶ à l'exemple d'un des grands maîtres chinois du rouleau peint de l'époque des Yuan. Ainsi,

⁹⁷⁴ R. Causse, *Paris Poésies*, pages 54-55.

⁹⁷⁵ N. Garrel, *Les princes de l'exil*, page 24.

⁹⁷⁶ Y. Xin, Richard M. Barnhart, N. Chongzheng, J. Cahill, L. Shaojun, W. Hung, *Trois mille ans de peinture chinoise*, éditions Philippe Picquier, 1997, page 159 (A propos de *Pêcheur*, de Wou Zhen, encre sur soie 1342).

Lemoine construit son image de façon à ce que les éléments ainsi présentés construisent le sens conjointement à la circulation du regard et à la lecture symbolique de l'image.

L'illustrateur construit également par cette disposition une illusion de distance entre les éléments du paysage. Mais contrairement à la tradition des rouleaux peints, cet intervalle est le plus souvent écrasé et non représenté car ces compositions tassent la ligne de vision et rabattent sur un même plan le proche et le lointain. Ce n'est pas tant l'orientation de l'élément vertical que sa mise en espace dans l'image qui construit la structuration d'une relation au lointain. G. Lemoine établit un contrepoint entre les espaces ouverts signifiés par la ligne d'horizon et les zones « vides ». Il laisse le lecteur construire mentalement l'espace entre les deux plans et joue de cette illusion de distance et d'espace atmosphérique pour construire le sens. En provoquant ce travail d'imagination et de réflexion dans et par l'image, il donne une résonance aux événements décrits par le texte sans les présenter de façon centrale : la représentation des éléments du récit dans des zones secondaires est amplifiée par le détour et la distance avec ces éléments frontaux et verticaux. La distance établie entre les éléments participe d'une mise en relief de la temporalité du récit et d'un arrêt sur les temps longs évoqués par le texte. Plus précisément, c'est l'ouverture vers le lointain spatial et temporel que cette présence frontale induit et amplifie. En cela, les goûts musicaux de Lemoine et la conception globale de la création qu'il développe dans ses recherches trouvent une fois encore une cohérence. L'imaginaire aérien de l'illustrateur investit toutes les dimensions de l'image. Nous reviendrons sur cette mise en image pour la confronter à la pensée et à la peinture asiatique traditionnelle. Lemoine peut être associé à ces artistes du lointain, car comme eux, il place des signes comme l'//axe// en relation avec l'horizon et l'ouverture des paysages pour construire dans ses illustrations l'espace et le temps.

Dans *Touloulouze et Ouriki* la présence de ces éléments verticaux dans l'image intensifie la temporalité du récit et l'illustration finale fait apparaître ce qui est commun aux compositions : le silence, la mémoire et l'annonce d'un temps de rupture (XV, 8, 9) : « Toutes les trois gardent le silence jusqu'à ce que le bateau soit hors de vue. (...) Non, elle n'oubliera jamais ce moment là. (...) Elle s'est mise à raconter son aventure... »⁹⁷⁷ De livre en livre, de nombreux //axes// signalent une problématique liée autant à la construction d'une profondeur qu'à la dynamique ascensionnelle. Ces éléments contribuent à cette capacité

⁹⁷⁷ U. Blatter, *Touloulouze et Ouriki*.

des illustrations de Lemoine à arrêter et à signaler le temps. Dans *Paris Poésies*, une planche convoque le passé historique pour le poème « Les arènes de Lutèce » : une composition ascendante dans laquelle prend place un oiseau perché montre ce que Rolande Causse désigne comme un « vaste cercle » et un « lieu bleu ». La lance évocatrice des « gladiateurs, sur la terre » qui y « combattaient » pointe « la voûte céleste au-dessus » en contrepoint de la gravure sur pierre de l'arc des gradins de l'arène qui sont qualifiés d' « élevés ». L'ensemble construit une image atemporelle qui insiste sur la permanence des traces du « premier siècle de notre ère » (XV, 5). La symbolique céleste construite dans ce type d'illustrations témoigne d'une visualisation privilégiée par l'illustrateur sur ce qui arrête le temps. Ces éléments verticaux signalent autant l'espace que le temps.

Quand l'espace rencontre le temps, une harmonie silencieuse se fait : celle du ralentissement et de la focalisation du spectateur. Par l'installation de ces éléments énigmatiques, Lemoine travaille sur la temporalité d'une manière très actuelle qui peut être analysée à la lumière des études critiques sur la peinture contemporaine. Les réflexions de Georges Didi-Huberman dans son livre, *Devant le temps*, traquent les phénomènes de temporalité dans les œuvres picturales et apporte des éléments sur ce que produisent les structures de tableaux cubistes ou abstraits étudiés par des historiens de l'art comme Carl Einstein⁹⁷⁸. Pour lui, l'image est : « un symptôme, une crise de temps »⁹⁷⁹ Il ajoute que les tableaux cubistes laissent apparaître la « dissociation interne du temps à l'œuvre. »⁹⁸⁰ G. Didi-Huberman fait remarquer qu'un axe vertical barrant un tableau abstrait construit un rapport à l'espace qui induit une idée de lointain et de profondeur. Cette idée travaille non sur la perception du spectateur mais sur sa capacité psychique à recréer le sensation de lointain, ce que : « Jean Clay, parlant de Pollock et de Mondrian a si bien nommé la « profondeur plate ». »⁹⁸¹

Même si les illustrations de Lemoine sont clairement figuratives, leur construction plane et vide élabore par la présence frontale de ces axes verticaux une « profondeur plate » qui produit parfois une inquiétante étrangeté. L'illustration de Lemoine recherche une sensation psychique et perceptive de la profondeur du lieu qui est parfois définie

⁹⁷⁸ G Didi-Huberman, nous apporte des éléments pour confirmer la modernité de Lemoine en se référant à C. Einstein dont il dit qu' : « il occupait cette difficile place d'être à la fois un penseur moderne et un penseur critique de la modernité. » G Didi-Huberman, *Devant le temps, op.cit.*, page 211.

⁹⁷⁹ *Ibidem*, page 211.

⁹⁸⁰ *Ibidem*, page 206.

⁹⁸¹ *Ibidem*, page 255.

comme une aura.⁹⁸² Ce niveau de sens produit par l'image entre en relation avec les thèmes des textes qui touchent à la distance, au dépassement et à l'ouverture vers un espoir. Dans *Les princes de l'exil*, l'//axe// indique le lieu et le temps du dépassement de la peur en se dressant au centre d'une image qui accompagne un moment d'hésitation (XVI, 1): « Alors elle s'avança vers lui courageusement. »⁹⁸³ Un peu plus loin⁹⁸⁴, la présence de ces jalons spatiaux et temporels fait référence à l'errance et la solitude passées d'un personnage du récit. La distance spatiale construit de façon nette la distance temporelle attachée à la notion de continu de la marche. Dans *Leila*, une vue du camp des Touaregs est jalonnée de poteaux orientés vers un ciel étoilé et une ouverture dans la palissade laisse entrevoir un horizon. Le texte oppose la croissance « (...) le petit mouton de Slimane a grandi, » et la distance du père de Leila dont le « regard est plus glacé que celui de l'aube du désert. »⁹⁸⁵. La mise en relation des poteaux et des autres éléments place l'image dans une tension contradictoire qui oppose ouverture et fermeture spirituelle (XV, 3). Mais dans une des premières planches de l'album, à l'annonce de la disparition du frère de Leila, un autre type d'opposition intervient qui arrête le temps et développe un motif inducteur d'une clôture : la main de Leila, rompant l'axe ascensionnel, cherche un appui sur le poteau ; et le geste accentue, en contrepoint, la réaction de la fillette que décrit le texte : « Elle [Leila] hurle en griffant le sable. » Cependant, cette suspension du moment destructeur semble anticiper ce qui suit : « ils rentrent lentement au campement. Tarik garde le silence. »⁹⁸⁶ La place de cet élément dans l'image comme marqueur temporel et spatial produit une accentuation du silence. Dans l'association avec le lointain, les images révèlent au lecteur que c'est bien plus loin et dans une distance inatteignable que résident les réponses aux problèmes des héros. Ce décalage peut induire autant une quête temporelle dans le passé des souvenirs que l'anticipation d'un espoir futur. Les //axes// ont ainsi la même fonction que le balancier d'une pendule symbolique dont chaque battement arrête le cours du temps sur l'image.

⁹⁸² Nous pouvons définir ce concept par rapport à l'utilisation qu'en fait W. Benjamin - présence/absence - et la reprise qu'en fait G. Didi-Huberman : « Phénoménologiquement parlant, le *lointain* auratique invoqué par Benjamin peut s'interpréter comme cette *profondeur* que Erwin Strauss puis Merleau-Ponty constituèrent en paradigme sensoriel fondamental de la distance et du lieu, loin de toute « profondeur spatiale » objectivable par la mesure ou l'éloignement perspectif. G Didi-Huberman, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, éditions de minuit, 1992, pages 103-123.

⁹⁸³ N. Garrel, *Les princes de l'exil*, pages 110-111, 113.

⁹⁸⁴ *Ibidem*, pages 158-159.

⁹⁸⁵ S. Alexander, *Leila* pages 28-29.

⁹⁸⁶ *Ibidem*, pages 16-17.

Quant à l'album *Petit cœur* qui est construit à partir d'un texte d'Elizabeth Bрами, Lemoine représente un univers au ras du sol par des cadrages horizontaux qui écrasent le regard du lecteur, mais la multiplication des poteaux et de divers axes lui ouvrent de profondes fenêtres vers l'horizon (XVI, 8, 9). Il semble ici que l'attente et l'espoir de retrouver l'ami « absent » soient résumés dans ces ouvertures vers le lointain. Alors que le texte énumère les éléments concrets dans lequel le narrateur recherche la présence de son ami - « Je t'ai cherché... et j'ai trouvé... » - la temporalité est portée dans l'illustration par la succession des saisons et par la progression spatiale du personnage. Dans cet exemple, les choix de Georges Lemoine accentuent l'interprétation de l'absence et du manque de l'autre et la dialectique spatio-temporelle exprime la recherche obsessionnelle du narrateur.

C'est ce qui se joue d'une autre façon dans une planche étonnante de l'album *Balaabilou* qui est barrée par un //axe// central séparant les deux personnages du conte : la princesse en deuil est placée en vis-à-vis de son prince disparu dans une symétrie impossible. La verticale du tronc construit véritablement la conjonction sur le plan spatial et temporel : elle sépare les corps et relie l'esprit des personnages, elle met en relation la vie et la mort, le présent de la princesse et son passé, la forêt du conte et l'au-delà. La verticale signale une autre dimension temporelle, celle de l'esprit qui peut se développer dans un arrêt du temps référentiel.

Dans *Oradour la douleur*, les axes verticaux signalent le temps arrêté mais cette fois dans une référence à la mort non dans le conte mais dans l'Histoire. Ces axes qui interviennent après la destruction du village portent la mémoire de la vie collective. La mise en espace verticale associée au vide de l'image accentue l'absence de vie : les //axes// provoquent un silence atterré comme l'absence de ponctuation du texte de Rolande Causse. La présentation d'un simple porte-plume ouvre le temps de l'évocation entre le présent des décombres et le passé de la mémoire que le texte évoque. « Ecole en ruine/ Les mains potelées/ des enfants/ trempaient dans l'encre /leurs porte-plumes/ Les mots coulaient/ sur leur cahier/ Sanglots de silence »⁹⁸⁷ Ainsi Lemoine accompagne pudiquement la tension temporelle qui célèbrent les écoliers disparus (XVI, 4).

Pour clore l'inventaire sémantique des //axes // utilisés par l'illustrateur, il est utile de s'arrêter sur un motif particulier qui juxtapose les éléments verticaux pour composer un paysage « rayé ». L'illustrateur utilise le motif « rayé » pour présenter une variante

⁹⁸⁷ *Oradour la douleur*, page 77.

sémantique du passage – temporel et spatial - car les rayures produisent aussi un travail sur le temps. Tel est le cas de deux illustrations de l'album *L'enfant et la rivière* pour lequel nous avons fait remarquer que la symbolique du passage est accentué par ce type de composition qui là aussi construit le lointain spatial et temporel. La première illustration est celle du passage de la digue qui ouvre le rituel initiatique ; la seconde est celle de la forêt qui ouvre un espace de mémoire et d'imagination dans la nuit initiatique du jeune héros : l'illustration fait accéder à un autre temps et à un autre espace. Si on se réfère à Gilbert Durand⁹⁸⁸, le thème de la forêt joue de façon ambivalente avec les peurs inconscientes et la magie du « bois sacré » de l'Antiquité qui est le lieu des révélations. Cette composition qui alterne de façon ambivalente les plans de l'image met en évidence un lointain temporel et spatial sur le plan symbolique. Tel est également le cas quand les rayures n'occupent qu'une partie de l'image comme dans la couverture du roman *Les neufs vies du magicien* (XVI, 10) et dans les représentations de combat inspirées de Giotto où les lances multipliées fractionnent l'espace et le temps avant l'entrée dans la bataille.

Avec ce procédé d'illustration du temps et de l'espace qui construit l'instant dans les images, Georges Lemoine opère donc un « montage » tel qu'il est défini par Walter Benjamin⁹⁸⁹ et repris par Didi-Huberman dans son étude où il met « le temps au centre de toute pensée de l'image. »⁹⁹⁰. Plus simplement, cette conception qui semble à l'œuvre dans les illustrations de Lemoine travaille le temps en relation avec l'espace : les jeux de distance entre le proche et le lointain font de ces images - barrées ou rayées - des énigmes qui procèdent par ralentissement et accélération, dilatation et concentration spatio-temporelles.

La conception de l'espace de G. Lemoine est à mettre en relation avec les thèmes récurrents de ses images : espace déroulé qui correspond à l'espace du marcheur, espace construit qui correspond à l'élévation verticale de l'oiseau en vol et espace concentré de

⁹⁸⁸ G. Durand, *Structures anthropologiques, op.cit.*, page 281.

⁹⁸⁹ W Benjamin, *Paris capitale du XX^e siècle, Le livre des passages, (1927-1940)*, Paris, Le Cerf, 1993, page 488.

⁹⁹⁰ G. Didi-Huberman, *Devant le temps, op.cit.*, page 9. Puis, page 115, l'auteur analyse les notions de W. Benjamin autour de l'image dialectique. « L'image « dessine en cela un espace qui lui est propre, un *Bildraum* que caractérise sa double temporalité « d'actualité intégrale » et d'ouverture « de tous côtés » du temps. ». G. Lemoine semble chercher la puissance de cet effet temporel.

celui qui s'arrête sur un élément à l'image de l'oiseau perché. Ces différentes dimensions produisent un montage imaginaire qui correspond à cette esthétique de promeneur que travaille l'illustrateur : « Nous ne devons pas oublier qu'il y a une rêverie de l'homme qui marche, une rêverie du chemin. »⁹⁹¹ Pour cela, G. Bachelard utilise l'expression : « sortir à soi ». En fait l'illustrateur confirme qu'il faudrait entreprendre une topo-analyse de tous les espaces qui nous appellent hors de nous-mêmes.⁹⁹² Lemoine illustre les livres, interprète les romans, les contes et les poèmes avec une sensibilité du marcheur, de contemplatif et de « rêveur à la fenêtre » qu'il cultive depuis l'enfance. Il faut remarquer que cet aspect est également travaillé dans une production photographique personnelle, qui fut uniquement utilisée pour l'illustration dans *Le chant de Pâques* de C. F. Ramuz mais qui se développe de plus en plus fréquemment dans les ouvrages que G. Lemoine produit comme auteur avec ses carnets de promeneur dans les villes. Les photographies de l'illustrateur travaillent les effets visuels par des cadrages serrés, des premiers plans et les rendus de matière tout en captant quelque chose de l'ordre de la morsure du temps. Plus généralement, les différents temps dilatés ou arrêtés qu'il s'emploie à représenter placent en face des textes les différents lieux « lemoiniens » de l'imaginaire au travail.

Les nombreux exemples d'illustrations analysés précédemment manifestent tous un rapport au temps et à l'espace par l'utilisation de motifs appartenant au psychisme ascensionnel défini par G. Bachelard et G. Durand : ces signes qui appartiennent à notre inconscient collectif du côté des rêves et de la transcendance sont stimulés par les thématiques littéraires liées aux contes et à la liberté poétique. Gaston Bachelard dans *Poétique de l'espace* semble décrire ce que génèrent les images de Lemoine : une mise en image dialectique qui peut « Rendre concentré le dedans et vaste le dehors » ; selon lui, ce sont là « les tâches initiales, les premiers problèmes d'une anthropologie de l'imagination. »⁹⁹³ Par la mise en images d'un système aérien qui élabore des significations symboliques en jouant sur la dialectique du haut et du bas, du proche et du lointain, Lemoine illustre l'Invisible manifesté par les textes et il conjure par là son angoisse de la fuite du temps. Il n'est donc pas surprenant que son style illustratif qui induit une lecture allégorique et symbolique, ouvre l'interprétation des textes vers des valeurs liées au psychisme onirique, aux mythes, à la spiritualité et au sacré.

⁹⁹¹ Gaston Bachelard, *La poétique de l'espace*, op.cit., page 29.

⁹⁹² *Ibidem*, page 29.

⁹⁹³ *Ibidem*, page 194.

C'est pourquoi après avoir analysé les livres de Georges Lemoine sous l'angle d'une description symbolique il est important de questionner sa relation au sacré quand il se met au service de thématiques religieuses.

Chapitre XI - Une illustration du sacré

Le système d'illustration symbolique et onirique de Georges Lemoine, parce qu'il propose des formes graphiques aériennes pour communiquer au spectateur l'invisible et le spirituel, se révèle particulièrement approprié pour accompagner des thèmes liés à la question du sacré. Les textes de son corpus – contes, nouvelles et poèmes - développent des thématiques qui abordent des sujets posant la question ontologique de l'humain : les œuvres que Lemoine se plaît à illustrer concernent donc le dépassement de soi, la question de l'au-delà, la compréhension de l'être et des liens mystérieux de l'homme avec le monde. Comme Georges Lemoine privilégie les éléments sémantiques des textes qui suscitent chez lui des émotions, il place volontiers son interprétation des œuvres littéraires sur un plan symbolique et spirituel et crée des images touchant au sacré. Le terme de « sacré », dans ce contexte, peut englober tout ce qui touche à la transcendance et au dépassement du réel ; Mircea Eliade dans *Le sacré et le profane*⁹⁹⁴ oppose l'*homo religiosus* à l'homme moderne qui conçoit le sacré hors de la religion. Pour sa part, Roger Caillois s'interroge sur le concept de sacré à notre époque :

« Le sacré s'émiette...La religion est bientôt dépendante de l'homme et non plus de la collectivité (...) Le sacré devient intérieur et n'intéresse plus que l'âme. On voit croître l'importance de la mystique et diminuer celle du culte. (...) C'est avec raison, dans ces conditions, que l'on emploie le mot sacré en dehors du domaine proprement religieux pour désigner ce à quoi chacun voue le meilleur de lui-même, ce que chacun tient pour la valeur suprême, ce qu'il vénère, ce à quoi il sacrifierait au besoin sa vie. »⁹⁹⁵

Lemoine sacralise certaines valeurs profanes et fait ainsi apparaître dans ses illustrations des motifs qui définissent son travail comme une illustration mystique : les schèmes aériens de l'élévation, la frontalité et la surexposition de la lumière s'ajoutent à certains motifs religieux pour communiquer une aura spirituelle. Mais ces éléments ne se résument pas à une esthétisation du réel : ils s'associent à des valeurs qui défendent une sensibilité au monde et attribuent une place particulière à l'homme dans l'univers. Sa sensibilité à certaines thématiques comme le dépassement du deuil ou la révolte devant la

⁹⁹⁴ M. Eliade, *Le sacré et le profane*, *op.cit.*, page 171.

⁹⁹⁵ Roger Caillois, *L'homme et le sacré*, *op.cit.*, page 176.

destruction de la guerre lui permettent de représenter la mort, et l'horreur du chaos mais avec un certain détachement. Ses illustrations traduisent une capacité à exprimer la plainte silencieuse et à provoquer la compassion tout en maintenant une certaine distance. Son style d'illustration, hiératique et grave, prolonge une tradition de l'élégie catholique qu'il retrouve dans la musique religieuse des messes et des requiems, mais comme c'est le cas avec ces musiques sacrées, la gravité est allégée par différents procédés : la virtuosité technique et lumineuse des images, mais surtout le contrepoint de motifs ouvrant l'espace à ce qui semble pouvoir être l'élévation de l'âme. Ces choix d'illustration qui amplifient le sacré et servent paradoxalement les valeurs profanes dans ses compositions épurées, isolent ainsi des motifs qui traduisent une conception religieuse du monde : « La conception religieuse du monde requiert à travers espaces et temps un dépouillement semblable de l'homme qui veut approcher le sacré. »⁹⁹⁶ Mais cette approche du sacré et de l'harmonie du monde s'apparente également, sur le plan des valeurs, à la spiritualité asiatique : le monde est envisagé comme un univers d'équilibre dans lequel l'homme doit trouver sa place. Ce monde harmonieux intemporel et fragile peut se concentrer dans le microcosme d'une représentation artistique, dans un infime élément végétal ou animal, le plus humble soit-il. Georges Lemoine, à l'exemple de la majorité de ses contemporains, investit les signes du monde dans une approche spirituelle mais non religieuse, de l'art et de l'Histoire. Cette façon d'approcher les textes à illustrer résulte d'une culture composite qui se nourrit des problématiques et des influences artistiques liées à l'approche du sacré, de l'invisible et du dépassement de la mort.

Le système d'illustration allégorique de Georges Lemoine qui produit fréquemment des paraboles, convient logiquement à des textes touchant au religieux. L'interrogation est à présent de savoir si l'illustrateur développe une posture particulière dans l'illustration de ces textes-là, et comment l'emploi de la parabole et la luminosité du blanc sont associés à l'interprétation de la présence de Dieu. Un autre aspect qui contribue à définir l'illustration de Lemoine comme une interprétation mystique, est la présence dans les planches des livres profanes de motifs empruntés à la l'iconographie chrétienne. En effet l'illustrateur établit de livre en livre des relations « inter-iconiques » en utilisant des compositions inspirées de la tradition picturale religieuse. Ces représentations évoquent le plus souvent l'histoire du Christ et participent à une illustration compassionnelle dans

⁹⁹⁶ Roger Caillois, *L'homme et le sacré*, *op.cit.*, page 51.

l'accompagnement des textes et leur interrogation sur le destin, le sens de l'existence et de la mort. Si ces emprunts et ces références permettent de définir l'illustration de Lemoine comme relevant du sacré, il n'est pas pour autant possible de considérer l'illustrateur comme un artiste religieux : sa culture d'homme contemporain et d'artiste intègre tout un ensemble de références appartenant à la religion chrétienne et au sacré qui sont logiquement mobilisées dans sa lecture symbolique des textes.

Les dernières pages de cette étude s'intéressent donc à ce qui pourrait définir son illustration comme mystique ou sacrée même si le contexte de la création reste profane : l'influence de l'iconographie religieuse sur ses illustrations mais également le travail de réactualisation des représentations classiques, contribuent à une représentation d'un monde qui célèbre l'humain et les mystères de l'âme. De plus, il sera essentiel de délimiter ce qui dans ces illustrations s'inscrit dans un travail de détachement en relation avec la personnalité contemplative et introspective de l'illustrateur. Avant de rechercher comment les motifs religieux sont représentés dans les textes profanes du corpus, nous allons nous arrêter sur trois albums qui permettent de repérer comment Lemoine construit une illustration des textes bibliques et comment il se situe dans ce contexte, par rapport à l'iconographie religieuse traditionnelle. En effet, il a eu l'occasion d'illustrer trois albums pour des textes que P.-M. Beaudé a écrit à partir de livres de l'Ancien Testament. Son travail démontre une capacité à illustrer les thèmes religieux les plus anciens de façon totalement moderne.

1) Actualiser des textes de l'Ancien Testament

Pour ce travail d'illustration, G Lemoine se trouve en cohérence avec la démarche de Pierre-Marie Beaudé, l'auteur des textes, comme nous l'avons signalé plus tôt. Chacun d'eux s'emploie sur son plan respectif à réactualiser et à traduire pour le lecteur une version de textes fondateurs de notre culture de la façon la plus claire et la plus authentique possible. *Le livre de la création*⁹⁹⁷ est paru en 1987 chez Centurion Jeunesse, suivi de *Le livre de Jonas* en 1989 et de *Le livre de Moïse* en 1992. Ce dernier album se distingue des deux premiers par le type d'écriture de l'auteur et le style d'illustration de Lemoine. A l'origine, *Le livre de la création* devait amorcer une collection mais trois livres seulement

⁹⁹⁷ Prix graphique de la « Foire de Bologne » pour la jeunesse, 1988.

sont parus pour lesquels G. Lemoine a travaillé sur les textes de P.-M. Beade. Ces albums de grand format à l'italienne sont illustrés avec des techniques jouant sur la surexposition lumineuse : l'aquarelle pour les deux premiers et les crayons de couleurs pour le dernier. Ces trois albums sont accompagnés de postfaces et d'interview des deux auteurs qui éclairent leurs intentions.

Pour les deux premiers albums, P.-M. Beade a écrit une adaptation du Livre biblique avec un système narratif de récits emboîtés jouant sur une situation de double énonciation pour faciliter au jeune lecteur l'accès au texte d'origine : le père conte et explique au fils les récits fondateurs et ce dialogue initie le lecteur. L'auteur explique dans une des postfaces que la Bible raconte deux fois le temps de la création et que ces deux poèmes différents ont été rédigés à des périodes différentes dans des contextes différents :

« Le premier poème fait partie d'une ensemble rédigé par des prêtres aux alentours de l'exil en Babylonie (587-538 av JC). Le second récit est l'œuvre de scribes royaux dont certains vivaient déjà peut-être sous le roi Salomon, mort en 933. » P. M. Beade semble avoir préféré une réécriture du premier qu'il considère «comme un merveilleux chant d'espoir.»⁹⁹⁸

Dans un temps que l'auteur situe cinq siècles avant Jésus-Christ, au cœur d'un désert du Proche-Orient qui se révélera dans le second album être le Néguev, un berger, Eliezer, enseigne l'Ancien Testament à son fils Jonathan. Les récits progressent de façon fragmentée au gré des déplacements du troupeau, de la vie quotidienne de la famille et des questions du jeune berger.

P.-M. Beade qui est en 1987, docteur en théologie et licencié de l'Institut biblique, explique sa démarche d'écriture dans la postface du premier album :

« Longtemps j'ai laissé les mots du texte de la Bible jouer dans ma tête et je suis arrivé à un autre récit, un récit neuf, au service du texte biblique dont il ne prend pas la place. Plusieurs fois je me suis souvenu des commentaires que les traditions juive et chrétienne ont fait de ces beaux textes. »⁹⁹⁹

En fait, le texte que George Lemoine illustre conjugue la solennité et la poésie de la langue biblique avec la description d'un univers pastoral pré-chrétien qui permet à P.-M.

⁹⁹⁸ *Le livre de la création*, postface page 44.

⁹⁹⁹ *Ibidem*, page 45.

Beaude de situer le récit des livres dans une tradition de transmission orale : « Ces récits proviennent des traditions racontées de père en fils. » L'illustrateur construit donc une illustration proche de la structure emboîtée du texte de l'auteur en proposant des séquences d'illustrations alternées selon les deux plans de la narration : les images des bergers et du désert relayant les paraboles de la création du monde ou du périple de Jonas pour le second album. L'auteur a donné aux membres de cette famille des prénoms bibliques : pour le père, Eliezer, prénom du serviteur du prophète Abraham et également du fils de Moïse, pour la mère, Sara, prénom de la femme d'Abraham, et pour le garçon, Jonathan, prénom du fils du roi Saül et ami de David, le berger victorieux de Goliath. Ils sont décrits par le texte dans un univers désertique, lieu privilégié des révélations dans la Bible, parmi les animaux de leurs troupeaux dont la référence biblique connote également le peuple d'Abraham. Georges Lemoine a nourri ses dessins d'un voyage dans le Néguev¹⁰⁰⁰ et l'illustration de ces albums donne des images nouvelles aux textes fondateurs de la civilisation.

A) Des représentations des bergers hébreux

En illustrant ce premier niveau du texte, Georges Lemoine accompagne P.-M. Beaude dans son initiation du lecteur non seulement aux textes de la Bible mais également à une première glose de ces récits ; ces premiers récepteurs, choisis par l'auteur puis l'illustrateur, représentent ceux qui ont la foi, ceux qui transmettent et donnent sens aux métaphores bibliques par leurs questions et leurs réflexions. Les éléments des récits bibliques liés aux interventions divines sont illustrés en contrepoint et en alternance avec des représentations hiératiques, couleurs ocre et sable, de l'univers des bergers hébreux et de leurs troupeaux. Les mises en images présentent l'univers des pasteurs hébreux, les animaux du troupeau, l'enfant et ses parents dans des gestes de leur quotidien avec une palette chromatique évoquant la minéralité sèche du désert et la laine brute (XVII). Le choix des scènes présente la simplicité de leur vie et la frugalité de leurs repas : « Il posa la question à son père, tandis qu'ils mangeaient quelques figues et buvaient le lait de chèvre. »¹⁰⁰¹ Ils surveillent et accompagnent les troupeaux, traitent les chèvres, s'assoient près du feu et préparent le pain. Ce triptyque d'images est le noyau d'un ensemble d'illustrations qui se prolonge, à quelques années d'intervalle, depuis *Le livre de la création* jusque dans *Le*

¹⁰⁰⁰ *Le Livre de la création, op.cit.*, page 47.

¹⁰⁰¹ *Ibidem*, page 16.

livre de Jonas. L'unité donnée à ces illustrations dresse un tableau silencieux, calme et constant, contrastant avec le rythme des étapes de la création et les turpitudes de Jonas.

D'autres illustrations placent l'enfant récepteur du texte biblique dans une posture de contemplation et de rêverie quand il réfléchit les récits que lui fait son père. L'illustrateur joue sur les mises en espace profondes et les focalisations lointaines pour accentuer l'intemporalité du paysage désertique et placer Jonathan dans un environnement humble et dépouillé qui met en relief le cadre mythique des textes de la Genèse : l'espace du dehors entre en relation avec l'ouverture de l'espace du dedans.

Dans *Le Livre de la création*, Jonathan est placé face à l'horizon, reproduisant la posture romantique déjà mentionnée de la contemplation de l'immensité du monde ; plusieurs vues présentent une image du désert par laquelle Lemoine pose la question de l'origine et de la fin car les paysages désertiques interrogent l'homme et sa spécificité comme être de passage¹⁰⁰² (XVII, 5).

Une autre planche en double page dans *Le livre de Jonas* présente la caravane des nomades comme une évidence de la diversité des hommes et de la bienveillance du « Dieu Yahvé qui se mettait en peine pour tous les êtres vivants. »¹⁰⁰³ L'illustrateur la fait suivre de la vue de leur éloignement dans le désert, étroite colonne d'êtres vivants se fondant dans la lumière ; il compose ainsi une parabole de la mort et de la vie. Cette chaîne humaine porte l'attention divine comme le confirme l'oiseau blanc des illustrations qui survole de ses ailes.¹⁰⁰⁴

Par ses compositions qui jouent de la distance, Lemoine accentue la petitesse des personnages perdus dans le désert et induit l'idée d'une présence divine, d'un regard supérieur et protecteur. Les images construites en plongée accentuent, de façon plus évidente encore, cette domination par un regard englobant sur les êtres et les choses. L'enfant en surplomb qui salue son père¹⁰⁰⁵ puis la vue en plongée de l'enfant sur le troupeau¹⁰⁰⁶ signalent, à des distances différentes, une même étape de la réflexion et de la croissance de Jonathan : « Leurs enfants sont devenus des hommes et des femmes à leur tour ; ce sont eux qui prennent le relais. » (XVII, 6,7).

¹⁰⁰² *Le Livre de Jonas*, page 36.

¹⁰⁰³ *Ibidem*, pages 38-39.

¹⁰⁰⁴ *Ibidem*, pages 42-43.

¹⁰⁰⁵ *Ibidem*, page 22.

¹⁰⁰⁶ *Ibidem*, page 37.

Lemoine ici encore, emploie sa palette symbolique - oiseaux, points de vue plongeants et paysages ouverts - pour amplifier l'espace et mettre en évidence la prégnance du récit originel sur le monde qui entoure les bergers et la réflexion qui doit l'accompagner. Plusieurs planches jouent sur une représentation de la rêverie de Jonathan pour construire des liens entre les deux niveaux de récits. L'auteur place Jonathan dans des situations où le récit biblique intervient dans son présent ; il induit une correspondance avec l'Ancien Testament par de nombreuses assertions du père qui invite l'enfant à poser un regard neuf sur les animaux, les plantes et les paysages qui l'entourent avant de lui raconter leur création originelle. Lemoine choisit d'illustrer cela et insiste sur ces liens entre le présent du récit et le texte de la Genèse en représentant ces appels dans les images : un oiseau blanc annonce l'apparition de Jonas, Sara, la mère de Jonathan introduit la création d'Eve dans *Le livre de la création* (XVII, 3).

Quelques autres exemples permettent de comprendre comment Lemoine renforce les liens entre le plan du récit biblique et le plan de la réception que peut en faire Jonathan. L'image en plongée d'Eliezer face au troupeau dans *Le livre de la création* criant « ses ordres » à Jonathan qui « est en train de garder le troupeau » annonce et illustre avec un certain décalage : « Les animaux sont plus que nos amis... Ils ont reçu de Dieu le même domaine que les humains : les plantes dont ils peuvent se nourrir, les arbres où ils habitent, le soleil qui les réchauffe. »¹⁰⁰⁷ Avec cette distance dans l'image, Lemoine présente hommes et bêtes à la même échelle, dans une même fragilité sous le regard du créateur (XVII, 7)

Dans *Le livre de Jonas*, la séquence illustrée débute par une planche du désert sous la pluie. Le paradoxe est renforcé par la présentation de la sauterelle comme noyée sous les gouttes d'eau grise (XVIII, 1). « Sous l'action de la pluie, le désert verdissait en quelques heures. (..) Je vais te raconter, dit-il, l'histoire de Jonas. Avec toute cette eau qui nous entoure c'est le moment ou jamais. » Mais c'est la seconde planche qui crée comme un chronotope pour représenter une floraison fugace - comme miraculeuse - sur le désert (XVIII, 2): « La terre détrempée reprenait vie ; sous l'action du soleil, une fine vapeur montait du sol. »¹⁰⁰⁸ Lemoine consacre donc deux planches à cette mise en route du récit rapprochant deux éléments antagonistes - la sécheresse et l'eau - et il autorise ainsi l'entrée du lecteur et du personnage dans l'univers de Jonas – celui du paradoxe.

¹⁰⁰⁷ *Le Livre de la création*, page 27.

¹⁰⁰⁸ *Ibidem*, pages 7 et 11.

L'illustrateur choisit également d'illustrer le moment où le jeune Jonathan imagine la mer dans les flaques, et simule une flotte de bateaux progressant de port en port : « Il enleva à son bâton de petits morceaux d'écorce qu'il posa sur l'eau : « Voilà les bateaux du port de Joppé. » (...) » Lemoine place en reflet inversé dans le bas de l'image - « vers l'endroit opposé, là où il avait décidé que se trouvait le bout du monde » - le paysage imaginé qui se reflète dans l'eau laissant apparaître la silhouette d'« une ville entourée de palmiers. »¹⁰⁰⁹ La composition de cette planche suit au plus près la métaphore du texte et laisse apparaître le travail d'imagination du jeune berger (XVIII, 3).

Enfin Lemoine met en image le conflit entre le jeune berger et le bélier Chou que P.-M. Beaudé fait intervenir comme pour accentuer les révoltes du prophète en proie au doute. L'animal est représenté en position dominante - en contre plongée - au moment où Jonas englouti par le poisson implore le pardon de Dieu par un chant. Il annonce l'exploration risquée dans la grotte froide où le garçon se sent « soustrait pour quelques instants à la vie du désert. » et à laquelle répond une vue plongeante de Jonathan debout sur la pente. A l'ascension du bélier suivi de celle de Jonathan qui disparaît dans une cavité obscure, correspond l'engloutissement de Jonas. Cette inversion et ce lien des motifs par les images renforcent ce que le texte établit déjà comme une mise en perspective : il s'agit de faire réfléchir, au sens premier du terme, les défis répétés de l'animal liés à la fuite du prophète devant la mission qui lui a été confiée. « Chou est une racine sémitique qui signifie « revenir » (...) Chou est donc un mouton important pour réfléchir à un aspect important du *Livre de Jonas* ! »¹⁰¹⁰ Enfin, dans le texte, le pardon de Jonathan au bélier récalcitrant anticipe le pardon de Dieu à Jonas et le système de correspondances qui précède facilite la compréhension. Ainsi texte et images collaborent pour tisser un réseau de liens sémantiques qui amplifie la signification du récit d'origine.

Une dernière série d'illustrations propose des portraits rapprochés de l'enfant au bâton comme récepteur de la parole biblique. Dans *Le livre de la création*, le regard que Lemoine fait poser à Jonathan sur ce qui l'entoure semble lui faire redécouvrir et recréer le monde de page en page. La planche de couverture (XVIII, 4) reprend la planche de la page 21 qui propose une image de la foi et de la contemplation mystique du divin dans chaque chose. A cette étape, Jonathan accompagne la création du monde végétal et l'illustrateur lui

¹⁰⁰⁹ *Le Livre de la création*, page 13.

¹⁰¹⁰ *Ibidem*, postface, page 45.

fait tenir un bâton décoré de tresses et de perles qui n'est pas sans évoquer le bâton fleuri du frère de Moïse, Aaron : cet élément de la représentation chrétienne a eu une certaine pérennité dans les représentations liées à la parole sainte¹⁰¹¹. Mais sur un premier plan référentiel au texte cette image illustre le passage :

« Imagines-tu un monde sans animaux ? Ce serait un monde triste. (...) Lève les yeux : vois-tu ce point immobile qui ressemble à une grosse étoile noire ? C'est un oiseau de proie. Il connaît tous tes gestes, il enregistre chacun de tes mouvements. Pendant des heures entières, il peut observer ton troupeau, toujours à distance, mais toujours vigilant. »

Une autre planche dans *Le Livre de Jonas* semble répéter quand Jonathan suit du regard la caravane de nomades qui poursuit sa route dans le désert : « Jonathan fut un peu déçu que l'histoire de Jonas se termine aussi rapidement. », ¹⁰¹² puis plus loin : « Jonathan aurait bien voulu continuer avec eux. »¹⁰¹³ Il semble que ces images symétriques (XVII, 4, XVIII, 4) donnent forme à la métaphore du temps et au déploiement du sens des récits contés – les regards du personnage ouvrent l'image hors-champ et mettent en espace la progression de la pensée. De plus, P.-M. Beaudé et G. Lemoine, par cette représentation allégorique d'« un échantillon d'humanité » du livre de Jonas, invitent à poursuivre la réflexion sur la diversité des hommes et sur la morale de la parabole biblique : « Dieu est plein de tendresse pour tous les hommes [les croyants, les étrangers et les non-croyants] et même pour les animaux »¹⁰¹⁴. Les compositions de l'illustrateur aident le lecteur à se repérer dans le réseau sémantique construit entre les deux récits. Et ces relations prennent sens par des jeux de mise à distance, dans le rapprochement et la mise en relation du récit originel avec ses premiers récepteurs. Pour les deux albums l'illustrateur construit également une séquence qui accompagne la récit même des récits bibliques. Il donne à ses illustrations un double statut : celui de ce qui est raconté par le père et celui de ce qui est imaginé par le fils.

Commentaire [MSOffice29]: page 41.

¹⁰¹¹G. Duchet-Suchaux, M. Pastoureau, *La Bible et les saints : guide iconographique*, Flammarion, 1990, page 11 : « Lévite et porte parole de Moïse auprès des Hébreux et du pharaon. (...) La tradition a fait de lui le grand prêtre par excellence. Dieu le distingue par le miracle de la baguette qui fleurit. (...) Ce bâton verdoyant symbolise aussi la croix du Christ. »

¹⁰¹² *Le livre de Jonas*, page 37.

¹⁰¹³ *Ibidem*, page 40.

¹⁰¹⁴ *Ibidem*, postface, pages 44-45.

B) Des images pour les poèmes bibliques

Lemoine propose des séries d'illustrations qui contrastent par plusieurs aspects pour accompagner les récits adaptés ou cités de la Bible par l'auteur : il emploie une palette de couleurs vives qui sert à composer des allégories épurées. Par leur épure et leur modernité, ces illustrations renouvellent l'imagerie religieuse traditionnelle. Il est intéressant de repérer comment l'illustrateur procède pour faire apparaître l'invisible - la présence ou l'intervention divine : « Le blanc porte une symbolique diurne, solaire liée à la pureté, mais peut être également, sur le plan religieux, lié à la mort comme au commencement de toute chose, »¹⁰¹⁵ Son utilisation du blanc paraît ici cohérente avec le thème à illustrer mais Lemoine emploie également des couleurs vives et tendres qui reprennent la fraîcheur d'une première palette originelle (XVIII, 5 ; XIX, 1).

Dans *Le Livre de la création*, Lemoine mobilise ses techniques d'illustration pour faire percevoir ce qui ne peut être représenté : Dieu est dans toute chose et il peut être capté dans le regard que le croyant porte sur le monde. C'est ce sur quoi s'appuient les représentations des saints et des prophètes dans l'iconographie historique. C'est aussi pourquoi l'illustrateur reproduit le nom de Yahvé et quelques vers en hébreu dans une illustration au cœur du texte : « Et toute chose ainsi exista à mesure que Dieu séparait et la nommait. (...) Alors Dieu fut heureux. Tout ce qu'il venait de créer était bon. Et pour la première fois il pouvait crier son nom et l'écouter buter contre terre, puis remonter vers lui comme en écho. » Mais si ces mots hébraïques accentuent l'ancrage de ces récits dans une tradition d'écriture¹⁰¹⁶, Lemoine, pour sa part, insère dans ses pages d'illustrations les premiers mots de la création ou les commandements des tables de la Loi, comme une émanation du blanc et non sur des tables de pierres que l'on représente généralement gravées dans la peinture classique. Il s'agit de communiquer ainsi la quintessence divine de ces paroles autant que la pérennité du texte.

Une autre modalité de représentation est produite par la série des planches illustrant les différentes phases de la création du monde : Dieu peut être perçu dans la métamorphose d'un espace des origines. C'est dans la transformation du paysage originel d'image en image et dans l'écart entre chaque planche que la présence toute puissante d'un Dieu

¹⁰¹⁵ *Dictionnaire des symboles, op.cit.*, page 125, voir aussi M. Pastoreau, *Les couleurs de notre temps*, Bonneton, 2003, page 31.

¹⁰¹⁶ Il est fréquent de trouver dans les manuscrits juifs de la Genèse des enluminures du mot *Bereshit* (Au commencement).

créateur est établie en correspondance avec la répétition incantatoire de « Dieu dit : « ... » » La première série d'images répète un même paysage qui se transforme par des modifications de la palette chromatique et des variations de distance. L'illustrateur installe également un système harmonieux de symétries pour mettre en évidence la bipolarité dans sa création : terre/ ciel, jour/ nuit, soleil / lune, présent / passé, droite/ gauche, haut/ bas, air/ eau, nuées/ abîmes, oiseau/ poissons, animaux/ Homme, homme/ femme, nature/ culture etc. (XVIII, 5-6 : XIX, 1, 3)

Lemoine représente la naissance du monde par une montagne primitive: « Dieu sépara les continents et la mer, le haut et le bas, la voûte du ciel et les abîmes. »¹⁰¹⁷ La couleur rouge lave - ou rouge sang - émerge d'un univers de cendres grises, les fumées et les courants construisent une symétrie, mettant en évidence de chaque côté de l'image deux montagnes qui semblent s'ouvrir pour faire naître le monde. Les mises en pages et les choix de motifs sont très simples et puissants dans leur construction allégorique ; ils mettent en évidence les structures bipolaires du monde et ils évoquent Le Lieu ou Le Temps de cette création par la sur-symbolisation. Lemoine réussit à donner à ces représentations une puissance d'icônes. En s'arrêtant sur l'illustration dans laquelle le mont originel est séparé en deux, il est aisé de comprendre que cette composition est induite par le texte : Lemoine place la lune au zénith pour la face nocturne et le soleil levant pour le côté diurne : « Le soleil et la lune sont deux souverains ; à chacun Dieu a donné un royaume. »¹⁰¹⁸ Ainsi, la simplicité du dessin débarrasse l'allégorie d'une certaine lourdeur didactique. C'est à quoi participent également la légèreté technique de l'aquarelle et l'emploi délicat de la couleur, à l'exemple du paysage aquatico-aérien¹⁰¹⁹ qui représente l'apparition des oiseaux en nuée et des poissons en banc (XVIII, 6). La double symétrie orthogonale accompagne la différenciation affirmée par le texte des êtres aquatiques en poissons, monstres des profondeurs et être volants, mais Lemoine insiste logiquement sur la métamorphose des oiseaux par un double mouvement ascensionnel. Le dégradé subtil des verts noyés de blanc atténue cette séparation du monde en proposant la représentation d'un univers harmonieux.

Une troisième illustration de la série décline le paysage originel au moment de la création de la végétation : « Un jour où la terre se mit à verdir, c'était la vie qui arrivait sur

¹⁰¹⁷ P.-M. Beaudé, *Le Livre de la Création*, pages 10-11.

¹⁰¹⁸ *Ibidem*, page 13.

¹⁰¹⁹ *Ibidem*, pages 22-23.

terre et qui se répandait partout. » La montagne primitive se teinte d'une couleur fraîche symbolisant le printemps du monde (XIX, 1). Le changement de couleur représente le processus en cours et le choix, du vert le plus lumineux pour effacer le rouge initial suffit à communiquer l'instant précis de l'action divine. Cette étape de la création est illustrée par plusieurs autres illustrations dont une planche que Lemoine consacre à une allégorie de la germination¹⁰²⁰. Cette image rompt avec la série d'illustrations du paysage originel et évoque l'Eden qui n'est pas mentionné dans le récit de P.- M. Beaudé : « Quand l'homme arriva sur la terre, les plantes l'attendaient. ». L'illustrateur réunit dans une composition frontale des fleurs sauvages en pétales ou en pistil, des graines d'arbre qui volent, des feuilles - le ginkgo symbolisant l'éternité et une feuille morte séchée - et quelques fruits posés parmi les brins dressés d'une herbe verte (XIX, 4). Le centre est occupé par une pomme ouverte avec ses pépins, surmontée d'un arbre au loin qui n'est pas sans rappeler certaines représentations médiévales de « L'arbre de savoir » du paradis terrestre. La pomme qui a donné sa forme et son nom au fruit défendu du second poème biblique de la création¹⁰²¹ est un motif que l'illustrateur aime représenter comme le montre une illustration extraite de *Le renard dans l'île* (XIX, 5). Le mythe de l'Eden et de la faute originelle semble prévaloir ici sur le récit à illustrer. Lemoine établit par cette allusion à un lien entre les deux versions différentes de la Genèse dont P.-M. Beaudé a préféré le récit le plus primitif.

Mais au moment d'illustrer la création de la femme, la représentation proposée par Lemoine respecte totalement la version choisie par P. M. Beaudé : « Mais la femme, Dieu voulut qu'elle soit la semblable de l'homme. Alors il envoya sur l'homme un très profond sommeil qui le coucha inconscient sur le sol, et il lui enleva un côté. Quand l'homme se réveilla, la femme à côté de lui vivait et respirait. »¹⁰²² Le couple originel est représenté couché, fondu dans la terre et cette superposition accentue l'abandon de l'homme qui précède la création de la femme. La composition insiste sur la position symétrique de la femme sortant du côté du premier homme ; leurs tailles proches, leurs visages ressemblants les présentent en parallèle, et en identité, sortant tous deux de terre. P. M. Beaudé préfère s'inspirer pour ce poème originel de la Genèse : « de ces commentaires que les traditions

¹⁰²⁰ *Le livre de la création*, page 19

¹⁰²¹ Le terme de pomme résulterait d'une erreur de traductions à partir de pomum (fruit en latin) et malum (pour pomme)

¹⁰²² *Le livre de la création*, page 34.

juive et chrétienne ont fait de ces beaux textes.» en repoussant la référence à la « côte d'Adam ». Il veut rappeler que « les récits bibliques servaient de points de repère essentiels à l'existence : si Dieu a tiré la femme du côté d'Adam, c'est que la femme est l'égal de l'homme. »¹⁰²³ L'illustration de Lemoine insiste donc sur ce commentaire en ajoutant à la dimension temporelle du moment représenté l'intensité du regard amoureux de la première femme sur son compagnon (XIX, 3).

Mais pour représenter la création de l'homme, Lemoine choisit une tout autre image : il fait émerger d'une motte de terre une statue inspirée de l'art antique mésopotamien : « Dieu prit de la terre qu'il malaxa longtemps dans ses mains. Puis il modela un homme de terre. »¹⁰²⁴ L'homme d'argile construit le premier plan d'une composition où le paysage originel en arrière-plan est survolé d'oiseaux blancs. L'illustrateur englobe dans une même allégorie la naissance de l'homme et la création de l'art ; il y associe également par cette allusion une référence historique au Proche-Orient qui est considéré comme le berceau de notre civilisation et le territoire auquel se réfère le récit de l'Eden (XIX, 2). Il cite dans une autre planche des œuvres antiques de cette région qui soulignent le passage de la nature à la culture et la naissance de la société humaine : « De tout ce qui existe vous voilà responsables. » Avec cette allégorie sur la création de l'homme, Lemoine arrête sa série d'images au cœur de la Genèse par la suspension du temps mythique originel. Il illustre le geste divin au plus près du texte mais il symbolise également, avec l'arrière-plan, le temps indéfini de l'aube de l'humanité. Les représentations par G. Lemoine des étapes de la création du monde se réfèrent très peu à l'imagerie biblique traditionnelle qu'il semble cependant connaître. Il préfère enrichir les illustrations de références culturelles, d'allégories et de paraboles personnelles reliant l'existence de Dieu à l'histoire de l'humanité : il renouvelle pour cela sur le plan chromatique et symbolique les motifs illustratifs de la Genèse.

Certaines planches font intervenir dans l'album *Le Livre de Jonas* la répétition de motifs pour produire des liens symboliques d'une illustration à l'autre et souligner les thèmes dans la continuité du livre : l'oiseau blanc qui traverse les pages rappelle que Jonas signifie « colombe » et la spirale qui se retrouve de page en page annonce son engloutissement par le poisson.

¹⁰²³ Postface, page 44.

¹⁰²⁴ *Le livre de Jonas*, page 32.

Pour ce qui est de la spirale, celle-ci apparaît de façon stylisée dans une vignette au moment où : « Il entendait aussi la voix de Dieu Yahvé. C'était une voix au cœur d'un vent miaulant, une voix qui s'infiltrait partout. » Puis elle réapparaît, dans les cornes du bélier et surtout dans le corps du monstre marin dont la gueule béante laisse voir son ventre comme un gouffre spiralaire sans fond (XX, 3). La dernière représentation du poisson accentue encore sa présence par la forme tourbillonnante du corps qui disparaît dans la mer. Dans l'iconographie religieuse, l'épisode de la vie de Jonas le plus représenté est celui de son aventure dans le ventre d'« un monstre marin » : les images les plus fréquentes des bibles médiévales le montrent souvent à demi-avalé ou rejeté hors de la bouche d'un poisson géant sur la mer. Lemoine consacre trois planches au séjour de trois jours et trois nuits dans le ventre du poisson¹⁰²⁵ : la première présente une vision terrifiante, et drôle, de l'engloutissement du prophète, la seconde montre Jonas « au ventre de la mort » et la dernière, sur une plage de sable doré au moment où le monstre disparaît dans les flots. En arrêtant le récit sur ce triptyque et plus particulièrement sur le moment angoissant de la confrontation à la mort, l'illustrateur souligne l'importance de cette partie du récit qui est souvent associée au séjour de Jésus-Christ au tombeau avant sa résurrection.¹⁰²⁶ L'image de l'engloutissement fait clairement comprendre que le séjour de Jonas est une métaphore de la mort comme épreuve. La composition de l'image rappelle une représentation tubulaire de l'« ouverture » au cœur de l'Apocalypse représentée par Jérôme Bosch¹⁰²⁷ dans une combinaison de ténèbres et de lumière au moment du passage (XX, 2). En fait, « Au cœur de l'épreuve, l'apocalyptique ouvre donc un espace, dit une espérance et encourage la résistance malgré la dureté et l'échec du martyr imposé, lequel n'est que passager. D'une certaine façon, le genre apocalyptique prolonge et déploie le message prophétique. »¹⁰²⁸ Cet épisode apparaît dans plusieurs dessins d'une page de carnet et on peut constater que les essais de compositions tentaient une mise en espace plus proche des représentations traditionnelles de ce passage pour aboutir à la béance de la gueule ouverte. Dans les notes, la référence à la célèbre vague d'Hokusai dont la forme gigantesque

Commentaire [MSOffice30]: page 14

Commentaire [MSOffice31]: Jonas dévoré par la Baleine, Bible de Jean XXII, provenant du Palais des Papes à Avignon, Musée Atger, Montpellier.

¹⁰²⁵ Nos avons vu dans la deuxième partie que de nombreuses pages des carnets personnels de l'artiste rendaient compte de la difficulté et du temps que lui avait demandé l'illustration de ce texte. Dans la postface il présente une des pages de son carnet et témoigne : « J'ai mis sept à huit mois pratiquement sans interruption » pour ce « livre important » ».

¹⁰²⁶ C.de Capoa, *L'Ancien Testament – repères iconographiques*, Hazan, 2003, pages 342-343.

¹⁰²⁷ J. Bosch, *Ascension vers l'Empyrée*, 1500-1504, Palazzo Ducale, Venise (détail : « Les visions de l'au-delà »).

¹⁰²⁸ P. Gibert, *La Bible : Le livre, les livres*, Gallimard, collection découvertes, page 89.

menace une frêle barque de pêcheurs, confirme la nécessité de la spirale dans la volonté de produire une allégorie de la mort. Lemoine crée donc une symbolique pour induire les enjeux de ce texte tiré du *Livre des prophètes*, tout en conservant une certaine légèreté cohérente avec le propos de P. M. Beaudé qui décrit ce récit comme celui « qui ressemble le plus à un conte » et dont il faut respecter « la simplicité et la fraîcheur. »¹⁰²⁹

L'illustrateur avoue qu'il trouve Jonas impressionnant et énigmatique dans les propos qu'il tient à Claude Raison dans la postface de l'album, mais il le représente cependant avec une certaine ironie : les expressions dubitatives qu'il lui attribue sur la couverture et dans les planches finales font disparaître le petit homme coléreux décrit par le texte et estompent la perplexité d'un ascète pensif et incrédule (XX, 1, 9). Par contre, il dit avoir choisi de l'habiller en rouge « pour bien montrer sa différence avec les gens qu'il rencontre » mais du même rouge que l'intérieur de la gueule du monstre. Michel Pastoureau rappelle l'ambivalence de cette couleur :

« Pour la culture chrétienne, le rouge sang pris en bonne part est celui qui donne la vie, qui purifie et qui sanctifie. (...) Il est signe de force, d'énergie et de rédemption. Inversement, le mauvais rouge sang est symbole : d'impureté, de violence et de péché. Il se rattache à tous les tabous sur le sang hérité de la Bible. C'est le rouge (...) des hommes révoltés contre leur Dieu, ou contre d'autres hommes. C'est celui de la colère de la souillure et de la mort. »¹⁰³⁰

Lemoine choisit donc intuitivement cette couleur « par excellence » qui tout en annonçant l'avalement par le poisson révèle la colère de Jonas. Même si l'illustrateur avoue : « il y a quelque chose qui m'échappe dans cet homme, et c'est sans doute ce qui me plaît en lui ». Ses images semblent contenir l'essentiel des questions touchant à ce récit prophétique et il apparaît qu'il s'identifie inconsciemment à lui dans les portraits.

Dans *Le livre de Moïse*, les planches de Lemoine ne reprennent pas les motifs iconographiques classiques de l'Exode et de la vie de Moïse mais ils illustrent certains passages « classiquement illustrés » en modernisant la représentation du divin par une vibration lumineuse. Ici encore, il construit des séries d'illustrations symboliques qui font apparaître des thèmes essentiels. Par exemple, il choisit d'illustrer le berceau abandonné aux eaux du Nil survolé par trois oies mais il ne représente pas la fille de Pharaon trouvant

¹⁰²⁹ Postface, page 44.

¹⁰³⁰ M. Pastoureau, *Les couleurs de notre temps*, page 156.

l'enfant alors que ce thème est fréquemment repris dans la peinture religieuse. Il préfère placer dans cette première planche du livre la « fille d'Hébreux », portant la corbeille le visage fermé ; il réunit dans un geste unique l'abandon et l'adoption, contribuant à la signification du nom de Moïse qui signifie « sauvé » (XXI, 1). Une des symboliques marquantes de cet album est la forme identique du berceau et du tombeau en fin de livre¹⁰³¹, forme prolongée de barres verticales et horizontales rappelant également les représentations de l'Arche d'Alliance qui recueille les tables de la Loi dans de nombreuses images traditionnelles.

Un autre procédé consiste à répéter un motif que l'illustrateur fait varier pour accompagner la progression du récit et de Moïse dans sa mission. La représentation d'oiseaux, relativement attendue chez l'illustrateur, est ici renforcée : la présence de trois oiseaux est répétée dans le sens de la lecture et leur vol signale les étapes de l'Exode (XXI, 2, 4). Les oies, les ibis sur le Nil rouge et puis à nouveau au dessus de la Vallée du Jourdain en fin de récit manifestent la protection divine au même titre que les cailles - cette fois mentionnées par le récit biblique - qui s'abattent sur le camp des Hébreux affamés (XXI, 6). Le périple du peuple de Moïse qui les mène de l'Égypte du Nil à la Terre Promise est également porté par la frise évolutive des bandeaux de haut de page sur lequel un petit motif est répété : l'éventail égyptien se métamorphose de page en page, en arbre qui fleurit puis verdit jusqu'à l'arrivée des Hébreux en Terre Promise (XXI, 5). En fin d'album, une double page représente la Terre Promise sous l'apparence d'un paysage verdoyant qui semble gorgé d'eau en contraste avec la sécheresse du désert qui domine l'ensemble de l'album. Cette image d'oasis irrigué avec des palmiers explique l'évolution de l'arbre et l'attraction des oiseaux. Lemoine accompagne donc le thème principal tout au long du livre et tout en soulignant ainsi les grandes étapes de l'Exode, la série de motifs semble indiquer que la progression des oiseaux, et des Hébreux, est naturelle.

Il semble normal que l'illustrateur ne réalise pas d'illustrations pour représenter la jeunesse de Moïse puisque le texte de P.-M. Beaudé produit une ellipse. Il ne représente pas davantage certaines scènes importantes de sa vie, peut-être parce qu'elles connotent une vie familière : la rencontre avec Cippora, sa femme, parmi les filles de Jethro ou le meurtre de l'Égyptien sur le chantier. Cependant, une double page impressionnante par la maîtrise de sa composition, illustre le retour de Moïse en Égypte :

¹⁰³¹ P.-M. Beaudé, *Le livre de Moïse*, « Le peuple l'enterra aux portes de la terre promise. », page 41.

« Les Hébreux étaient obligés de se tuer au travail. »¹⁰³² Cette planche qui évoque une fresque de l’Égypte antique, par la représentation sur un seul plan de personnages de profil ou de face, figure les hébreux sur les chantiers égyptiens.

A cette exception près, le choix de Lemoine est d’illustrer essentiellement les scènes qui permettent de représenter la manifestation de Dieu : le buisson ardent est stylisé au centre de l’image et le rouge de la flamme divine devient blanc face à Moïse de dos tenant un bâton vers le ciel¹⁰³³ (XXII, 2) Cette image s’apparente à celle du rendez-vous sur la montagne où la présence divine est évoquée par un halo de lumière devant Moïse vu en plongée de dos une fois encore (XXII, 4). Ce que le texte décrit comme une fumée ou une nuée épaisse est transformé par l’illustrateur en une lumière blanche éblouissante. De la même façon, une auréole blanche nimbe l’image du tombeau en fin d’album. Dans le texte, Dieu - Yahvé - se manifeste par de multiples phénomènes miraculeux et destructeurs ; Lemoine traduit cette puissance divine par des illustrations qui parviennent à en communiquer la transcendance.

L’illustrateur construit ses images non pour faire apparaître le prophète car il est vu soit de dos soit à hauteur de pieds, mais pour mettre en évidence les phénomènes qui témoignent de l’intervention divine. Pour l’épisode où « Le bâton se changea aussitôt en serpent »¹⁰³⁴ c’est la frontalité et la verticalité du reptile, combinées avec la forme paradoxale de son corps qui produisent l’étrangeté du miracle (XXII, 6).

Quelques illustrations montrent les dix plaies d’Égypte sans figurer ni Dieu ni Moïse ; parmi celles-ci une double page présente le Nil dont les eaux ont été changées en sang (XVI, 11) : « Le fleuve était rouge, et il puait. » (...) Mais pharaon ne fit pas attention à ce phénomène. »¹⁰³⁵ La composition très statique de l’image et sa palette chromatique de gris et de rouge produit une grande étrangeté. Cet impression est renforcée par l’emploi spécifique d’un motif de rayures qui peut connoter le Mal ou la transgression car deux temps et deux espaces se conjuguent dans une même image : l’effet de rayures de cette planche peut être mis en relation avec ce que Michel Pastoureau développe dans *L’étoffe du diable* concernant les tissus rayés.

¹⁰³² *Le livre de Moïse*, pages 12-13.

¹⁰³³ *Ibidem* : « Moïse vit un buisson qui flambait » page 9.

¹⁰³⁴ *Le livre de Moïse*, page 15.

¹⁰³⁵ *Ibidem*, pages 16-17.

« Il y a dans la rayure quelque chose qui résiste à l'instauration de systèmes, quelque chose qui porte le trouble et la confusion, quelque chose qui « fait désordre ». Non seulement la rayure montre et cache à la fois, mais elle est tout ensemble la figure et le fond, le fini et l'infini, la partie et le tout. Par là même, toute surface rayée apparaît souvent comme incontrôlable, presque insaisissable. Où commence-t-elle ? Où finit-elle ? Où se situent les vides et les pleins, les ouvertures et les fermetures ? Les zones denses et les zones désaturées ? Quel est le plan du fond et le plan du devant ? Celui du dessous et celui du dessus ? »¹⁰³⁶

Même si l'illustration installe une profondeur, les rayures des colonnes marquent par leur répétition le passage symbolique du récit et elles manifestent la gravité mortifère du moment par une composition fascinante et oppressante. Lemoine tout en signalant la valeur anxiogène du mal qu'il représente réussit de façon paradoxale à construire une image sublime qui aboutit à ce qu'il soit pratiquement impossible d'imaginer « l'odeur malodorante » décrite par le texte.

Les autres illustrations proposées par Lemoine pour les plaies d'Égypte, sont autant d'occasion de travailler l'esthétique de ses planches en contrepoint à la morbidité des passages représentés, comme pour la mort des premiers nés à Pessah « le fils aîné de Pharaon fut frappé. »¹⁰³⁷ Cette dernière image place le pharaon portant son fils sous la lune près d'une statue de déesse égyptienne dont la mise en espace pesante et sombre accentue l'aspect inerte ; l'ensemble de la planche met en scène la passivité et l'impuissance des signes religieux égyptiens (XXVI, 10).

Cependant plusieurs planches communiquent différemment la puissance du pouvoir divin. L'illustrateur produit des images extrêmement chaotiques, comme la nuée de sauterelles « Des sauterelles s'abattirent en nombre infini »¹⁰³⁸ ou la chute des cailles¹⁰³⁹, qui sont composées selon les mêmes principes que la planche représentant le passage de la mer

¹⁰³⁶ M. Pastoureau, *L'étoffe du diable- Une histoire des rayures et des tissus rayés*, Le Seuil, collection « Points » 1991, page 146. Michel Pastoureau, historien des couleurs et des motifs, interroge l'évolution des valeurs attachées à cette structure que Lemoine, riche de sa culture contemporaine, semble utiliser pour son ambivalence. Par ses structures rayées, l'illustrateur arrête le regard du lecteur sur un temps dilaté et un aspect des récits qui demande réflexion. En associant l'ambiguïté visuelle de la composition en rayures à des dessins figuratifs qui occupent certaines zones de l'image, il recherche l'expression symbolique d'une tension temporelle.

¹⁰³⁷ *Ibidem*, page 23.

¹⁰³⁸ *Ibidem*, page 19.

¹⁰³⁹ *Ibidem* : « Les oiseaux tournoyaient dans le vent. » page 28.

Commentaire [MSOffice32]:
d'Hathor ???

Morte (XXI, 6 - 8). L'illustrateur choisit de présenter la noyade des soldats du Pharaon à partir d'une profusion d'éléments dessinés dans un tourbillon : « Les eaux engloutirent Pharaon et toute son armée. »¹⁰⁴⁰ La vision de la noyade des soldats terrifiés et de leurs chevaux, au-delà de la qualité technique, transmet une vision glaçante d'un monde déconstruit. Ces illustrations qui se composent autour d'une confusion des éléments contrastent avec l'ensemble des images qui sont le plus souvent construites sur des motifs statiques et distants.

Deux planches représentent le peuple hébreu dans son exode à travers les déserts (XXI, 10, 11). L'illustrateur élabore des vues lointaines de la caravane des Hébreux en marche créant par cette distance la dimension temporelle étirée de leur périple et laissant percevoir la communauté humaine formée par le peuple de Moïse : « Depuis deux mois déjà ils marchaient. »¹⁰⁴¹ La seconde représentation de ce type est l'illustration du passage du serpent d'airain : certains hommes meurent au sol et les autres se sauvent en regardant le serpent que Moïse a forgé sur le piquet. Alors que le texte se focalise sur le prophète, l'image toujours à grande distance présente la scène en s'appuyant sur l'opposition entre « ceux qui l'écoutaient » et les autres « qui se firent mordre et moururent ». Mais au centre de l'image, Moïse est reconnaissable en position christique avec le bâton en forme de T en main : « Moïse dressa sur la hampe d'un drapeau un serpent de bronze. »¹⁰⁴² L'apparition des commandements comme en filigrane rappelle la légitimité du guide et de sa parole. Les combinaisons sémantiques que propose l'illustrateur, travaillent l'interprétation du texte sur plusieurs plans et amplifient l'aura divine qui entoure Moïse. Le traitement de cette figure religieuse fondatrice de plusieurs religions se résume ici dans l'effacement par l'illustrateur du descriptif devant la transcendance et la symbolique.

Si le personnage principal est représenté à plusieurs reprises dans les planches, il n'apparaît véritablement et frontalement qu'une seule fois dans tout le livre. Lemoine le représente qu'au moment où « Moïse fut pris d'une grande colère. » Alors que l'iconographie religieuse présente souvent un patriarche à barbe blanche ou brune dans une certaine ressemblance avec les portraits du Christ¹⁰⁴³, Lemoine fait le portrait d'un vieil Hébreu

¹⁰⁴⁰ *Le livre de Moïse*, pages 24-25.

¹⁰⁴¹ *Ibidem*, pages 30-31.

¹⁰⁴² *Ibidem*, page 39.

¹⁰⁴³ « Les représentations des épisodes de la vie de Moïse sont très répandus dans l'art chrétien puisque, parmi les personnages de l'Ancien Testament, il est l'une des préfigurations les plus directes de Jésus-Christ. », C. de Capoa, *L'Ancien Testament, op.cit.*, page 152.

avec une coiffe antique (XXII, 5). Cette duplication dans cet épisode de la colère divine et de la colère du prophète, s'abat sur le peuple hébreu qui a adoré le veau d'or et aboutit à la destruction des tables de la Loi, mais l'illustrateur ne représente pas ce moment du récit. Moïse est figuré en gros plan ; son visage de vieil homme, encore rayonnant de lumière, semble figé par la surprise et l'horreur. En cela il illustre la « vive et profonde douleur » de Moïse que Rembrandt avait également nimbé d'une lumière dorée dans son célèbre tableau¹⁰⁴⁴. Ainsi la lumière qui éclaire une partie de son visage et en accentue les traits semble un héritage de la tradition. En effet, que ce soit la statue de Michel Ange ou les différentes représentations de la peinture classique, le prophète Moïse est fréquemment coiffé de cornes lumineuses sur la tête¹⁰⁴⁵ pour souligner le rayonnement divin qui se dégage de lui après sa rencontre avec Yahvé « le visage rayonnant de lumière : c'est d'ailleurs de cette façon que Moïse est décrit après qu'il a reçu pour la seconde fois les tables de la loi. »¹⁰⁴⁶ P.-M. Beaudé qui avoue avoir dû choisir entre les différentes variantes de ce récit qui regroupe quatre des cinq premiers livres de la Bible, considère que « de tous les personnages de la Bible, Moïse est le plus grand. C'est le prophète indépassable, (...) » La représentation mesurée et distante qu'en fait Lemoine contribue à lui conférer une dimension surhumaine.

En définitive, Georges Lemoine réalise dans ces trois albums, une illustration très éloignée de l'iconographie religieuse traditionnelle qu'il connaît cependant. Ses images accentuent la place de l'humain dans les textes de l'Ancien Testament et la présence du divin. Si Dieu n'est jamais représenté, il est omniprésent dans les différents motifs des illustrations : les techniques accentuant la lumière nimbent les dessins d'une auréole de sainteté et d'irréalité. Les symboles comme les oiseaux blancs trouvent ici un emploi archétypal du fait de leur mention répétée dans les récits bibliques pour connoter l'âme et la pureté ; les jeux de points de vue accentuent la transcendance et la puissance divine.

G. Lemoine traite les récits des origines de notre civilisation en construisant un système illustratif assez nouveau¹⁰⁴⁷ et très moderne : l'épure et le symbolisme sont

¹⁰⁴⁴ *Ibidem*, page 187 : Rembrandt, Moïse brise les tables de la Loi, 1659, Berlin Gemäldegalerie.

¹⁰⁴⁵ Ces représentations résultent de problèmes de traduction de l'hébreu : le mot *qeren* du texte originel a un double sens –cornes et lumière.

¹⁰⁴⁶ C. de Capoa, *L'Ancien Testament, op.cit.*, pages 153 -154.

¹⁰⁴⁷ Ces images peuvent être comparées sur le plan chromatique et technique aux illustrations de A.E. Marty pour une *Histoire sainte* de P. de Pitray (1938) que G. Lemoine ne semblent pas connaître Mais, son style s'inspire autant des images épurées de Maurice Denis que des compositions hiératiques de Puvis de Chavannes.

travaillés pour exprimer le sacré des paraboles divines. Pour illustrer les récits de la Bible ou les motifs religieux qui sont associés aux textes dans lesquels ils s'insèrent, Georges Lemoine ne se réfère pas explicitement à l'iconographie traditionnelle. Il crée des illustrations modernes développées à partir d'une symbolique personnelle qui inscrit les images dans une parenthèse intemporelle. Il apparaît dans ces albums que Lemoine apprécie l'illustration de thèmes touchant au divin et au religieux parce qu'elle lui permet de déployer la quintessence de son style. Ces images s'arrêtent sur l'harmonie magique de la vie et de la beauté du monde dans *Le livre de la Création*, l'interrogation de la foi humaine et de la bienveillance divine dans *Le livre de Jonas* et du dessein de Dieu pour un peuple esclave dans *Le livre de Moïse*, accentuant par la transcendance du blanc et la simplicité des images, la dimension mythique des thèmes bibliques. Lemoine contribue ainsi à souligner la modernité de l'approche des textes bibliques qu'a voulu P. M. Beaude dans ces éditions pour la jeunesse et trouve une occasion d'illustrer le divin en effaçant ostensiblement la représentation de Dieu de l'image.

2) Usage du patrimoine iconographique chrétien

Lemoine adopte une posture d'illustration paradoxale. Quand il illustre les récits bibliques, il crée des illustrations très originales mais il emprunte à l'art religieux certaines représentations pour l'illustration des textes profanes comme nombreux de ses livres en témoignent. L'illustrateur privilégie certains sujets du patrimoine iconographique chrétien qui semblent être appelés par certains thèmes et justifiés par l'interprétation des textes qu'il en fait. Ces emprunts ne semblent pas découler d'une ferveur religieuse de l'artiste mais participer d'une recherche personnelle sur la capacité des images à représenter les plus grandes émotions : la tradition de l'iconographie religieuse lui en offre des modèles. La désincarnation dans les représentations de Lemoine correspond aussi à l'évocation de l'invisible, de l'irreprésentable ; G. Didi-Huberman rappelle que « les images religieuses témoignent de l'impossible objet du désir pictural d'incarnation. (...) Les images se définissent dans ce qu'elles se comprennent à travers la façon particulière qu'elles ont d'empêcher toute description. »¹⁰⁴⁸ Georges Lemoine expérimente la construction d'images se référant à un inconscient collectif et tout en travaillant à des images lisibles, il recherche par l'effacement et le mystère à approcher la limite de l'abstraction. Ainsi il trouve dans

¹⁰⁴⁸ *Devant l'image*, page 230.

l'iconographie religieuse des systèmes et des motifs qui produisent également cette présence-absence par des motifs dont il s'inspire pour construire ses propres images et toucher le lecteur au-delà de la description. Dans les modèles que lui fournit l'imagerie religieuse ou l'œuvre de peintres du spirituel comme Nicolas Poussin, il isole des « hypo-icônes »¹⁰⁴⁹ pour ses illustrations. Ce sont donc des hyper-icônes produites sous l'influence de la représentation religieuse que Lemoine place dans ses illustrations. K.G. Jung et G. Bachelard ont déjà remarqué chacun de leur côté, le processus qui transforme les images pieuses en références imaginaires collectives enrichissant les systèmes de connotation et produisant des significations archétypales. Lemoine pour sa part s'inspire de compositions de l'iconographie religieuse primitive : il compose des images à la frontalité et à la symétrie travaillée comme des miniatures médiévales, il met en place des constructions symboliques qui déclinent les figures de l'art des imagiers du Moyen Age et des icônes orthodoxes. Le conte *Notre-dame des hirondelles* de M. Yourcenar est illustré dans une esthétique primitive qui imite les fresques romanes jusque dans la posture des personnages. Cependant, comme de nombreuses illustrations en témoignent, Georges Lemoine construit le plus souvent ses jeux de références quand les textes défendent des valeurs profanes connotant la compassion, la lutte du bien et du mal et la question de l'existence ; parfois - plus rarement - ils sont employés pour le thème du divin dans des textes non religieux.

A) Représenter ou effacer le divin

G. Lemoine trouve différentes façons de figurer le divin dans les textes profanes en faisant intervenir des motifs touchant à la tradition chrétienne ou des références à une instance divine. L'illustrateur amplifie alors ses systèmes symboliques avec des procédés spécifiques mais il emprunte également des stéréotypes à la culture populaire religieuse.

Quand la divinité a un statut de protagoniste dans le conte, il s'amuse à la représenter sous les traits stéréotypés d'un vieillard à l'exemple de ses deux planches illustrées dans *Le voleur de chapeaux*¹⁰⁵⁰ (XXII, 7, 8). J.-F. Ménard, dans une nouvelle intitulée *L'île du dieu maussade*, met en scène un dieu, Vovoya, qui règle le destin des habitants de Thémixos, petite île paradisiaque, en remplissant « Le Grand livre » chaque

¹⁰⁴⁹ A la notion d'hyper-textualité développée par Gérard Genette peut correspondre le terme d'hyper-icônicité pour les relations inter-référentielles appliquées aux images. Ainsi les relations entre hyper et hypo icônes peuvent être envisagées entre image source (hypo) et image dérivée - imitée - d'une image antérieure (hyper).

¹⁰⁵⁰ *Le voleur de chapeaux, op.cit.*

jour du haut de son nuage. Dans cette petite nouvelle humoristique, Lemoine propose une représentation qui accentue le stéréotype du démiurge aux cheveux blancs en amplifiant la dimension du « Livre du destin » et en réduisant son nuage ; il relativise sa puissance en jouant sur les rapport d'échelle et de point de vue et n'attribue à ce personnage ni auréole ni aura. Dans *La montagne du Dieu vivant*, nouvelle de J.-M.G. Le Clézio, l'être divin qui attire le héros en haut de la montagne est présenté au contraire comme un enfant auréolé de lumière (XXII, 9). Mais ces textes n'engagent pas l'illustrateur sur une représentation du Dieu des chrétiens qu'il préfère évoquer par des allusions en s'appuyant sur un système de connotations varié.

Dans *Le Méchant Prince*, la référence à Dieu répétée dans le texte est illustrée dans les images moins par la présence d'une petite chapelle de bois contenant une vierge à l'enfant (sur lequel nous reviendrons), que par le passereau qui la protège puis revient trôner au-dessus du prince vaincu en fin de conte. D'une autre façon, Lemoine accentue son interprétation de cette parabole sur la vanité humaine dans une planche qui accompagne un passage où : « le prince fit ériger sa statue sur les places et les châteaux royaux. Il voulut même qu'elle se dressa dans les églises devant l'autel du Seigneur. » Il place à l'arrière-plan une cathédrale en chantier pour représenter Dieu. Il introduit ce contrepoint dans l'image pour exprimer la démesure insensée de l'ambition du prince qui veut concurrencer Dieu. Lemoine propose ici, une confrontation graphique qui met en correspondance l'entreprise du prince - symbolisée par sa statue - avec la ferveur ostentatoire des fidèles qui se concrétise dans l'architecture religieuse. Cette image illustre donc aussi la construction d'un « vaisseau bizarre » pour « triompher de Dieu » et elle le fait par un motif analogique : une construction religieuse. Ainsi, par des représentations religieuses indirectes, l'illustrateur introduit dans ses planches des commentaires qui témoignent de sa compréhension des valeurs du texte et communiquent son admiration pour les manifestations artistiques chrétiennes.

Dans les contes d'Andersen, la référence chrétienne, très fréquente chez le conteur danois, est traitée comme un motif magique par Lemoine qui ne représente pas Dieu mais propose des détours allusifs renvoyant à l'iconographie religieuse. Pour illustrer la mort dans *La petite fille aux allumettes* (version de 1978) une image fait intervenir une main venant du ciel pour appeler l'enfant à la façon de certaines représentations médiévales, puis

l'illustrateur choisit de représenter l'élévation de la fillette avec sa grand-mère vers le ciel, ajoutant une version moderne à l'imagerie naïve des envols vers le paradis.

Cependant, les thèmes religieux ne sont pas toujours privilégiés dans les illustrations même si certains motifs religieux semblent émerger spontanément dans les carnets ; ils ont parfois été effacés ou transformés dans les planches des livres. Deux exemples peuvent démontrer cela. Pour *La petite marchande d'allumettes* de 1999, l'illustrateur avait préparé dans un carnet un dessin avec une étoile sur un vitrail au dessus de l'héroïne lui conférant une aura de sainteté. Cette planche a été transformée avec un effacement de l'étoile, un déplacement du vitrail et de la fillette vers l'arrière-plan pour laisser place à une espace vide et détruit au premier plan de l'image. Pour une autre illustration de ce même conte, Lemoine avait prévu de faire apparaître sur un mur, un personnage portant une croix de bois mais celle-ci s'est transformée en un tas de planches informe faisant disparaître la connotation du chemin de croix et en même temps l'analogie entre la souffrance de la fillette et celle du Christ.

Si Lemoine illustre volontiers tout ce qui touche au divin et au religieux, il semble lutter contre une domination de plus en plus évidente des symboles explicitement religieux sur son imaginaire. Mais son intérêt pour les représentations religieuses s'est pourtant développé depuis ces premières illustrations à travers une multiplicité d'emprunts qui apparaissent de livre en livre au service de thématiques très diverses.

B) Des images de sainteté

Ses carnets personnels et ses « promenades » édités dans Nantes, Amiens, ou au bord de la Charente prouvent son intérêt pour l'architecture religieuse : statuaire, vitraux ou fresques portant des peintures romanes le plus souvent. La répétition de dessins faits à partir de peintures, bas-reliefs et sculptures signale un intérêt esthétique pour les représentations chrétiennes du Moyen Age. Mais les notes et les croquis pris dans les musées témoignent également d'un intérêt pour des œuvres qui présentent des allégories mythologiques ou religieuses dans la peinture classique : Poussin, Giotto, Uccello, Botticelli, et de nombreux autres peintres renaissants et baroques. En fait, la majorité de ses notes personnelles révèlent qu'il recherche l'origine de l'émotion esthétique produite par la mise en relation symbolique d'éléments qui connotent le divin. Sur le plan de l'illustration, les symboliques traditionnelles religieuses sont modernisées et revisitées pour amplifier une interprétation des plus puissants thèmes des textes. Ce que Georges Lemoine

puise dans la tradition de la représentation religieuse appartient essentiellement au patrimoine chrétien et il semble que ces emprunts soient exclusivement inspirés par les sujets qui décorent les édifices religieux : compositions sur un ou deux plans qui se développent sur les vitraux et les fresques, frontalité des personnages, postures symboliques comme les figures de saints en état de grâce ou en transfiguration, « Vierge à l'enfant » et crucifix, portant assez souvent le Christ en croix. La posture d'illustration de Lemoine, sans être véritablement religieuse, sous-entend une forme de mystique et une culture de l'iconographie chrétienne primitive qui sert paradoxalement des textes non religieux et qui intervient fortement dans son interprétation des textes pour placer le lecteur face à une aura de sainteté. L'illustrateur, dont les souvenirs d'enfance conservent les moments de sa contemplation des vitraux de la cathédrale de Rouen, mobilise les images mémorisées face aux œuvres en religieuses et les associe aux émotions provoquées par la lecture des textes. Alors qu'il construit des images simples et quotidiennes pour les thèmes religieux des textes, il emploie des motifs religieux, et plus particulièrement chrétiens pour opérer une sacralisation des textes profanes.

Une planche se distingue à cet égard, dans le corpus. Des anges roses et sucrés apparaissent dans la parabole finale du conte d'O. Wilde, *Le prince heureux*, ouvrant leurs ailes protectrices pour composer une image avec les héros « en gloire » (XXII, 10). En imitant avec une certaine préciosité, sous les costumes apparents du baroque, les visages et les postures frontales de peinture du Moyen Age, Lemoine connote les apothéoses des saints et insiste avec une pointe d'ironie sur l'allégorie du conte. De plus, la mise en image donne à lire son interprétation du moment où le héros accède au paradis : le prince rejoint la petite marchande d'allumettes d'Andersen, héros sacrifiés, et tous deux construisent une parabole de la balance divine qui semble placer en équilibre le cœur de plomb de la statue et le martinet sanctifié. C'est la représentation traditionnelle du Jugement dernier qui est évoquée par la posture des personnages dont les bras ouverts évoquent : « le pèsoement des âmes par l'archange Saint Michel. »¹⁰⁵¹, dont P. Ariès rappelle la présence sur les tympan des églises du XII^e siècle. Malgré l'étrangeté de cette planche un peu décalée, cette parabole finale place rétroactivement l'ensemble du conte dans une perspective de rédemption. Cette planche récente est assez exceptionnelle par le choix démonstratif de l'illustrateur d'imiter une parabole chrétienne.

¹⁰⁵¹ P., *Essais sur l'histoire de la mort en occident*, Le Seuil, collections point Histoire, 1975, page 34.

Le travail de simplification sert à effacer les motifs ou à les alléger par des procédés divers. L'illustrateur ne cède pas aux sollicitations du texte pour représenter des personnages religieux comme les anges ou les saints quand ils sont mentionnés ; l'ange vagabond de *La maison qui s'envole* de Claude Roy n'apparaît à aucun moment sous une représentation stéréotypée. L'illustrateur propose plutôt des représentations désacralisantes qui donnent aux personnages saints des allures familières. Cela vient peut-être du fait qu'il s'attache à une culture populaire, celle des santons et des images de catéchisme : cette simplicité dans l'illustration est amorcée avec plusieurs crèches de Noël que Lemoine a conçues et des diverses illustrations pour la presse sur des thèmes religieux en recherchant à produire de nouvelles images¹⁰⁵². Même si on peut noter une apparition du « Bon samaritain » en robe et sandales qui apparaît dans les illustrations de la petite nouvelle de Jack London, *Le génie et la fée*, il est rare que le motif religieux des textes soit traité d'une façon directe. Cependant, la fillette qui entraîne dans ce conte le bagnard du côté du bien est présentée auréolée de lumière et entourée de fleurs comme une sainte sur un vitrail (XXIII, 9). En fait J. London la compare dans le texte autant à une fée qu'à une vierge quand il la décrit avec des attributs stéréotypés connotant la pureté : « Elle avait les cheveux d'or ténus comme des fils de la Vierge et des yeux bleus limpides et largement ouverts, voilés en partie par de longs cils. Son visage rayonnait de douceur et de félicité. »¹⁰⁵³ L'image ne fait que mettre en évidence une référence religieuse portée par le texte qui dans d'autres livres illustrés par Lemoine n'est pas aussi explicite.

Ainsi, il est fréquent que les personnages soient véritablement auréolés par l'illustrateur. Ce qui prend le plus souvent la forme d'un simple halo lumineux est parfois clairement assimilable à une auréole sainte circulaire et c'est très souvent la lune en arrière plan ou un chapeau rond qui remplit ce rôle comme dans *Désiré Bienvenu*. L'auréole blanche - papillon, chapeau, oiseau ou lune - renforce la bonté simple de la vieille demoiselle Céline ou signale l'accès du personnage à un statut d'immortel (XXIII, 12- 14). Tel est le cas du disque lunaire qui auréole le rossignol, réincarnation du prince Balaabilou. Les esquisses des carnets confirment cette analyse et fournissent des exemples de cette aspiration à auréoler les « bons » des textes. Sur une page, l'illustrateur a préparé une

¹⁰⁵² Pour le magazine *Elle* et la revue jeunesse *Pomme d'api*.

¹⁰⁵³ *Le génie et la fée*, op.cit., page 12.

couverture pour le conte de *La Belle et la Bête* de Mme de Beaumont¹⁰⁵⁴ en attribuant à la Belle, présentée les mains jointes en prière, une auréole de sainte transformant le couple de héros du conte en une parabole sur la bonté et sur sa victoire sur le mal (XXIII, 8). Cette interprétation très chrétienne semblerait assez éloignée de ce qu'induit le conte si la Belle ne s'abandonnait dans le texte « au secours du ciel » et ne s'en remettait « à Dieu » : il semble que l'illustrateur s'appuie sur ces termes pour interpréter le sacrifice de la Belle. Sur la couverture, l'illustrateur a tout d'abord effacé les mains jointes de la jeune fille pour prêter un geste rassurant à la Bête, puis, l'auréole s'est transformée en une coiffe conique de dentelle blanche ; sa simplicité profane contribue à déplacer les valeurs de l'image vers le costume imposant du monstre qui occupe le premier plan.

Dans son travail d'épure et d'allègement symbolique des images, Georges Lemoine laisse de côté de nombreux motifs religieux qui émergent spontanément à la lecture des textes à illustrer, mais il conserve malgré tout dans les illustrations définitives de nombreuses traces de ces liens sémantiques entre les thèmes des livres et ses références religieuses à la sainteté. Toutes les personnages présentés avec des bâtons ou des lances en main semblent reprendre, les postures de l'iconographie chrétienne qui connotent la parole des saints, des apôtres et des prophètes, mais le fait qu'ils soient représentés avec des objets verticaux symbolise aussi leur élévation et participe ainsi au système symbolique que nous avons analysé plus haut. L'illustrateur conserve cependant certains motifs très clairement référentiels à la religion comme les postures des personnages en état de grâce dont la puissance connotative dépasse la simple référence religieuse.

Une des postures dans laquelle Lemoine place ses personnages peut être apparentée aux élévations mystiques - assomptions¹⁰⁵⁵ ou transfigurations¹⁰⁵⁶ - qui présentent le saint les mains tournées vers le ciel. Plusieurs planches de l'album *Peuple du ciel* (XXIII, 1), présentent Petite Croix ainsi, conférant au texte une référence mystique et donnant aux incantations de l'héroïne une dimension de prière religieuse. Cette posture se

¹⁰⁵⁴M. Le Prince Beaumont, *La Belle et la bête*, Hachette, Le livre de poche, 2000. Les illustrations intérieures ne sont pas de G. Lemoine.

¹⁰⁵⁵Dans les représentations à partir du XIV^e siècle, l'Assomption est représentée avec une vierge dont le corps est soulevé par des anges puis après le XV^e siècle seule, « les bras étendus, elle a les yeux tournés vers le ciel. ». Exemple de L'Assomption de la vierge de N. Poussin 1650 (Musée du Louvre) G. Duchet-Suchaux, M. Pastoureau, *La Bible et les saints*, *op.cit.*, page 48.

¹⁰⁵⁶*Ibidem*, Transfiguration : « ...l'aspect de son visage changea et son vêtement devint d'une blancheur éclatante. » Luc (9-28-36). « Le Christ est figuré en sustentation, les mains étendues... ». Pour les représentations saintes, on note la présence d'« auréole blanche ou bleue »,

répète de livre en livre pour représenter, au-delà de la prière, des états de grâce atteints par les personnages des récits. Dans *La métamorphose d'Helen Keller*, ce motif accompagne un passage où l'héroïne découvre le bord de la mer : « Helen fut ravie de jouer sur le sable chaud et doux. Elle adora s'asseoir sur les rochers et sentir les vagues lui lécher les pieds. » Ce qui justifie cette pose transfigurée tient plutôt dans le commentaire qui suit quelques lignes plus loin : « A ce moment-là, je m'investissais complètement en toute chose. » L'image porte comme souvent une référence double : la posture est là pour signifier l'ouverture au monde et la plénitude de la jeune infirme (XXIII, 2). Lemoine place le roi de Ninive qui fait acte d'humilité et de repentir dans *Le Livre de Jonas*, en position de pénitence, les yeux et les mains tournés vers le ciel, sa tunique royale hors de l'image. Cette fois, l'auréole lumineuse est dédoublée et accompagne le geste des mains comme une manne blanche qui tomberait sur le sol (XXIII, 3).

La manifestation de la transcendance passe aussi par l'expression que G. Lemoine donne aux visages des personnages : leurs lèvres closes et leur calme serein mettent en évidence une vie intérieure et une attitude contemplative qui peuvent être le plus souvent associées à un détachement mystique. Leurs yeux sont souvent mi-clos ; s'ils sont ouverts, ils traduisent par ce regard lointain portant sur l'infini, une impression de recueillement qui rappelle une fois encore, les visages des personnages saints de l'iconographie religieuse. Quand ils n'accompagnent pas la foi ou la grâce divine, ces visages semblent ouvrir à un monde inaccessible : la jeune Helen Keller perçoit le monde qui l'entoure, alors qu'il s'agit d'atteindre un univers surnaturel pour Petite Croix dont la posture sainte se justifie aussi parce sa quête est celle du bleu - couleur de la chrétienté et de la sublimation céleste¹⁰⁵⁷. Ces attitudes, lorsqu'elles sont attribuées à des personnages féminins, comportent parfois des similitudes avec les représentations de la Vierge.

Georges Lemoine choisit fréquemment de placer dans ses illustrations le motif de la mère à l'enfant ; il privilégie ce thème dans l'illustration, même quand il ne compose pas d'images explicitement connotées sur le plan religieux. Le fait de représenter les personnages de mères ou le thème de l'amour maternel par des paraboles évoquant la plus ancienne et la plus mythique des icônes de maternité - La Vierge à l'enfant - donne à ce motif une valeur archétypale et donc éternelle. Dans l'album *Le foulard dans la nuit*, le jeune héros emprisonné s'évade par le rêve et retrouve en souvenir la douceur maternelle

¹⁰⁵⁷ M. Pastoureau, *Les couleurs de notre temps, op.cit.*, pages 32-38.

grâce au foulard, unique présence matérielle réconfortante dans l'univers des camps (XXIV, 1,2).

« De même deux illustrations ovales se répondent à quelques pages d'intervalles pour évoquer la douceur perdue des bras maternels. Dans l'une, il nous montre l'enfant endormi dans la chaleur de l'étable, la paille et le souffle des vaches évoquant une nativité, et dans l'autre il est embrassé dans le foulard, nous proposant le tableau d'une mère à l'enfant. A chaque fois, les paupières sont closes sur un visage apaisé. »¹⁰⁵⁸

Au cœur du rêve, le garçon forme avec sa mère, dans une image ovale, un tableau troublant de chaleur heureuse par contraste avec les images glacées de l'internement. Cette position place la tête du garçon contre celle de la mère et rappelle par ce geste de tendresse certaines icônes byzantines¹⁰⁵⁹. L'illustrateur trouve dans les images chrétiennes de la maternité les compositions puissantes qui véhiculent des émotions de façon simple et efficace. Dans *Le Méchant Prince*, il place dans une chapelle de bois la statuette primitive d'une « Vierge à l'enfant » pour condenser en un motif unique et simple, l'innocence et la bonté des victimes du cruel despote (XIV, 6). Cette statuette représentée au sol dans les images accompagnant les massacres, réapparaît dressée face au paysage une fois la paix rétablie.

La couverture que l'illustrateur a composée pour le roman *Issa l'enfant des sables*, ne cache pas l'emprunt, bien au contraire. Elle propose une véritable icône sur fond de désert dans laquelle s'équilibrent verticalement les visages d'Adouna et de son enfant sous le voile protecteur fondant en une seule unité les deux corps et les deux regards aux yeux baissés (XXIV, 5). Le récit qui décrit la traversée du désert par les parents et leur jeune enfant malade accompagne une douloureuse progression jusqu'à la mort du petit garçon épuisé et affamé. Le choix du motif de la mère à l'enfant sacralise leur relation fusionnelle et communique au lecteur un lien d'affection qu'il est difficile de transmettre dans l'image sans passer par des références symboliques. Cette image de vierge à l'enfant reprise et

¹⁰⁵⁸ C. Plu, « Dans les replis du foulard... » in « Echos », *La revue des livres pour enfants* n°197 (février 2001), La joie par les livres, Paris. .

¹⁰⁵⁹ Avec la *Panagia Eleousa*, la tendresse exprimée non par la Vierge, mais par l'Enfant, qui appuie la joue sur celle de sa mère : le regard de celle-ci ne porte pas vers l'Enfant mais est lointain, comme abîmé dans une contemplation. Ce type est abondamment illustré par les icônes (Vierge de Vladimir XI e s. Moscou musée historique) + Vierge dite du tsar Dusan, vers 1350. Decani, Monastère). G. Duchet-Suchaux, M. Pastoureaux, *La Bible et les saints : guide iconographique, op.cit.*, page 218.

multipliée par la culture graphique contemporaine, est utilisée facilement par Lemoine qui réussit à étendre les variations du genre dans la littérature pour la jeunesse : « Les vierges à l'enfant placées sous le signe de la tendresse, se multiplient à partir du XIII^e siècle et connaissent une fortune immense jusqu'au XX^e siècle. »¹⁰⁶⁰ Dans *Le voleur de chapeaux*, Lemoine propose une variation sur ce motif avec une vieille femme, Emilienne, au moment où elle vient de trouver un nouveau-né : elle le porte à bout de bras comme dans les « Présentations de l'enfant Jésus » qui rappellent le geste du baptême (XXIV, 4).

Mais l'illustrateur induit d'autres émotions par l'emploi de ce motif. Dans *Le Prince heureux*, une planche illustrant le passage du conte où le martinet apporte un des yeux d'émeraude de la statue à un enfant malade, est composé comme une mère à l'enfant qui évoque une Piéta mais la mère est de dos : « La Vierge de la pitié répond enfin à la sensibilité pathétique de la fin du Moyen Age. Marie reçoit sur ses genoux le Christ qu'on vient de descendre de la croix. »¹⁰⁶¹ Le drapé qui enveloppe le malade et son visage cerné de mourant évoquent Jésus descendu de la croix ou gisant au tombeau. La silhouette de la mère aux épaules tombantes et à la coiffe blanche élabore une figure de « Mater dolorosa » totalement frontale en symétrie avec la croix posée sur le mur (XXVI, 12).

L'illustrateur apporte lui-même une confirmation à ces liens trans-iconiques quand, dans un document édité à compte personnel en 2003, il décrit l'analogie établie entre une photographie prise en Tchétchénie en 1995 et un retable de la fin du XV^e siècle du peintre J. Fouquet « La Piéta de Nouans » qui représente une descente de croix :

« Le souvenir de la piéta de Nouans-les-fontaines, lorsque j'ai vu la photographie de Stanley Greene, s'est immédiatement superposé à celle-ci ; Faut-il croire que les gestes de « déposition » d'un corps mort enveloppé de son linceul sont, à 2000 ans de distance, toujours les mêmes ? Certainement ! Gestes millénaires, à l'infini recommencés. Ce qui frappe dans la similitude de ces deux scénographies c'est la place accordée à la couleur blanche (...) Même gravité, même douceur précautionneuse dans la lenteur des gestes accomplis. »¹⁰⁶²

On comprend ainsi comment les images saintes dont l'illustrateur admire la facture plastique et l'effet intemporel, dominent la création iconique de l'illustrateur. Lemoine

¹⁰⁶⁰ G. Duchet-Suchaux, M. Pastoureau, *La Bible et les saints*, op.cit., page 220.

¹⁰⁶¹ *Ibidem*.

¹⁰⁶² G. Lemoine, *Quatre pages n°1*, op.cit., page 3.

organise ses illustrations et choisit ses motifs symboliques pour placer le lecteur le plus souvent possible devant la croix qu'elle soit « citée » iconographiquement ou évoquée par une composition verticale et frontale.

Dans *Le Prince heureux*, la statue observe la misère du monde du haut de sa colonne et son visage en déploration, yeux mi-clos, porte les stigmates de son sacrifice. Les crucifix sur le mur et autour du cou de la petite fille aux allumettes rappellent le motif qui structure également plusieurs autres illustrations frontales. Il est évident que la référence à la mort de Jésus-Christ véhicule un système de valeurs bien différent de celui que Lemoine associe à la souffrance du sacrifice et à la mort. Ainsi, pour *Le foulard dans la nuit*, l'illustrateur n'hésite pas à placer, sur le chemin de l'enfant, un Christ en croix de bois sombre qu'il représente en gros plan sur une planche en pleine page (XXV, 2). Le sacrifice du Christ et son chemin de croix sont clairement associés dans cet album à une thématique compassionnelle de la plainte, de la solitude et de la mort. Utilisant cet autre motif christique, l'illustrateur évoque également une image de la Passion dans *Comment Wang Fô fut sauvé* en reprenant pour les deux images de la capture du peintre le motif pictural de Jésus emmené par les soldats : le parallèle symbolique est aussi repris par la tête penchée de Wang Fô et par l'expression des visages (XXV, 6,7). Une évocation du chemin de croix apparaît à nouveau dans *Le méchant prince* pour illustrer le passage du conte où les rois humiliés par le prince tirent les chaînes de son carrosse ; Lemoine ajoute à la silhouette voûtée sous l'effort et aux yeux clos des personnages, le port d'un balai surmonté d'une couronne en guise de croix (XXV, 8). Lemoine introduit dans cette hyper icône un jeu de connotation avec le « roi des rois » humilié par les soldats de Pilate.

Plus discrètement, dans la version la plus récente de *La petite marchande aux allumettes*, l'album se ferme sur une double page présentant un champ de tombes sous l'unique ciel bleu de l'album ; les poteaux plantés projettent leurs ombres sur la neige et l'une d'elles esquisse la forme d'une croix (XXV, 3). Par ce signe discret, l'illustrateur rappelle le mont du Calvaire et le sacrifice fondateur de la chrétienté qui précède la première résurrection : la petite marchande atteint elle aussi un statut « saint » par l'accès à un au-delà que lui autorise le conteur : « (...) et, là, pas de froid, ni de faim, ni d'inquiétude... elles étaient chez Dieu. »¹⁰⁶³ Ainsi, dans une même allusion, la croix réunit le symbole « commun » de la mort et la référence religieuse exprimée par le texte. Le

¹⁰⁶³ H.C. Andersen, *La petite fille aux allumettes*, page 34.

paysage désolé qui occupe l'espace de l'image est ponctué de tombes qui altèrent l'horizontalité du paysage et accentuent l'ouverture vers le ciel, espoir d'un ailleurs meilleur.

Il est essentiel ici de relier la fréquence obsessionnelle de la frontalité et de la verticalité des images à ce motif de la croix qui donne aux illustrations de Lemoine une note litannique, obsessionnelle, répétitive. Mais c'est moins le symbole religieux lui-même que l'hypo-icône inductive de souffrance et de sacrifice que Lemoine utilise ici, car le crucifix – représentant la croix du milieu en haut du calvaire – est « le » motif pesant et grave qui réunit le paradoxe de l'ascension et de la chute. Toute la fragilité de la condition humaine est représentée dans cette frontalité et cette centralité ; Lemoine s'en empare comme d'une hyper-icône universelle.

Ces hyper-icônes religieuses composées pour produire un travail psychique de pause et d'amplification construisent de véritables images « auratiques » telles que Georges Didi-Huberman les analyse en reprenant le terme de Walter Benjamin de l'image-temps¹⁰⁶⁴. Selon lui, les images religieuses véhiculent une aura que le spectateur peut retrouver dans certaines images profanes fonctionnant sur une dialectique espace -temps :

« Disons pour esquisser notre hypothèse, que là où la valeur d'aura était imposée par les images cultuelles de la tradition religieuse - c'est-à-dire dans les protocoles d'intimidation dogmatique où la liturgie fait le plus souvent apparaître ses images -, elle se trouve désormais supposée dans l'atelier des artistes à l'ère, laïque, de la reproductibilité technique. »¹⁰⁶⁵

Georges Didi-Huberman suppose « l'aura dans les objets visuels que l'art du XX^e siècle nous donne à regarder » comme traces d'une mémoire psychique et comme « qualité anthropologique *originnaire* de l'image »¹⁰⁶⁶. Les images de Lemoine fonctionnent sur la composition d'image « auratiques » en employant des systèmes symboliques empruntés à l'imaginaire collectif, profane ou religieux. En fait, l'emprunt par Georges Lemoine de motifs liés au culte chrétien n'est pas symptomatique d'une interprétation spécifiquement religieuse de textes mais plus d'une sensibilité aux symboles et à l'effet des motifs religieux. Ces références à l'iconographie religieuse participent au même titre que tous les

¹⁰⁶⁴ W. Benjamin, *Paris, capitale du XIX^e siècle*, *op.cit.*

¹⁰⁶⁵ G. Didi-Huberman, *Devant le temps*, *op.cit.*, page 235.

¹⁰⁶⁶ *Ibidem.*

motifs aériens, d'un système d'illustrations qui cherche à mettre en place une symbolique puissante dans des compositions contemporaines et épurées traduisant la présence de l'invisible. Mais en recherchant dans les œuvres des thèmes qui lui permettent de transcender ses images, Georges Lemoine se confronte fréquemment à la représentation d'une certaine dureté. Ses compositions éthérées et symboliques s'élaborent sur une tension paradoxale : elles n'effacent pas l'émotion mais la placent à distance, exploitant la capacité de l'artiste à travailler le lointain et l'absence dans les images.

3) Une illustration du détachement intérieur

Georges Lemoine adopte donc une posture qui peut sembler paradoxale : il investit totalement une illustration des zones obscures des récits et, dans le même temps, il organise l'accompagnement du texte pour accentuer la distance et le détachement. Les illustrations de Lemoine véhiculent une émotion liée la connotation d'une certaine angoisse, qu'elles conjurent par la sublimation de thèmes familiers et simples. L'illustrateur propose au lecteur une référence à un réel relativement plat mais aussi des systèmes symboliques distants qui accompagnent les textes dans leur expression du dépassement de sujets essentiels comme celui de la mort. Ainsi les illustrations s'associent aux textes pour communiquer une certaine gravité en accentuant les références à la douleur et à la compassion, et dans le même mouvement, elles traduisent un émerveillement devant le réel et la vie sensible. En travaillant sur ces deux plans, l'illustrateur donne à ses illustrations une fonction qui ne s'apparente ni à la description d'un état émotionnel ni à un véritable contrepoint symbolique. Il utilise le détour que lui permettent ses choix techniques et sémantiques pour montrer et faire réfléchir en même temps, pour confronter le lecteur à ce que le texte dit de plus difficile et mettre à distance l'émotion première. Cette posture peut être comparée à celle des artistes de la tradition asiatique, chinoise plus particulièrement, que François Cheng et François Jullien, sur des plans différents, ont pris pour objet d'étude. Ainsi, le fait d'illustrer les aspects les plus sombres du destin des personnages est contrebalancé par des compositions planes qui travaillent une forme de fadeur, dans le sens défini par François Jullien dans son étude¹⁰⁶⁷. Cela donne à

¹⁰⁶⁷ « Le mérite de la fadeur est de nous faire accéder à ce fond indifférencié des choses ; sa neutralité exprime la capacité inhérente au centre. (...) La fadeur des choses appelle au détachement intérieur. Mais elle est aussi une vertu, notamment dans notre rapport à autrui, parce qu'elle est gage d'authenticité.

l'illustration de Lemoine une tonalité originale que nous associons à une forme de détachement mystique : il donne à voir le monde et les aspects les plus sombres de l'humanité que désignent les textes et il illustre la notion d'« existence » par une représentation qui se déploie dans l'épure, le détour et l'évanescent. La tonalité des livres de son corpus est bien celle d'une profondeur et d'un dévoilement sensible de la fragilité des choses. Cependant, il est remarquable que plusieurs livres illustrés ces dix dernières années, et plus particulièrement autour de 1999 qui est une période de deuil pour l'illustrateur, accentuent la noirceur et la plainte dans le choix des textes. Cette évolution est révélée par certains changements d'atmosphère et des images organisées selon des modalités de clôture et non d'ouverture. Il est possible de penser que la posture adoptée par Lemoine qui aspire à être honnête et authentique dans sa relation aux textes, est celle d'une forme de protection inconsciente par rapport aux émotions ressenties : il trouve le moyen de représenter les thèmes choisis par sa sensibilité d'artiste et de protéger le lecteur qu'il place à une certaine distance des émotions sans les effacer. Les projets choisis entre 1999 et 2001 pour l'illustration des livres portent sur les thèmes de la guerre, du deuil et de l'absence - *La petite marchande d'allumettes*, *Le foulard dans la nuit*, *Petit Coeur*, *Couleur chagrin* -. Mais dès les premières illustrations dans les années quatre-vingt, les éditeurs avaient sollicité Lemoine pour des textes qui avaient incité, dès cette époque, une illustration de plainte, élégiaque¹⁰⁶⁸, n'édulcorant en rien les thèmes considérés comme difficiles pour le lectorat enfantin. L'analyse du traitement de la mort démontrera sa capacité à représenter l'irreprésentable. Puis un rapprochement sera effectué avec les arts chinois pour comprendre ce qui se joue dans le détour allusif et dans ce que l'on peut considérer, à la lumière de la pensée chinoise, comme une fadeur de ses illustrations.

A) Des représentations conjuratoires de la mort

Lemoine n'hésite pas à illustrer la mort dans ses livres pour la jeunesse et la figuration de ce motif fondamental est investie de tous les systèmes de sa représentation

*Sur ce lieu commun de la fadeur se rencontrent et s'entendent tous les courants de la pensée chinoise : confucianisme, taoïsme, bouddhisme. (...) Mais c'est lui que révèlent, par leur dépouillement et leur richesse allusive, les arts de la Chine – peinture, musique et poésie. En nous conduisant à la limite du sensible, là où celui-ci s'efface et se résorbe, la fadeur nous fait éprouver un « au-delà »», F. Jullien, *Eloge de la fadeur : à partir de la pensée et de l'esthétique de la Chine*, éditions Philippe Picquier 1991/ Livre de poche Essais, 2004, page 19.*

¹⁰⁶⁸ Massin qualifie le style de Lemoine de « délicat et élégiaque » par rapport aux couvertures travaillées pour sa collection chez Gallimard dans les années soixante-dix. Le terme d'élégiaque qualifie ce qui est associé « à des sentiments mélancoliques » et à « une plainte douloureuse ». *Petit Robert 1*, 1991.

pour mieux l'appréhender avec distance. L'illustrateur représente ce motif de façon privilégiée parce qu'il occupe une place essentielle dans les œuvres de son corpus ; dans les contes contemporains de M. Yourcenar et J.-M.G. Le Clézio comme dans ceux de H. C. Andersen et de O. Wilde, dans les textes de R. Causse et d'E. Brami, la mort d'un personnage ou la douleur du deuil participent à l'expression du destin humain, du respect de la vie et du travail de la mémoire. Mais si Georges Lemoine est sensible à cet aspect des textes auquel il peut associer des images, c'est parce qu'il développe lui-même une réflexion sur la mort et la mémoire comme en témoignent ses carnets :

« Plus que tous les autres carnets, ce journal [n°66] assume et exprime la course contre le temps et la mort que poursuit l'auteur par son écriture :

« La vie, les jours, courent plus vite que ces brèves notes, régulièrement ; les secousses sont ressenties par moi, les changements de rythme ; la vie - ou ce que j'en sais, ce que j'en éprouve - tient sa trajectoire, dans un silence que j'ignore et auquel je ne puis donner de nom- Mort douce- »¹⁰⁶⁹

Cette préoccupation existentielle prend une forme particulière chez l'artiste. Georges Lemoine l'esthétise et la met ainsi à distance pour en dominer assurément les aspects angoissants. Les photographies de guerres l'obsèdent et il travaille à créer une distance par la production d'images et de commentaires les analysant sur le plan plastique et symbolique. A partir de ces photographies de reportage qui montrent des cadavres il remarque « la persistance d'une dimension esthétique et osons le dire une « beauté » » qu'il compare à ce qu'a produit Goya en témoignant des « atrocités commises par les troupes napoléoniennes. »¹⁰⁷⁰ Son travail créatif prend ici une dimension conjuratoire autant qu'une étrange posture de témoin à distance qu'il associe à une réflexion sur l'humanité.

En cela il collabore avec les textes littéraires en mettant en relief une structure symbolique, puissante certes, mais non-référentielle à la mort réelle qui reste indéfinissable et indescriptible. Michel Picard constate sur ce point que :

« La langue charrie depuis des millénaires autour de ce mot vide, de ce mot cénotaphe, un extraordinaire cortège de rêves, de cauchemars, de fantasmes où semblent jouer tous les désirs et interdits de notre vieille humanité. Car voilà

¹⁰⁶⁹ C. Plu, *G Lemoine : carnets écrits d'un auteur d'images*, mémoire de DEA, page 29.

¹⁰⁷⁰ G. Lemoine, *Quatre pages n°1*, op.cit., page 2.

bien le paradoxe : l'impensable mort est nécessairement une structure vacante, disponible, l'« absente de tout bouquet » ou couronne mortuaires. A fortiori pour la fiction, par conséquent, dans laquelle le lecteur est censé ne jamais oublier qu'il s'agit de pseudo-morts ni que les personnages, tués ou non, ne sont en rien des personnes. Si bien qu'on serait tenté de la considérer comme une sorte de joker au sein du jeu linguistique et littéraire. »¹⁰⁷¹

L'illustrateur semble accorder des valeurs différentes à ce « joker » en fonction de l'aspect qu'il illustre. Il représente parfois le mort, parfois celui qui vit le deuil ; c'est parfois la mort même qui est symbolisée. En effet, Lemoine n'exclut aucun aspect des *artes moriandi* et les thèmes classiques que Philippe Ariès et Michel Vovelle, chacun selon son point de vue, ont isolés dans leurs études socio-historiques sur les représentations de la mort. Il emprunte à l'iconographie traditionnelle les motifs du « gisant », du corps des morts, des sépultures, des os et squelettes, l'expression du deuil et de la veillée mortuaire et aussi la mort comme entité par la représentation de « l'Ankou » avec sa faux. En représentant la mort sous ses multiples formes, non seulement l'illustrateur souligne le thème des textes, mais il la donne à voir et percevoir au lecteur, la rendant plus familière. Cette posture semble décalée par rapport à la place accordée à la mort dans les livres de jeunesse à notre époque, et les propos de Philippe Ariès qui décrit, en 1975, le décalage des conceptions sur la mort dans l'histoire depuis le Moyen Age : « Ainsi est-on mort pendant des siècles ou des millénaires. L'attitude ancienne où la mort est à la fois familière, proche et atténuée, indifférente, s'oppose trop à la notre au point que nous n'osons plus dire son nom. C'est pourquoi j'appellerai ici cette mort familière *la mort apprivoisée*. »¹⁰⁷²

Contrairement à ses contemporains, Lemoine assume cette image de la mort familière mais ses nombreuses représentations dans ses illustrations semblent concentrer une volonté conjuratoire qui prend des apparences mystiques. Le fait que l'illustrateur apprécie les promenades dans les cimetières parisiens témoigne d'une recherche de confrontation individuelle à la mort par l'intermédiaire des monuments funéraires :

« 24 octobre Paris 15h20 : Trouver le passage. Paris doux et ensoleillé.
Automnes dorures. Mouvements de ville morte. Je vais traverser le cimetière de

¹⁰⁷¹ M. Picard, *La littérature et la mort*, Presses Universitaires de France, 1995, page 37.

¹⁰⁷² P. Ariès, *Essais sur l'histoire de la mort en occident, op.cit.*, page 24.

Montmartre. Aller entre les tombes, entre les silences, les marbres lourds.
Embarcadères pour la mort, immobile sur le sable terne. »

Georges Lemoine adopte ici une posture romantique d'introspection qui englobe dans une même symbolique l'automne, la mort et la solitude. C'est la gravité des sépultures mais également le silence qui les entoure qui semblent fasciner Lemoine. Les illustrations de tombeaux sont représentées avec une accentuation de la pesanteur et de l'immobilité comme dans *Le batelier du Nil* ou *Le Livre de Moïse*. Dans *La petite marchande d'allumettes*, le cimetière de Sarajevo est représenté dans le silence d'un champ de neige où s'alignent les monticules des tombes. Sous cette dernière planche glacée et apaisée l'illustrateur a copié un commentaire emprunté à un témoin du drame bosniaque : « Quand on côtoie la mort tous les jours, on s'habitue à sa présence. » La verticalité du poteau en guise de pierre tombale joue son rôle, là encore, par l'allusion symbolique à la pesanteur comme schème de la chute ; le motif a déjà été associé à celui de la croix que Lemoine emploie pour connoter tout ce que ce que les textes induisent dans leur référence à la mort, mais aussi à la tombe. « Le monument funéraire est un rêve à la portée de tous, réalisable ou non. Sans doute n'éternise-t-il pas vraiment ; mais il fige le temps, le suspend. »¹⁰⁷³ Lemoine utilise le vide et la composition verticale des images qui, dans ce cas, contribue à l'évocation de la mort pour évoquer le silence, l'immobilité et l'éternité ...

Le thème qui semble le plus engager l'émotion de l'illustrateur est celui du deuil et de l'absence¹⁰⁷⁴ qui peut se développer dans des récits où la mort intervient par la guerre ou l'épidémie. Plusieurs albums démontrent sa capacité à restituer de façon sensible le travail du souvenir, l'évocation de la personne morte et la douleur des survivants. Le visage noyé de larmes de *Leïla*, le regard vide et absent de l'héroïne de *Mère absente*, l'attente dans *Petit cœur* et le flou dans *Couleur chagrin* l'ont communiqué au lecteur en prolongeant ce qu'en disent les textes. Lemoine cultive un certain goût de la plainte et entretient ce sentiment par le choix de textes qui s'apparentent à l'élégie et à la déploration¹⁰⁷⁵. Par cette répétition de la douleur de la perte dans les images, il travaille, à

¹⁰⁷³ Michel Picard, *La littérature et la mort, op.cit.*, page 59.

¹⁰⁷⁴ « La mort renvoie non à une perte, si douloureuse qu'elle soit mais à toutes les pertes déjà vécues par le Sujet, à la fois concaténées, emboîtées, télescopées. », M. Picard, *La Littérature et la mort*, page 146.

¹⁰⁷⁵ « Des genres rhétoriques ou du moins des sous-genre se spécialisent dans le traitement de la mort : l'Adieu, la Déploration, l'Eloge, l'Épitaphe, la thèse ; la finalité de la Consolation et plus encore de l'Oraison est de « Transformer l'agonie en exemple pour perpétuer la mémoire du mort, (...) », M. Picard, *La littérature et la mort*, page 34.

son niveau personnel, une forme de réparation et de deuil distancé comme s'il déployait sa lutte personnelle¹⁰⁷⁶ dans la représentation du deuil des personnages de papier. Lemoine focalise son interprétation et son illustration sur ces émotions douloureuses et semble les dépasser par leur mise en images. Ce dépassement du deuil prend place dans ses livres de façon inconsciente par la représentation de cette mémoire des disparus.

En célébrant le deuil du défunt, Georges Lemoine fait accéder le personnage à l'éternité par la mémoire des lecteurs. Dans *Oradour la douleur* de R. Causse, dont les personnages appartiennent à la réalité historique, il dédie les illustrations à la petite Marcelle : « Ces dessins aquarellés, c'est à elle que je les dédie, symboliquement. C'est pour elle que j'ai dessiné ce papillon, cette mésange, ce bleu du ciel, cette prairie verte, ce coquelicot... »¹⁰⁷⁷ Cette victime, qui s'impose à l'illustrateur comme appui émotionnel, est une fillette dont la mère a été rencontrée à Oradour par les auteurs. La compassion provoquée dans l'entretien par la proximité avec les événements et la mémoire encore présente de l'enfant décédée ont touché les auteurs sur des plans qui dépassent de loin le simple témoignage. Cette dédicace désigne également le dépassement de la mort que l'illustrateur confère à ses illustrations, au même titre que le texte de Rolande Causse travaille la mémoire au-delà d'une quelconque commémoration. Il faut rappeler ici que l'auteur a retiré au texte sa ponctuation et que, de son côté, Lemoine a vidé les images des personnages et des références à la vie en accordant une place croissante au blanc. Là encore, les analyses de M Picard sur les relations de la littérature avec la mort permettent d'associer l'emploi stylistique du vide tant dans les formes textuelles qu'imaginées :

« Non seulement la thématique de la « mort » me renvoie à la perte pour m'aider à mieux la maîtriser, à conjuguer synchronie et diachronie en une *orthochronie* intime dont je n'ai même pas conscience mais les formes littéraires modernes elles-mêmes, fragments, exercices d'ellipse, de déliaison, m'offrent, petites syncopes du sens, des jeux avec le trou, le vide : jouer, c'est transformer le vide en absence. »¹⁰⁷⁸

¹⁰⁷⁶ A l'âge adulte, de nombreux deuils frappent l'illustrateur et ces pertes semblent être réinvesties dans les projets de création pour pouvoir les dépasser et les assumer. C'est le cas, notamment de l'album *Le foulard dans la nuit* qui lui permet de célébrer un de ses proches par son apparition dans l'illustration ;

¹⁰⁷⁷ *Oradour la douleur*, Postface de Georges Lemoine.

¹⁰⁷⁸ *La littérature et la mort, op.cit.*, page 175

Le foulard dans la nuit est un exemple d'album pour lequel Lemoine, qui a conçu une maquette laissant une large part au blanc, déploie le silence et le vide dans des mises en images qui soulignent la peine et la solitude du personnage créé par Milena. Comme pour les images du deuil de *Leila* et de *Mère absente*, le silence que Lemoine parvient à introduire dans ses planches par l'immobilité des personnages, traduit non pas une référence à sa propre peine mais une compassion pour la douleur de l'autre. Il induit cette émotion par la représentation, ou plutôt l'évocation, de l'absence du disparu : « Cette « absence présente » existe par un vide (...) la meilleure, la pire équivalence de cette mort est pourtant donnée par le *silence*. »¹⁰⁷⁹

Pour évoquer la mémoire dans le deuil, Lemoine utilise des mises en images symboliques qui font apparaître le mort dans l'environnement du personnage ou sous la forme d'oiseaux. Nous avons déjà noté que le stéréotype du corbeau est fréquemment employé pour ces allégories. L'ombre - d'oiseau en vol - du frère de *Leila* galopant dans le désert est un exemple des images de la mort que l'illustrateur privilégie : il communique de manière allégorique tout à la fois le destin et le changement d'état du disparu (XXVII, 7).

Lemoine utilise ainsi l'allégorie ou la parabole pour placer à distance ce motif anxiogène confirmant que « La victoire sur la mort n'est nullement son élimination abstraite ; c'est à la fois son détronement, sa rénovation, sa transformation en joie (...) On joue avec ce qui est redoutable, on s'en moque : le terrible devient « un joyeux épouvantail ». »¹⁰⁸⁰ Dans ses illustrations pour *Le pays du bout du lit* d'A. Révérend, Lemoine semble proposer la pantomime d'un voyage au pays des morts qu'il fait apparaître, en cohérence avec le ton léger du texte, sous la forme d'ombres fantômes dérisoires dans un monde de draps blancs (XXVII, 11).

C'est également l'effet produit par l'apparition la figure de la mort dans *Le rossignol de l'empereur* et également dans *Le prince heureux* où Lemoine fait nettement allusion aux vanités du XVI^e et XVII^e siècles qui juxtaposent le « coloré » et le « frais » à la morbidité de la mort pour figurer et faire apparaître la vanité du vivant devant son destin de mortel (XXVII, 5, 6, 3). Dans cette seconde planche, il élabore une parabole sophistiquée qui figure la faible frontière entre la vie et la mort et la dégradation du corps pour illustrer la passage – « Ainsi je vécus, ainsi je mourus » - et l'évocation de sa vie

¹⁰⁷⁹ *Ibidem*, page 30.

¹⁰⁸⁰ *Ibidem*, page 154.

insouciant loin des misères du monde : le personnage de dos semble peser et balancer entre vie et jeunesse, mort et pourriture. En plaçant en symétrie face au prince l'image désirable d'une femme de cour et celle d'un squelette décharné il associe à la pulsion de mort son pendant symbolique, la pulsion érotique¹⁰⁸¹. Cette combinaison allégorique évoque dans la symbolique les vanités du dix-septième siècle et « l'imagerie baroque et macabre » que les historiens des mentalités mentionnent à propos de la représentation de la mort de la fin du Moyen Age¹⁰⁸² au dix-huitième siècle¹⁰⁸³.

L'illustrateur n'hésite donc pas à représenter la mort par les emblèmes du squelette et du crâne, reprenant une symbolique stéréotypée et populaire qui est assez peu présente dans la culture enfantine de notre époque (XXVII). Il donne au thème des formes figuratives traditionnelles, comme le squelette portant sa faux reprenant la silhouette de l'Ankou, figure bretonne de la mort en marche, dans *Balaabilou*¹⁰⁸⁴ dans lequel l'épidémie traverse la ville semant la mort et les cadavres (XXVII, 2). Dans *Le livre de Jonas*, un squelette occupe le premier plan de l'image qui illustre le passage des trois journées dans le ventre du poisson ; cette représentation fait allusion de façon plurisémiotique aux angoisses du captif, au destin qui peut l'attendre et à la symbolique primitive de l'engloutissement (XXVII, 1).

Mais l'illustrateur ne cherche pas plus que les auteurs à effrayer le lecteur quand il représente un squelette pour évoquer la mort ; il donne à voir avec la distance de ces compositions planes et les contrepoids symboliques qu'il sait placer dans l'image, la mort familière que représentaient les hommes du Moyen Age : « Le spectacle des morts, dont le os affleuraient à la surface des cimetières, comme le crâne de Hamlet, n'impressionnait pas plus les vivants que l'idée de leur propre mort. Ils étaient aussi familiers avec les morts que familiarisés avec leur mort. »¹⁰⁸⁵ Il représente également les morts, que les textes les mentionnent ou non : cadavres abandonnés pour figurer la violence de la guerre dans *Le méchant Prince*, dépouille de *La petite marchande* dans son linceul dans le conte, tête

¹⁰⁸¹ P. Ariès remarque : « A partir du XVI^e siècle (...) on voit les thèmes de la mort se charger de sens érotique. » *Essais sur l'histoire de la mort*, page 46.

¹⁰⁸² Il est possible d'établir une analogie avec l'iconographie française et italienne du XIV^e et XV^e s. qui s'inspire du « Dit des trois morts et des trois vifs » ; cette représentation place en vis-à-vis trois jeunes chevaliers et trois cadavres en décomposition qui leur rappellent « Tel je fus comme tu es/Et tel que je suis tu seras... », M. Vovelle, *L'heure du grand passage, chroniques de la mort*, Gallimard, collection Découvertes, 1993, p 24-25.

¹⁰⁸³ P. Ariès, *op.cit.*, page 28.

¹⁰⁸⁴ M. Vovelle, *op.cit.*, « La mort personnifiée pour les Bretons », page 16.

¹⁰⁸⁵ P. Ariès, *op.cit.*, page 30.

coupée de Ling dans *Comment Wang Fo fut sauvé*, corps du fils du pharaon sans vie dans les bras de son père pour *Le Livre de Moïse* (XXVI, 13, 6, 7, 10).

Georges Lemoine n'hésite donc pas à affronter la difficile représentation du corps sans vie et pour communiquer ce qui se révèle difficilement perceptible dans une image fixe, il emprunte aux images médiévales la représentation du corps gisant dans son linceul¹⁰⁸⁶. La mort est ainsi figurée dans *La petite marchande d'allumettes* et renforcée par la connotation contemporaine du carrelage de la morgue. Cependant dans *Le Prince heureux* où l'enfant mourant du conte est enveloppé dans son drap, la posture de sa mère sous la croix évoque de façon claire les représentations de veille funèbre¹⁰⁸⁷ ; c'est l'imminence de la mort qui est induite par cette référence et prolongée par la chute du tissu sur le côté de l'image (XXVI, 12). Pour ces personnages de mourants, l'expression du visage est fortement accentuée par une pâleur extrême comme si par une exagération des cernes et des couleurs jaunâtres l'illustrateur déréalisait l'instant. Dans la *Petite marchande* ou *La petite fille aux allumettes*, plusieurs illustrations insistent sur la couleur cadavérique du visage de l'enfant. Le fait de mettre en image le moment du « passage » complète la l'ensemble iconographique que l'illustrateur emploie pour connoter la mort auquel les textes confrontent leurs personnages. Cependant, dans *Oradour la douleur* au moment de la mort des habitants, Lemoine semble s'interdire toute représentation de l'horreur mais une aquarelle délicate représente une main s'élevant des flammes.

Toutes ces images démontrent la tentative répétée de Lemoine de représenter ce que la mort a d'irreprésentable ; il semble osciller entre la recherche d'un certain réalisme - ou plutôt une forme de familiarité - et l'allusion symbolique : il éloigne l'émotion individuelle du lecteur de la référence du texte et l'initie à une certaine culture symbolique de la mort. Michel Picard pense que la mort ne peut pas être représentée par une quelconque image visuelle :

« En raison du caractère singulier de cette structure nommée « mort », il est clair que la question de la représentation se révèle encore plus cruciale : elle est et ne peut être que verbale. Etre de langage. (...) Tout représentant iconique, par exemple l'abolit et ne peut être qu'inadéquat : l'allégorie est un personnage censé

¹⁰⁸⁶ Dans la référence, apparue plus haut, du tableau de « La Pieta de Nouans » de J. Fouquet, le linceul et la présentation du corps du Christ participent aux arguments de Lemoine pour considérer cette représentation comme exemplaire. De plus, cette Piéta concentre la symbolique de la douleur du deuil et de l'abandon du corps mort.

¹⁰⁸⁷ cf. image de J. Boquet XIX è s., « Veillée mortuaire », in M. Vovelle, *op.cit.*, pages 134-135.

faucher – agir, être donc vivant. (...) L'image visible de la mort sera toujours trop « réaliste ». D'où l'importance presque excessive du code interprétatif et les difficultés de ceux qui n'en possèdent pas la maîtrise (...) Dans la lecture, on ne voit rien, l'imagination se substitue à l'image, la mort est autre, son emploi est plus subtil et plus puissant. »¹⁰⁸⁸

Lemoine semble partager d'une certaine façon ce point de vue. Il préfère travailler sur la valeur allusive des illustrations. Cependant la forte présence d'images pour ce motif démontre comment il développe, peut-être inconsciemment, une stratégie conjuratoire. Ses références multiples à l'iconographie de la mort témoignent d'une maîtrise de ses codes symboliques mais également de sa capacité à les associer à une illustration profane et contemporaine car il en explore les multiples possibilités de représentation. L'exemple des deux planches accompagnant la mort de *Mozart* dans l'album éponyme, démontre un emploi paradoxal des stéréotypes du corbillard et du fantôme qui sont à la fois insistants et allégés par l'éloignement pour l'un, par la dilution technique et le monochrome pour l'autre (XXVI, 8 ; XXVIII, 9).

Les interprétations de Lemoine qui privilégient la mort dans son accompagnement des textes, n'en développent pas moins une grande distance à l'émotion directe qui pourrait être liée à son attirance pour l'élégie : « La mort dans la fiction littéraire sera toujours métaphorique ; le *lu* y lira toujours, en tout cas, autre chose que la mort. »¹⁰⁸⁹ L'illustrateur actualise ses références iconiques à la mort et développe de nouvelles façons de l'évoquer. Dans *Le pays du bout du lit*, il représente la confrontation du jeune Côme à ses angoisses de mort par l'image du crabe - le cancer - qui menace mortellement le jeune héros (XXVII, 12)¹⁰⁹⁰.

C'est bien encore le Temps, que l'illustrateur capte et travaille par l'intermédiaire de ce thème fondamental :

« La figuration de la mort imagée de la mort, être de langage, se révèle impossible notamment parce que la peinture est un art de l'espace et que la mort se situe dans le temps. (...) elle se montre impuissante à en figurer la nature

¹⁰⁸⁸ M. Picard, *La littérature et la mort*, page 39.

¹⁰⁸⁹ *Ibidem*, page 41

¹⁰⁹⁰ « Mieux que le squelette ou la momie des macabres des XIV^e et XV^e siècles, plus que le ladre aux claquettes, le cancer est aujourd'hui la mort. » P. Ariès, *Essais sur...*, *op.cit.*, page 173.

purement transitoire. D'où l'équivoque, relevée plus haut, des *vanités* ou des *natures mortes*. »¹⁰⁹¹

Lemoine figure donc la mort dans ses illustrations pour conjurer les pulsions mortifères qui l'envahissent mais il choisit de la représenter surtout pour proposer à l'imagination du lecteur des images maîtrisables, stéréotypées et rassurantes qui peuvent la lui rendre familière et donc moins anxiogène. Les images allusives de Lemoine placent le thème à une distance littéraire qui permet au jeune lecteur de comprendre cela ; et les traces représentées - empreintes de pas, cendres, débris abandonnés ou usés - signalent que dans ces images la vie est en lutte contre le néant au même titre que les pétales de fleurs des vanités du 17^e siècle sont des signes du temps et de la mortalité humaine. Il y a donc une inversion entre l'investissement personnel de l'illustrateur dans le thème de la mort et le travail de distanciation qu'il opère dans les livres par les illustrations. Michel Picard le confirme : « Or cet objet [la mort] *n'est pas un objet comme les autres*. (...) il m'est impossible de la penser. »¹⁰⁹² Lemoine, pour sa part, cherche non seulement la représenter mais il travaille à une illustration qui communique une réflexion, autant culturelle que sensible sur ce sujet. Ainsi l'illustration de Lemoine révèle et accentue le fait que la présence de la mort dans les textes ne renvoie le lecteur ni à sa propre mortalité ni à la mort des autres mais à la conscience de sa propre humanité et par conséquent selon les propos de Michel Picard « à son statut de lecteur »¹⁰⁹³ ; il semble que la désignation de la mort dans les œuvres littéraires permette d'élaborer une distance psychique nécessaire pour pouvoir la penser.¹⁰⁹⁴

La posture de Lemoine pour l'illustration de ce thème essentiel des œuvres consiste à travailler, dans la représentation même, le détachement et la distance en construisant des images à réfléchir autant qu'à ressentir. Il semble que les choix techniques et symboliques de l'illustrateur construisent cette distance à l'intérieur des images avec des procédés de représentation qui peuvent être comparés à de nombreuses caractéristiques de la peinture chinoise.

¹⁰⁹¹ M. Picard, *La littérature et la mort, op.cit.*, page 45.

¹⁰⁹² *Ibidem*, page 25.

¹⁰⁹³ L'inconscient trouve ce qui l'intéresse dans ce qu'il sait lire à travers la structure de mort (mais grâce à elle), la fondamentale, déterminée par le contexte, et les harmoniques ; Le préconscient et le conscient, s'il s'agit d'un texte littéraire, sont, simultanément, sollicités par de multiples procédés qu'on pourrait, très schématiquement et très globalement, définir comme ayant pour but de rappeler au lecteur qu'il est entrain de lire. *Ibidem*, page 155.

¹⁰⁹⁴ *Ibidem*.

B) Une conception « chinoise » du monde

Pour comprendre la manière qu'a Georges Lemoine de construire des images de détachement et de distance, il est éclairant d'établir des correspondances entre son illustration et certaines caractéristiques de la peinture traditionnelle chinoise. L'illustrateur emploie en effet le détour allusif, la reconstitution d'un microcosme dans l'image, l'utilisation du vide et une certaine recherche de fadeur dans la représentation qui prend forme dans les choix chromatiques et le non-descriptif. Si Lemoine ne semble pas avoir été initié à la culture asiatique, les critiques japonais, dès les années soixante, avaient remarqué une certaine proximité avec leur iconographie traditionnelle dans les spécificités de ses productions publicitaires. D'autre part, les carnets de G. Lemoine témoignent de multiples références à la culture asiatique : jardins zen et bonzaï, citations de Laozi ou notes sur la composition des images. Mais ce n'est pas uniquement ce qui détermine le rapprochement ici, car cet intérêt est partagé par de nombreux autres artistes contemporains sans forcément influencer leur création. En fait, les recherches personnelles de l'illustrateur l'ont conduit logiquement à s'intéresser très tôt à un univers plastique et symbolique qu'il sentait familier sans que l'on remarque toutefois une volonté explicite de cultiver un style asiatique. Cependant Lemoine connaît cette culture iconographique et peut la « citer » ou la parodier avec une certaine pertinence comme il a été mis en évidence dans la première partie (XXVIII, 1- 5). Dans l'ensemble des livres du corpus, le style « chinois » de Lemoine apparaît non seulement dans le pittoresque ou l'anecdotique de ce que l'on pourrait qualifier péjorativement de « chinoiseries » mais dans les composantes de base de son illustration. C'est donc son identité créative qui peut être rapprochée d'un courant artistique et philosophique traditionnel dans des spécificités essentielles sans y chercher une volonté de travailler « à la façon des Chinois » ni une quelconque influence culturelle directe. Comme les études de François Cheng sur la peinture et François Jullien sur la philosophie et les arts poétiques le révèlent, ce qui nous intéresse par rapport à l'illustration de Lemoine s'inscrit dans une tradition liée à une philosophie millénaire qui réunit dans un syncrétisme, au service de l'art, le taoïsme et le confucianisme. Cette proximité avec la pensée et l'art asiatique apparaît dans les choix plastiques de Georges Lemoine, qu'ils portent sur l'utilisation signifiante du vide et d'éléments isolés, ou dans le choix de motifs

qui tendent plus systématiquement à représenter le microcosme vital, le détail pour le tout et à communiquer au lecteur une conception du monde fondée sur des équilibres.

Dans de nombreuses planches de ses livres, l'illustrateur s'attache à réunir des éléments, infimes représentants du monde naturel, qui condensent les attributs du minéral, du végétal et de l'animal, complétés fréquemment par des éléments cosmiques et humains ; cela compose une image microcosmique de l'univers dont il présente une forme d'équilibre fugace. La fréquence de ces images dans les livres correspond autant à la volonté de servir les valeurs des textes, concernant la fragilité de la vie et la recherche d'harmonie, que de communiquer en quelques traits allusifs un paysage évoqué dans le texte et l'acuité de perception du personnage. Georges Lemoine produit ces images de façon répétée depuis ses premières illustrations au service des thématiques de Le Clézio. Ces travaux d'illustration qui ont contribué à accentuer cette approche métonymique du monde que l'on peut également qualifier de « Chan » - ou Zen -, reproduisent une conception microcosmique de l'univers qui se concentre dans un jardin ou une image. « L'idéal qui anime un artiste chinois, c'est de réaliser le microcosme vital en qui le macrocosme sera à même de fonctionner. »¹⁰⁹⁵

Dans les illustrations de *Leïla* ou de *Celui qui n'avait jamais vu la mer*, plusieurs planches offrent des exemples de ce type de représentation au service de l'évocation du désert ou de la mer. La tension perceptuelle du personnage du récit se focalise vers les sons du monde pour l'une, vers les souvenirs pour l'autre, et cela se fond avec l'aspiration au lointain. Il s'agit, par ce système, de communiquer que l'évocation du paysage réfère à des émotions humaines et des relations au monde et non à une description anecdotique. Par ces images, Lemoine accentue la valeur universelle de l'œuvre littéraire :

« De même que la peinture chinoise ne représente pas *un* paysage particulier, tel « coin » de nature imaginaire ou perçu, mais tente chaque fois d'actualiser le paysage par excellence, de capter par son tracé la grande animation du réel (...) de même le poète que nous présentent les traités littéraires chinois ne cherche pas à se présenter visuellement telle scène ou telle expérience, mais plutôt à transcender leur individualité pour s'ouvrir à l'ampleur infinie du monde. »¹⁰⁹⁶

¹⁰⁹⁵ F. Cheng, *Vide et plein, op.cit.*, page 12.

¹⁰⁹⁶ F. Jullien, *Le détour et l'accès : stratégies du sens en Chine, en Grèce*, Grasset et Fasquelle, 1995, Le livre de poche, Biblio essais, 2004, page 146.

En représentant ces paysages ouverts sur l'horizon ou ces perspectives arides qui se répètent de livre en livre, l'illustrateur propose sa représentation de « l'ampleur infinie du monde ». Et en y associant une vision macrocosmique qui condense les plus infimes unités vivantes, il installe un système d'oppositions qui demande au lecteur une certaine élaboration mentale dans l'image et entre l'image et le texte. Les réflexions de François Cheng sur le peintre Shitao expliquent ce que cette posture de représentation induit comme rapport au monde : « Voir de tout près : autre vie conduisant à la fusion sympathique avec la substance des choses, à ce point où se confondent le dehors et le dedans. »¹⁰⁹⁷ Le peintre Chu Ta¹⁰⁹⁸, étudié également par François Cheng, travaille pour sa part la figuration des grandes entités de la nature, très fréquemment par couples : rocher/arbre, fleurs/oiseaux, eau/montagne, terre/ciel. Il est aisé de reconnaître là une proximité avec le fonctionnement des images de Lemoine qui préfère le choix d'une image épurée construite autour de ce type d'oppositions plutôt qu'une « belle image » descriptive qui induirait une illusion d'exhaustivité.

« Ce jeu d'oppositions conduit donc à réenvisager la question posée du point de vue des expériences de la conscience (...) comment la distance allusive, que permet le détour, peut-elle nous faire passer du paysage comme *scène* au paysage comme *monde* – c'est-à-dire nous en faire dépasser l'aspect « bruyant », qui sur-le-champ nous accapare, pour nous faire accéder au « lointain » qui l'habite, à sa « sereine » harmonie ? »¹⁰⁹⁹

Pour Lemoine, il ne s'agit plus de référer aux images du texte - ni même à une description du réel - mais de révéler par la composition des illustrations des liens particuliers entre les éléments du monde. Même si l'illustrateur a démontré sa capacité à produire des images réalistes, très proches du documentaire, ses choix techniques et ses associations de motifs jouent sur l'harmonieuse rencontre d'éléments isolés et évocateurs. Sur ce point, Lemoine peut être comparé à des peintres chinois comme Chu Ta dans les intentions et l'effet produit, voire dans la composition des images¹¹⁰⁰. « Ce qui compte au

¹⁰⁹⁷ F. Cheng, *Shitao (1642-1707) La saveur du monde*, Phébus, 1998, page 76.

¹⁰⁹⁸ F. Cheng, *Chu Ta (1626-1705) le génie du trait*, Phébus, 1986.

¹⁰⁹⁹ F. Jullien, *Le Détour et l'accès, op.cit.*, page 333.

¹¹⁰⁰ « Les peintres chinois, lors même qu'ils se veulent observateurs fidèles de la nature – et Chu Ta se proclame souvent tel- ne proposeront jamais d'une fleur ou d'une branche (...) une image qui puisse être confondue avec celles (...) de botanique. Ce qui importe est moins la juxtaposition parfaite de détails exactement observés que la traduction visible de la structure cachée des choses. » F. Cheng, *Chu Ta*, page 50.

yeux d'un chinois n'est pas tant la ressemblance - illusoire de toute façon - que l'objet représenté entretient avec le réel, mais plutôt la présence vivante qu'il manifeste. »¹¹⁰¹ Les recherches personnelles de Lemoine sur le paysage qui ont été analysées dans la deuxième partie ainsi que le leitmotiv illustratif du « paysage à la poutre », démontrent finalement une posture d'illustration qui est plus l'expression d'un paysage intérieur coïncidant avec des émotions suscitées par le texte qu'avec les paysages mêmes décrits par lui. Ce paysage s'est construit par l'élaboration d'images mentales liées à des émotions de promeneur de Georges Lemoine. L'artiste qui travaille une perpétuelle interrogation du regard restitue dans l'interprétation des textes des paysages référant à ses émotions et en cela il semble que les propos de Shitao - traduits et rapportés par F. Cheng - lui conviennent une fois encore : « L'esprit du paysage et mon esprit se sont concentrés et, par là, transformés de sorte que le paysage est bien en moi. »¹¹⁰²

Trois illustrations du peintre Wang Fo illustrent très clairement cette conception du paysage : la fusion entre le peintre et ce qui l'entoure est exprimée par la superposition des lignes du visage et du relief, la « surimpression » du paysage sur le chemin ou sur le buste du peintre. Selon le même principe, une double page de l'album *Leila* est construite à partir d'une image où lignes et couleurs mêlent le visage exploré de l'héroïne et les dunes du désert sur lesquelles repose un objet appartenant au frère disparu. Ces images surréelles ont souvent été choisies comme « carte de visite » de l'illustrateur, elles présentent, fort précisément ce qui définit le style et le fonctionnement imaginaire de Lemoine. L'illustrateur adopte cette construction de l'espace plan pour jouer sur un premier plan symbolique en orientant le regard vers les différents arrière-plans de l'image. En effet, certaines représentations dans l'art asiatique traditionnel explorent l'art du détour et de l'allusion. François Jullien voit dans cette distance allusive une notion fondatrice de tous les arts et de la philosophie chinoise¹¹⁰³. Les représentations du monde, que ce soit dans la représentation peinte, la poésie ou dans l'art du jardin asiatique, sont révélées par des détours, des indices qui jouent sur l'écart, le silence et le non-indiqué : il s'agit d'une approche de l'essentiel par l'implicite. Ces images témoignent donc d'un certain héritage de la peinture chinoise pour lesquels il a été remarqué que :

¹¹⁰¹ *Ibidem*, page 62.

¹¹⁰² F. Cheng, Shi Tao (peintre chinois) in *Souffle-esprit*, Le Seuil, page 30.

¹¹⁰³ F. Jullien, *Le détour et l'accès*, *op.cit.*

« Le travail symbolique aussi que sa caractérisation ne vient pas (...) d'une description pénétrante de la physionomie qui révélerait la nature profonde du sujet (...) mais, comme c'est la coutume dans les portraits chinois, de la posture, des attributs, du décor, qui fonctionnent tous comme des signes destinés à être lu par le spectateur intelligent (...) »¹¹⁰⁴

Georges Lemoine partage donc avec les peintres asiatiques un mode d'illustration qui privilégie sur l'exposition directe des éléments, un système qui induit soit l'analogie – dans les paraboles et les allégories – soit l'émotion du spectateur par le système subtil de l'allusion et du détour.¹¹⁰⁵ François Jullien consacre plusieurs études aux systèmes allusifs déployés par les penseurs et artistes chinois. Il définit l'allusion comme un mode incitatif qui est « obscur », « sinueux », « évanescent », « détourné », « vague et diffus »¹¹⁰⁶ qui s'oppose au mode « analogique » qui est « manifeste », « droit », « clair » ou « rationnel » dans une élaboration « à partir de recouvrements catégoriels ». Par exemple, dans l'album *Le prince heureux*, la représentation du bouquet de violettes posé à côté du rubis donné par le prince, synthétise et évoque un passage précis du texte mais ces éléments induisent surtout une échelle de valeurs très proche de celle du conte d'Oscar Wilde : le désespoir de l'un rencontre la compassion de l'autre dans une représentation fragile et précieuse. La mélancolie dégagée par cette image isolée, voire désolée, dépasse la transposition symbolique. Dans *L'enfant et la rivière*, une planche déjà analysée fonctionne selon cette modalité : la présence de l'éclair du tonnerre dans l'image introduit la colère de Tante Martine non pour symboliser sur le plan allégorique mais pour évoquer les émotions des personnages. Sur ce plan, les considérations de François Jullien concernant la poésie chinoise peuvent servir de commentaire aux stratégies illustratives de Lemoine :

« Pour (...) rendre compte de la valeur d'incitation (...) [il faut] ne plus considérer le motif initial du poème sous l'angle de la similitude mais dans son rôle introducteur. Dès lors, la valeur d'incitation du motif tient à sa capacité de déclenchement, affectif et verbal : l'association qui la caractérise s'analyse sur un plan structurel et non plus sémantique (...) le détour qui est en cause est à

¹¹⁰⁴ F. Jullien, *Le détour ou l'accès, op.cit.*, page 154 : Au sujet du rouleau : Wang Yi et Ni Zan, *Portrait de Yang Zhuxi* (rouleau encre sur papier de 1363).

¹¹⁰⁵ « Les modalités du discours poétiques par : exposition directe (fu), rapprochement analogique (bi), incitation allusive (xing) » *ibidem*, page 134.

¹¹⁰⁶ *Ibidem*, page 146.

comprendre comme un phénomène de réaction (émotionnelle) plutôt que de transposition (idéelle).»¹¹⁰⁷

Cette incitation « procède par juxtaposition - un motif naturel introduisant le thème humain » alors que l'allégorie « procède par substitution » et se rapproche « du mode analogique »¹¹⁰⁸ F. Jullien conçoit le détour allusif dans la poésie chinoise comme un « déclencheur affectif indéfini – que le reste du poème va exploiter. »¹¹⁰⁹ Et dans les images de Lemoine, l'allusion détourne, efface ou éloigne l'élément induit pour mieux l'introduire et le dévoiler sous l'angle de l'émotion. L'allusion dans l'illustration ouvre les significations et permet au lecteur de faire résonner le texte dans l'espace laissé à l'élaboration psychique. Certaines images, comme les exemples déjà cités, démontrent que Lemoine emploie les motifs de façon ouverte : la fleur, la lune ou l'insecte n'introduisent pas toujours la même relation au personnage et n'induisent pas la même émotion. L'indétermination des éléments choisis par Lemoine comme structures allusives laisse au lecteur et au texte une véritable possibilité d'expansion des interprétations. La prise en compte par l'illustrateur des références au réel semble être comparable à la conception chinoise qui considère que « c'est par une absence (relative, efficace) que la présence est rendue » ou « la distance prise par rapport au sujet permet de mieux s'en pénétrer » ; en définitive pour Lemoine « c'est le détour qui nous fait découvrir »¹¹¹⁰. Le déploiement du sens naît non pas dans « le changement de plan » mais dans la « distance, l'ouverture, l'évasement », l'« au-delà » des phénomènes mêmes ... »¹¹¹¹ et le travail du vide dans l'image favorise ce processus.

Le travail du vide comme espace de circulation du regard a déjà été analysé sur le plan technique dans la première partie et comme élément symbolique induit par les œuvres de J.-M.G. Le Clézio, mais il est essentiel de considérer ce rapport entre le vide et le plein comme une familiarité supplémentaire avec la pensée asiatique. La notion centrale à la sémiologie chinoise est la notion de vide dynamique qui fait fonctionner comme un souffle vital les éléments (le Yin et le Yang). La peinture comme la calligraphie chinoise (et japonaise par conséquent) se sont construites et évoluent par rapport à ce principe. Les

¹¹⁰⁷ *Ibidem*, page 139.

¹¹⁰⁸ F. Jullien, *Le détour, op.cit.*, page 158.

¹¹⁰⁹ *Ibidem*, page 143.

¹¹¹⁰ *Ibidem*, page 332.

¹¹¹¹ *Ibidem*, pages 170 -171.

illustrations de Lemoine sont élaborées sur une dynamique du vide et du plein qui a été comparée, très tôt dans sa carrière, à celle des idéogrammes et aux compositions des artistes chinois. En effet, le style épuré et les compositions planes de ses images qui abolissent la perspective et se construisent autour de la sélection d'éléments isolés, contribuent à construire un espace de rêverie et de développement imaginaire. Ce que François Cheng nous communique de la réflexion de Shitao peut, une fois de plus, entrer en coïncidence avec le style de Georges Lemoine :

« Procéder au dernier tri. Jeter ce qui se voit, ne garder que ce qui est : objets concrets dépouillés du superflu, figurés dans leur état alchimiquement pur – c'est-à-dire au bord de passer pour abstraits. La brume envahit tout. La saison prochaine, elle aura raison de la montagne – (...). Ne restera que le blanc du papier. »¹¹¹²

Les carnets, n° 15 et 66 de l'illustrateur contiennent des notes qui révèlent son intérêt pour les pensées de Laozi¹¹¹³, qui a participé à l'élaboration de la doctrine taoïste exprimant l'harmonie du monde établie par l'équilibre et la dynamique du vide et du plein. Georges Lemoine se réfère, entre autres, à des citations célèbres sur l'efficacité du vide :

« Célèbres sont, au sein du *Laozi*, les images qui visent à traduire cette efficacité sur le mode d'un *évidement* (c'est-à-dire) : tel est le vide qui, creusé au sein du moyeu, permet à tous les rayons de converger, et par là, à la roue de rouler. (...) D'une façon comme de l'autre, il faut toujours du vide pour qu'un déploiement soit possible. C'est pourquoi en évacuant du plein, je trouve au plein son plein effet. (...) Cette efficacité du vide, on l'a compris, est celle d'un fonds d'immanence. »¹¹¹⁴

Georges Lemoine, sans travailler volontairement cette conception taoïste, fait évoluer ses illustrations de façon à dégager une vibration de la matière, une circulation du vide dans ses dessins par des techniques qui laissent une part à la dynamique du blanc de la page. L'élaboration d'équilibres dans l'espace entre vide et plein tend à « faire ressortir au travers du sensible le vide infini qui l'anime. (...) C'est pourquoi le Laozi évoque la réalité par un rapport de présence absence, sur le mode du « flou », du « vague » et de l'

¹¹¹² F. Cheng *Shi Tao*, *op.cit.*, page 144.

¹¹¹³ Fondateur du taoïsme antique (VI è s).

¹¹¹⁴ F. Jullien, *Le Détour*, *op.cit.*, page 266.

« évanescents ». »¹¹¹⁵ Ce qui chez les peintres asiatiques se déploie dans la vibration du trait, dans l'emploi de la brume ou dans la composition équilibrée des espaces de l'image est présent chez Lemoine pour exprimer une sensibilité à la lumière, à la transcendance et à l'émotion ; il donne forme dans l'image à la perception du temps et à l'invisible. Pour Lemoine comme pour les peintres asiatiques : « L'image est ici travaillée à l'envers de son pouvoir imageant ; elle sert à caractériser l'incarcérisable, à exprimer de façon sensible l'absence de marques sensibles. »¹¹¹⁶ Il est troublant de constater à quel point les réflexions concernant ces artistes précédant Lemoine de plusieurs siècles, conviennent pour définir autant les aspects traditionnels de son illustration que les caractéristiques de sa modernité.

« Pour les peintres chinois, et ce dès l'époque des Sung ou des Tang –soit cinq ou dix siècles avant Chu ta- le vide possède ainsi une nature dynamique : c'est lui qui tout ensemble sépare et unit, lui qui autorise et justifie le dialogue du proche et du lointain, du visible et de l'invisible, lui enfin qui permet au souffle de conférer à l'œuvre sa secrète tension. C'est en effet dans l'exacte mesure où il aura assimilé les lois de la circulation du Vide que l'homme (et l'artiste au premier chef) entretient des rapports corrects avec le monde – ou si l'on préfère avec la Terre et le Ciel. »¹¹¹⁷

Les tensions qui opposent l'horizontalité des espaces à la verticalité des éléments, le jeu des plans dans l'image et les compositions planes élaborent, nous l'avons déjà constaté, une mise en image du silence et de la suspension. Mais il est intéressant de noter que les illustrations de Lemoine peuvent être associées à la recherche d'une certaine « fadeur » qui est également recherchée par certains artistes asiatiques (XXVIII, 6 – 11). Chez Lemoine, la fadeur s'exprime dans un nombre important d'images du corpus par l'intermédiaire de sa palette des couleurs noyées, la composition plate des images et l'expression vide des personnages figés dans leur posture un peu raide d'attente ou de contemplation. Cette recherche d'insipidité, qui prend forme dans la neutralisation des contrastes et des reliefs dans les images, laisse une part centrale aux expressions des textes et à la langue des auteurs qui peuvent ainsi se déployer et intégrer les multiples ouvertures sémantiques laissées par l'illustrateur.

¹¹¹⁵ F. Jullien, *Le détour*, *op.cit.*, page 275.

¹¹¹⁶ *Ibidem*, page 276.

¹¹¹⁷ F Cheng, *Chu Ta*, *op.cit.*, page 26.

Dans *Eloge de la fadeur*, François Jullien une fois de plus, analyse ce principe, la fadeur, qui a guidé la création artistique chinoise pendant des siècles : l'expression du vide, de l'insipide, de la simplicité et du dépouillement est liée aux influences des courants successifs de la pensée philosophique chinoise. Cette fadeur est recherchée pour les arts visuels comme pour les sons qui peuvent aider à comprendre ce qui se tient dans la neutralité et le concept de centre, autant que dans l'abolition des limites : En effet un son « fade » est un : « son atténué, qui se retire, qu'on laisse le plus longtemps mourir. (...) lui qui, en se libérant peu à peu de sa matérialité sonore, nous conduit au seuil du silence, éprouvé alors comme plénitude – à la racine de toute harmonie. »¹¹¹⁸ Logiquement, il faut lier à cela le goût prononcé de Lemoine pour les musiques contemporaines qui explorent les limites du continu et du discontinu. François Cheng dans l'étude qu'il consacre à un des grands maîtres chinois, établit lui aussi le lien entre art pictural, conception du monde et musique :

« Savoir regarder ce qui nous attend. Et y trouver du réconfort, de l'élan même. Utiliser le vide comme un tremplin, pour que l'art à l'instant de s'épuiser soit à même de s'élever encore, se libère et nous libère. Vision « romantique », pourrait-on dire (...) Il est vrai que les plus grands peintres romantiques de l'Occident (Turner, Caspar David Friedrich...) ont quelque chose de « chinois » : ce désir d'abolir les horizons, d'accéder coûte que coûte au lointain – comme Schumann en musique. Le peintre ici ouvre un espace où monde et homme « adviennent » l'un par l'autre et suggère qu'il s'agit au fond, non d'un espace mais d'un temps : un temps sans limite. Peinture et musique, à cette altitude, ne se peuvent plus distinguer l'une de l'autre. »¹¹¹⁹

Musique et peinture tendent à exprimer un même rapport artistique au monde, qui est celui d'une disponibilité de l'esprit pour appréhender une abolition des limites.

Selon cette esthétique de la fadeur, le goût de la platitude et de la neutralité de l'évocation ambitionne l'expression la plus authentique. « Plus jamais alors le sens se referme, il demeure ouvert et disponible. Il convient donc de se former à cet art de la lecture, celui de laisser *infuser* le sens : loin du pointage impérieux du discours (démonstratif) et de tous les marquages insistants, laisser dissoudre librement en soi tout le sens possible (...) »¹¹²⁰

¹¹¹⁸ F. Jullien, *Eloge de la fadeur*, op.cit., page 75.

¹¹¹⁹ François Cheng, *Shitao*, op.cit., page 152.

¹¹²⁰ F. Jullien, *Eloge de la fadeur*, op.cit., page 27.

L'aridité et la vacuité de ces compositions dessinées par Georges Lemoine sont renforcées par une mise en valeur des axes verticaux et surtout l'étirement d'une horizontalité qui aplanit tout. Les techniques diluées de l'encre ou de l'aquarelle utilisées par l'illustrateur et ses compositions unissant les plans de l'image présentent de nombreuses analogies avec Nizan que F Jullien désigne comme « le » peintre chinois de la fadeur ; il décrit un de ces rouleaux avec des qualificatifs qui semblent caractériser une image de Lemoine excepté dans les tracés que Lemoine préfère généralement nets et continus :

« L'encre qui a servi à peindre le paysage a été abondamment diluée ; la gamme des couleurs est étroite, généralement pâle ; les traits sont moins individuellement distincts que fondus dans les formes. Le peintre s'est même refusé à traiter différemment ce qui était à distance, comme on le fait d'ordinaire, en réduisant les détails ou en estompant le tracé : proximité et lointain sont fondamentalement homogènes, ils se « réfléchissent l'un l'autre », selon l'expression consacrée, et s'équivalent sous le regard. Celui-ci circule donc uniformément d'un bord à l'autre du rouleau, et seule la verticalité des fins branchages relie entre elles les deux rives, maintient à la surface les divers plans. Aucun mouvement plus impulsif du pinceau ne vient troubler le calme qui se déploie de part en part (...) ne vient relever la platitude de l'ensemble. »¹¹²¹

Mais la fadeur prend place également dans le peu de détails narratifs des images des livres qui privilégient les éléments insignifiants, l'allusion et le vide. Les images de la première période de Lemoine semblent intégralement produites à partir de ces principes : les encres se diluent, les traits s'estompent, les couleurs pâlissent, ce sont donc la transparence et la légèreté des représentations qui induisent la plus forte valeur sémantique. Ainsi ces planches épurées qui jouent de la fadeur semblent accompagner au mieux les grands textes littéraires publiés chez Gallimard jeunesse jusqu'en 1996.

Cependant Lemoine n'a pas uniquement produit des images délavées et horizontales, il explore depuis une dizaine d'années de nombreuses variations différentes des limites de la fadeur par le changement des techniques et une accentuation de thèmes compassionnels. Il met également à l'épreuve le concept d'insipidité de la représentation, installant fréquemment des jalons pour le lecteur par la présence des éléments verticaux,

¹¹²¹ Description d'un paysage de la fadeur, *Eloge de la fadeur*, page 29 .

analysés plus haut, car il est évident qu'il ne cherche pas véritablement à fixer l'attention du lecteur, bien au contraire, il la fait circuler : il installe cet élément en contrepoint des paysages « de fadeur » pour induire le regard du lecteur dans une anticipation de la lecture du texte ou de la compréhension du récit. Considérant, à l'instar de F Jullien, que « c'est de la plus grande réserve que se dégage la plus grande présence. »¹¹²², Lemoine travaille l'épure et la distance même dans les albums les plus contrastés de son corpus comme *La petite marchande d'allumettes* ou *Petit Cœur* dont les gouaches mates ne suffisent pas à occulter le travail du détachement dans l'illustration.

La création d'images est ainsi guidée par une volonté de trouver un équilibre dynamique, voire une dialectique entre proche et lointain, rythme et immobilité. François Jullien décrit la quête de ces artistes de la fadeur qui les fait peindre quasiment le même paysage toute leur vie, recherchant l'équilibre dans la monotonie d'un même tableau¹¹²³ comme celle d'un Sage qui parvient au détachement ultime. Lemoine poursuit sa recherche de fadeur percevant dans ce défi, la possibilité d'une authenticité véritable dans l'illustration des œuvres littéraires. Paradoxalement, il confronte les thèmes les plus puissants des œuvres, comme l'initiation, la création du monde ou la mort, à des mises en images qui tendent vers la fadeur pour mieux donner à réfléchir les textes : « car l'idée d'une valorisation de la fadeur n'appartient pas seulement à la célébration taoïste d'une nature originelle, on la retrouve aussi à la base du portrait confucéen du Sage. »¹¹²⁴

En accentuant le sens du neutre dans son illustration, Georges Lemoine apporte à la lecture des textes une profondeur et une sensibilité qui dépassent la simple amplification symbolique et développent la réflexion non par la rationalisation des textes mais par une mise à distance de l'émotion.

« A la fadeur éprouvée dans les choses correspond la capacité de détachement intérieur. Que le même mot chinois (dan⁵) signifie à la fois l'un et l'autre, sans distinction de sujet ni d'objet, nous donnera à réfléchir. (...) la saveur nous attache, la fadeur nous détache. La première nous accapare nous obnubile nous asservit ; l'autre nous affranchit de la pression du dehors, de l'excitation des sensations, de toute intensité factice et de peu de durée. »¹¹²⁵

¹¹²² F. Jullien, *Eloge de la fadeur*, page 46

¹¹²³ *Ibidem*, page 31.

¹¹²⁴ F. Jullien, *Eloge de la fadeur*, page 41.

¹¹²⁵ *Ibidem*, page 37.

Ce que les peintres chinois et les études qui s'y consacrent nous apprennent sur l'illustration de Lemoine tient dans sa capacité à « capter l'invisible au travers du sensible, à évoquer le vide à partir des images ».

Ce que le détour allusif, la mise en image du vide et la recherche de fadeur induisent, c'est une atmosphère qui communique au lecteur « le sentiment d'un nécessaire dépassement de la matérialité des choses, l'expérience d'un sens non pas insistant, mais évasif et toujours lointain »¹¹²⁶ que le texte qu'il accompagne peut ainsi développer. Il est essentiel de comprendre le lien entre la volonté répétée de Lemoine d'illustrer des sujets graves et des questions touchant à une prise de conscience métaphysique - touchant aux questions de vie et de mort, de destin, de morale et de religion - et le travail de mise à distance accentué par l'évolution plastique de ses illustrations vers une recherche de l'épure et de la symbolisation. Il apparaît que dans cette recherche de détachement émotionnel, l'illustrateur puise dans toutes les ressources artistiques traditionnelles et contemporaines pour faire évoluer et perfectionner les liens qu'il élabore entre le texte et l'illustration pour le lecteur.

¹¹²⁶ *Ibidem*, page 83.



Lemoine fait donc percevoir les différents niveaux sémantiques des récits et l'au-delà du texte : il ne montre pas uniquement ce qui se cache sous la simple description des mots mais il induit comment les signifiants sont liés et se dévoilent tout en préservant une distance pour la réflexion. Certains des procédés placés au service de la déréalisation s'inspirent des courants de la peinture abstraite et de l'image contemporaine mais l'illustrateur puise également dans les motifs iconographiques du patrimoine classique pour connoter la transcendance ; l'emprunt à la peinture religieuse le plus souvent, se fait sur des motifs inducteurs de « grâce divine ». La fréquente utilisation de l'allégorie pour illustrer les textes à portée mythique témoigne également de cette influence de la représentation religieuse. De plus, la désincarnation des images de Lemoine est aussi à mettre en relation avec l'influence des représentations chrétiennes mais il emprunte également aux peintres classiques, contemporains ou à la peinture chinoise. L'illustrateur est fasciné par la recherche d'une représentation de l'invisible qu'il emploie dans son interprétation des œuvres pour révéler et souligner les niveaux les plus symboliques et mythologiques des œuvres. Il travaille aussi sur à un niveau émotionnel en privilégiant la simplicité et la familiarité des choses auxquelles se réfèrent les auteurs.

De plus, Georges Lemoine élabore une distance dans ses images par une posture de détachement qui communique son émotion au lecteur et paradoxalement l'en protège. Tout en mettant en relief l'essence des œuvres, les sens premiers comme les niveaux les plus élaborés, il construit des illustrations qui réfléchissent sa compréhension. Tous ces procédés visent à représenter non seulement les émotions mais également ce que l'image ne peut a priori représenter : le changement d'un état à un autre - ce qui est le cas de l'initiation et de la mort -, les archétypes symboliques, les relations intimes ou métaphysiques entre les choses, le sacré et la foi, la présence d'entités ou de qualités plus qu'humaines... Comme Georges Didi-Huberman le constate dans ses études concernant l'histoire de la peinture, le travail de dématérialisation et de désincarnation des représentations résulte de cette impossibilité ; il s'agit de communiquer au spectateur cette sensation psychique qui peut être assimilé à la perception d'une aura. Georges Lemoine produit des images qui fonctionnent par la symbolisation allégorique ou l'allusion et ces illustrations construites sur le détour et l'indirect dégagent une aura par leur capacité à

Commentaire [MSOffice34]: partie religion et sacré ?

induire, évoquer, et mettre en relation la question de l'invisible, du temps et de l'espace posée par les textes.

Conclusion

L'édition pour la jeunesse est le seul lieu éditorial où il semble encore aujourd'hui possible d'illustrer des textes littéraires narratifs ; à l'exception de quelques éditions de poésie, les éditions bibliophiliques ou les éditions de livre d'Art ne s'engagent pratiquement plus dans ce type de projet. Ainsi Georges Lemoine qui apprécie de travailler à partir de textes littéraires se voit associé à des projets éditoriaux destinés à la jeunesse mais ce n'est pas tant ce public que la création d'illustrations qui le motive. Dans ce contexte, il travaille plus facilement sur des textes littéraires mais cette création pour un public spécifique comporte des pièges. L'édition de ces livres s'engage souvent selon des visées didactiques et la création est souvent contrainte par les pesanteurs d'une tradition du livre enfantin. Les livres qu'il illustre sont donc particulièrement sujets à l'évaluation des médiateurs de la culture enfantine. Cependant illustrer des livres pour enfants ne signifie pas forcément illustrer pour les enfants, G. Lemoine en apporte un exemple. Cette contrainte liée au destinataire pourrait aboutir à une autocensure dans la création des images mais il semble que le public visé n'intervienne que modérément dans ses choix graphiques ; la pudeur et la distance de ses illustrations sont en fait d'authentiques caractéristiques de son style et non des régulations pour un lectorat spécifique. L'illustrateur n'envisage aucune réduction de son ambition dans l'invention des images car il ne se considère pas asservi par le lectorat, paradoxalement, l'épure qu'il privilégie dans l'illustration engendre une certaine complexité. Cependant si Georges Lemoine n'illustre pas spécifiquement pour la jeunesse, il conçoit ses images pour accompagner un texte qu'il pense cependant pouvoir être lu par des enfants et des adolescents et cela constitue une tension contradictoire de sa création. Il est concevable que l'illustrateur contrôle sa création pour proposer des illustrations accessibles et claires, puisqu'une des fonctions qu'il leur attribue, est de guider l'interprétation, mais cette autorégulation intervient peu dans l'effacement ou dans la transformation des motifs comme nous l'avons constaté à propos de la représentation de la mort.

L'analyse de son œuvre nous apprend que sa conception d'une « bonne » illustration ne correspond pas forcément à ce que les critiques des livres de jeunesse considèrent comme une « belle » illustration. En effet, Georges Lemoine opte toujours pour un système de représentation qui lui permet de restituer au mieux sa perception et son

idée du texte. Il n'hésite donc pas à changer totalement de technique de dessin ou de principe d'illustration, comme nous l'avons vu à propos de *La petite marchande d'allumettes* ou *Petit coeur*. Les réactions à ses images démontrent qu'il n'est pas toujours compris dans les évolutions de son illustration. Les critiques et les éditeurs ne parviennent apparemment pas toujours à comprendre ces changements car ils attendent la reprise des techniques et des effets qui ont assuré à Lemoine sa notoriété. Quand les illustrations sont lumineuses et colorées en demi-teintes, selon une certaine tradition de l'imagerie enfantine de la fin du dix-neuvième siècle, l'épure et le hiératisme des compositions sont qualifiés de sublimes. Mais quand l'huile opaque se substitue à l'aquarelle, quand les illustrations s'assombrissent et obturent l'horizon, conférant une certaine pesanteur à l'atmosphère du texte, certains critiques préfèrent ne même pas les commenter. L'analyse de Cécile Boulaire¹¹²⁷ sur l'évolution des conceptions de « beau » dans l'illustration pour la jeunesse de 1970 à aujourd'hui nous permet de mettre en perspective cette réception. Son constat met en évidence d'une part que l'évolution des discours critiques sur les illustrations pour la jeunesse ne peut totalement se dissocier d'une pensée dominante subissant les effets de mode, et d'autre part que les discours sensibles à la nouveauté ne s'ouvrent paradoxalement qu'avec une certaine difficulté à la véritable modernité. Lemoine semble, pour sa part, totalement indifférent à ces effets de mode et les évolutions de sa création suivent exclusivement la progression de son questionnement personnel sur l'illustration et sur les thèmes auquel il est sensible.

Les apports historico-critiques d'Annie Renonciat sur le goût du beau et l'art pour l'enfance au début du vingtième siècle peuvent également expliquer que les images de Lemoine soient appréciées dans leur intemporalité plus que dans leur modernité. Elles peuvent en effet être rapprochées de l'esthétique délicate des illustrations de Maurice Boutet de Monvel dont « on recommande (...) les tons fondus, les nuances claires et harmonieuses comme « palies par le temps » », et il apparaît qu'encore aujourd'hui on ait tendance à « confondre les valeurs esthétiques, morales et intellectuelles (...) et à ériger en critères absolu de « l'art pour l'enfant » les codes du goût de l'époque »¹¹²⁸. L'illustration qu'un artiste propose aux enfants est soumise encore aujourd'hui à une évaluation

¹¹²⁷ C., Boulaire, « Le Beau et le Moche dans l'album pour enfants », *Littérature de jeunesse, incertaines frontières*, Colloque de Cerisy-la-salle, *op.cit.* (Actes à paraître)

¹¹²⁸ A., Renonciat, « L'art pour l'enfant, actions et discours, du XIX^e siècle aux années 1930 », *L'image pour enfants : pratiques, normes, discours (France et pays francophones, XVI-XX^e siècles)*, *op.cit.*, pp 201-217.

concernant la dimension enfantine ou non-enfantine de son univers graphique : « Cette sorte d'hypallage qui fait dire des images pour enfants ce qu'on dit de l'enfance »¹¹²⁹ Même si les discours ont sensiblement évolué en trente ans, il semble que le lien entre le propos du livre et les choix techniques de l'illustration ne soient toujours pas pris en compte dans le jugement sur les images, comme si celles-ci étaient conçues indépendamment du texte. C'est pourquoi : « Ce sont ces réflexions sur le lien intime entre un style, une technique, une esthétique visuelle et un projet narratif qui doivent être interminablement renouvelées. »¹¹³⁰ Georges Lemoine se donne le droit de produire de belles images à l'ancienne mais également de confronter le lecteur à la noirceur d'un univers contemporain si le texte l'induit. En effet, Georges Lemoine ne cherche pas à séduire par des images décoratives ni à représenter de façon réaliste, alors qu'il sait parfaitement le faire. Sa création en perpétuel renouvellement aboutit à une succession de livres qui traduisent une véritable recherche de valorisation du texte au delà des modes éditoriales. En fait, toute son illustration semble être conçue pour représenter ses émotions et ce travail aboutit à une contradiction créative puisqu'il l'amène à représenter la mort, la violence ou la douleur tout en protégeant le lecteur. Le fait qu'il donne à percevoir son émotion tout en installant un système de distanciation aboutit à ce que son illustration soit fréquemment qualifiée de contemplative ou mystique.

L'illustration des œuvres de J.M.G. Le Clézio que les éditions Gallimard ont publiées pour la jeunesse, montre ce que peut produire l'association équilibrée de deux créations ambitieuses qui ne sont guidées ni l'une ni l'autre par un souci de lisibilité ou d'adaptation spécifique à un jeune lecteur. A l'exemple de ces récits, l'essentiel des œuvres du corpus proposé dans des collections pour les jeunes appartient à la littérature générale. Mais quelques textes du corpus de Lemoine écrits pour la jeunesse défendent eux aussi des thèmes ambitieux qui engagent les lecteurs dans une interprétation symbolique du monde. L'illustrateur, comme de nombreux auteurs, considère que la création pour les jeunes lecteurs est très exigeante mais aussi que ce lectorat a une ouverture imaginaire qui lui permet d'approcher des œuvres ambitieuses et non conventionnelles. Cette conception explique donc pourquoi l'illustration de Georges Lemoine convient à des éditions pour la

¹¹²⁹ C., Boulaire, *ibidem*.

¹¹³⁰ *Ibidem*.

jeunesse : la communication de valeurs stimule l'illustrateur et justifie son parti pris créatif sur les plans référentiels et symboliques comme sur les plans inconscients.

Ainsi par son illustration, Georges Lemoine propose des repères qui peuvent convenir à différents niveaux de lecture. Il fait entrer le lecteur dans un univers de représentation où les éléments proposés réfèrent à la diégèse elle-même, mais aussi aux émotions provoquées par la lecture, aux symboles implicites, aux liens intertextuels. C'est une qualité essentielle de son illustration qui convient aux jeunes lecteurs : l'image d'apparence simple leur propose des clés interprétatives pour l'œuvre et des modalités symboliques et plastiques pour penser le texte. Georges Lemoine ne cède pas à la facilité : il ne privilégie pas l'illustration littérale du « scénario » mais il représente des concepts, des réseaux conceptuels, des champs sémantiques.

En effet, le rôle de l'illustration ne peut pas être considéré uniquement du point de vue de la complémentarité ou de la redondance narrative et la question semble essentiellement concerner le type de relation symbolique et rhétorique qu'élabore l'image avec le texte. Sur le plan de la relation texte-image, il est fréquent que l'illustration soit définie à défaut, par ce qu'elle ne doit pas être : une redondance inutile. L'illustrateur Daniel Maja rappelle : « [...] quand image et texte sont platement collés, rien ne se passe... on obtient de la redondance, du rabâchage, de l'insipide, de l'ennui. Pas de tension. »¹¹³¹ L'art de l'illustrateur est de savoir quand la reprise d'éléments du texte est superflue ou inutilement insistante et quand la présentation d'éléments renvoyant au texte est indispensable pour que les liens s'élaborent. L'illustration peut donc être envisagée comme un système qui engage l'interprétation entre la redondance et le non-dit des images. L'équilibre entre ces deux pôles s'élabore dans une négociation délicate avec l'œuvre d'un autre.

L'illustration de Georges Lemoine intervient dans un premier temps au niveau analogique : le lecteur retrouve dans les images des référents du texte et des représentations qui installent un effet de réel. Son illustration prend toute sa force dans la représentation d'infimes éléments du réel qui semblent concentrer un fort potentiel connotatif et émotif. Il souligne par ailleurs les structures narratives liées à la temporalité, aux lieux et aux personnages.

¹¹³¹ D. Maja, *Illustrateur jeunesse, Comment créer des images sur les mots, op.cit.*, page 38.

Cependant, derrière cette représentation d'objets simples et quotidiens, Georges Lemoine déploie un réseau d'allusions et de symboles générant une atmosphère onirique et un système allégorique. C'est alors sur un plan analytique que son illustration met en place des significations. Georges Lemoine conçoit véritablement l'illustration d'un texte comme un jeu symbolique auquel le lecteur de ses livres est invité à participer. Dans ce but, il jalonne ses images d'indices graphiques qui signalent le code illustratif. Mais ces signaux engagent surtout le lecteur à interpréter l'image pour nouer des liens avec le texte. Ainsi, que ce soit pour les romans et les nouvelles de Henri Bosco, Michel Tournier ou J.-M.G. Le Clézio, les illustrations de Georges Lemoine en soulignent la dimension d'initiation par des mises en relation de schèmes de l'imaginaire. Il sélectionne et associe des motifs pour révéler les systèmes qui sous-tendent les récits.

Il joue par ailleurs sur l'interpellation énonciative par les choix de points de vue dans les images et il développe également une distance et une mise en espace épurée qui déclenchent une réflexion et une lecture symbolique nécessaire à l'interprétation. Cette illustration permet de penser que la relation indirecte entre les signifiants est le gage d'une illustration de qualité : la distance, l'allusion, l'allégorie, le hors-champ transforment la simple recherche d'indices redondants ou complémentaires en conceptualisation des récits. De ce fait, nous n'envisageons pas qu'il y ait conflit entre d'éventuelles images mentales élaborées dans la lecture et les images matérielles des livres quand l'illustration est de qualité. Il semble peu pertinent d'établir une quelconque hiérarchie entre ces deux types d'images et il ne peut s'agir d'une concurrence quand l'illustration place le lecteur en situation d'établir les liens pour faire résonner – ou raisonner - ce que dit le texte. C'est ce que produisent les illustrations quand Georges Lemoine développe le détour dans ses compositions ou quand il préfère l'allégorie à la description. Ses illustrations mettent en place une certaine disponibilité pour la création des propres images du lecteur ; elles enrichissent donc l'imagination à partir du texte sans pour autant induire la même interprétation : l'empreinte d'un pas, une ligne d'horizon ou un regard fixe appellent différents niveaux de significations selon les lecteurs.

Pour que l'illustrateur trouve matière à de multiples plans d'interprétation dans le texte, il a également besoin d'investir les « creux » de l'oeuvre, les jeux de l'implicite et de l'allusion, qui lui fournissent autant de pistes à illustrer que les « pleins » polysémiques du texte. Il laisse au seul texte certains de ces aspects et en développe d'autres à partir d'une

sélection qui lui permet d'élaborer une petite musique d'accompagnement à la lecture. Le terme de partition est utilisé par Lemoine comme un leitmotiv dans ses notes préparatoires et il apparaît que sa culture musicale nourrit fortement cette approche rythmique de l'illustration dans laquelle il favorise le contrepoint. L'illustrateur est un lecteur sensible et intuitif qui sait traduire les systèmes sémantiques élaborés à partir de sa lecture.

Pour faciliter l'accès à ces niveaux de signification, l'illustrateur élabore des compositions ouvertes qui engagent le lecteur dans l'image et son illustration provoque, par conséquent, une forme de rêverie ou de pensée flottante, véritable stimulation pour l'imaginaire du lecteur. Son illustration génère alors dans l'environnement des textes littéraires ce que semble décrire Gaston Bachelard : « Dans l'âme détendue qui médite et qui rêve, une immensité semble attendre les images de l'immensité. »¹¹³². Les qualités aériennes de son imaginaire artistique lui permettent d'ouvrir des espaces propices à la rêverie par la verticalité et également de transfigurer la matière représentée par la mise en apesanteur d'éléments dans les images. Et en élaborant ses illustrations dématérialisées dans une approche dialectique du haut et du bas, du proche et du lointain, Georges Lemoine concentre l'interprétation des textes autour des valeurs liées au psychisme onirique, aux mythes, à la spiritualité et au sacré.

Les systèmes spatiaux que l'illustrateur déploie interviennent également pour l'expression du temps. L'utilisation du blanc que l'illustrateur privilégie, contribue à l'expression de la temporalité des événements des textes qu'il présente fréquemment comme arrêtés ou suspendus. De plus grâce à des compositions épurées, des illusions de distance et des systèmes énonciatifs dans l'image, les illustrations de Georges Lemoine demandent du temps ou créent du temps pour la réflexion. Le vide dans l'image intervient pour amplifier l'impact et la présence des éléments représentés. Cette relation entre espaces vides et temps que Georges Lemoine recherche, participe de la modernité de son illustration mais engendre également un procédé stimulant l'interprétation. Par l'introduction de la distance, de la verticalité et du vide dans les dessins, il intervient sur la représentation du lecteur à la façon des artistes asiatiques de la tradition taoïste.

L'illustration de Georges Lemoine favorise l'interprétation par l'installation d'une distance avec l'œuvre. D'une part, il représente des motifs intertextuels et intericoniques et d'autre part il introduit une distance avec l'image même et cet aspect est une des

¹¹³² G., Bachelard, *La poétique de l'espace*, *op.cit.*, page 174.

caractéristiques de son illustration. La désincarnation des représentations signale au lecteur par le jeu avec les codes de l'image qu'il est en train de percevoir un espace à deux dimensions. L'illustrateur ne cherche pratiquement jamais à créer l'illusion du réel ; au contraire tout son travail technique consiste à produire du sens en donnant à voir l'illusion de la représentation par l'accentuation des spécificités de l'image fixe et du livre : arrêt temporel qui dilate l'instant choisi, espace à deux dimensions et caractère plan de la page, investissement des marges et de la pliure du livre. Lemoine est un illustrateur qui signale au lecteur qu'il lit un livre et qu'il élabore du sens à partir des signes sur les pages. Georges Lemoine engage le lecteur dans une lucidité par rapport à ce que le texte et l'illustration lui communiquent. L'effet produit, même s'il n'est pas toujours élaboré consciemment, résulte d'une recherche artistique qui prend en compte l'énonciation dans l'image. Ses illustrations développent le plus souvent un discours critique au-delà de la narration - références culturelles, soulignement de l'implicite, expression d'émotions. Dès le moment où s'engage l'illustration, Georges Lemoine devient commentateur de l'œuvre par une intervention sur une multiplicité de niveaux. C'est la lecture contrainte par l'obligation d'interprétation qui le constitue comme instance possible de lecteur modèle, ou idéal, sachant que son illustration doit tout à la fois respecter le texte et ouvrir la réflexion du lecteur sur ce que le texte communique. L'ensemble texte et image produit un message qui modifie celui du texte seul parce que l'illustration est conçue pour l'amplifier et le révéler.

Georges Lemoine envisage donc l'illustration comme un défi : la création d'images doit toucher le lecteur sur les plans intellectuels et émotifs. Pour cela il prend en compte plusieurs principes pour que l'harmonie se crée entre texte et images. Il semble que ces différents aspects de l'illustration permettent de comprendre sur quoi s'élabore le plaisir de la lecture du texte illustré. Lire un texte illustré ne se limite pas à une substitution ni à une stimulation par l'image d'une lecture paresseuse ou défaillante, sinon les adultes et les lecteurs experts ne l'apprécieraient pas. Une illustration pertinente se reconnaît au travail mental qu'elle demande au lecteur en le ramenant au texte, et cela qu'il soit bon lecteur ou non. Le plaisir du texte illustré est provoqué autant par la reprise que par l'anticipation d'éléments du texte dans l'image. De plus l'interprétation s'engage. Une certaine satisfaction naît de l'élaboration mentale à partir de la lecture du texte et de sa proximité avec l'image : plaisir intellectuel dans la confirmation d'un univers partagé autour du texte,

dans la découverte d'une interprétation et dans la transaction entre les images et le texte par l'intermédiaire des multiples liens. Ainsi l'apport de l'illustration de Georges Lemoine dépasse de loin celui d'une simple aide à la compréhension ; il tient essentiellement dans la découverte d'un univers graphique qui s'harmonise avec la lecture. Le plaisir de la lecture d'un texte illustré se produit dans les allers et retours du texte à l'image quelles que soient les mises en page, et il semble pouvoir également être dû à une maîtrise des émotions provoquées par cette lecture.

Georges Lemoine réalise un véritable travail de créateur dans l'illustration. .

Les qualités créatives nécessaires pour qu'une illustration serve véritablement les œuvres littéraires, résident dans la capacité à effectuer les choix d'interprétation. Georges Lemoine adopte une posture de lecture réflexive et introspective - guidée par son horizon d'attente personnel - puis il transforme cette inspiration en possibilité de représentations graphiques. Le choix des codes graphiques est contraint par les formes éditoriales mais d'abord par sa décision d'assumer une interprétation. L'exemple des textes illustrés à deux reprises par Lemoine nous a fourni l'occasion d'explorer les alternatives qui s'offrent à lui pour la création d'un système d'images cohérent. Ces exemples révèlent que ce qui caractérise un illustrateur pertinent tient en sa capacité à envisager plusieurs possibilités d'accompagnement pour un texte et à opter pour une interprétation plutôt qu'une autre. Ces exemples laissent également apparaître que l'illustration dispose d'une certaine autonomie par rapport au texte et ils nous permettent de mesurer que chaque projet de livre s'inscrit dans une historicité propre. A chaque fois, l'illustrateur renouvelle son approche de l'œuvre et élabore des illustrations qui établissent de nouvelles relations avec le texte puisqu'il n'y a pas une seule interprétation possible, il n'y a pas une seule illustration possible.

L'illustrateur intervient également dans le péri-texte. Il doit définir la qualité de son intervention dans un respect du texte à illustrer et être capable d'une certaine humilité pour rester au service de l'œuvre. En effet il doit s'effacer suffisamment pour laisser penser que les images émanent du texte : c'est le cas avec *Lullaby* de J.M.G. Le Clézio ou *Le Prince heureux* d'Oscar Wilde. Lemoine démontre que seul un illustrateur à la personnalité forte peut composer avec des œuvres fortes et produire un travail riche entre narcissisme et humilité, appropriation et effacement. Cette posture apparaît comme un défi lancé à l'artiste. Il faut des illustrateurs de la qualité de Georges Lemoine pour préserver la

puissance d'une création authentique tout en laissant la priorité à l'œuvre de l'écrivain. Nous avons consacré une part de notre analyse au « mariage d'âmes » qui prend forme parfois dans l'illustration d'un texte. L'intérêt de Georges Lemoine pour les auteurs des œuvres qu'il illustre démontre qu'il a besoin d'approcher l'univers personnel de l'écrivain pour concevoir une illustration harmonieuse et acceptable. Ainsi son rapport aux œuvres s'appuie sur un véritable engagement affectif et intellectuel.

Une part essentielle de l'harmonie prend également son origine dans l'intuition des éditeurs qui envisagent l'association équilibrée de tel illustrateur avec le texte de tel écrivain. La difficulté pour Georges Lemoine est de retrouver aujourd'hui l'intensité du processus créatif qu'a pu provoquer pour lui l'illustration des livres de J.M.G. Le Clézio, Michel Tournier, Marguerite Yourcenar, Henri Bosco et les contes de Hans-Christian Andersen ou d'Oscar Wilde. Ce qui le conduit à accepter un projet d'illustration, c'est l'inspiration que le texte fait naître et cela peut tenir tant à l'émotion provoquée par la langue même du texte qu'aux thèmes et aux valeurs défendus par les œuvres. Georges Lemoine a besoin d'un texte stimulant et riche sur le plan littéraire et symbolique. Il conçoit ses images comme un « plus » devant apporter un éclairage à l'œuvre mais la résistance des textes semble une condition pour générer une bonne illustration. Les textes qui lui conviennent sont ceux d'écrivains qui ambitionnent le partage des mythes avec le lecteur dans des formes modernes et brèves comme le conte philosophique ou la nouvelle. En cela l'illustrateur appartient à cette génération d'artistes contemporains qui ont été influencés par le décroisement des disciplines des années soixante-dix et, comme eux, il adopte une posture de création héritée par certains aspects du romantisme. En effet Georges Lemoine explore essentiellement la dimension mythique des textes qui élève les œuvres au-delà de la simple référence au réel, et cela lui permet une certaine spiritualité dans son interprétation. Michel Tournier dont les réflexions sur les mythes éclairent son œuvre d'écrivain apporte des éléments pour les comprendre :

« L'homme ne s'arrache à l'animalité que grâce à la mythologie. L'homme ne devient homme, n'acquiert un sexe, un cœur et une imagination d'homme que grâce au bruissement d'histoires, au kaléidoscope d'images qui entourent le petit enfant dès le berceau et l'accompagnent jusqu'au tombeau. »¹¹³³

¹¹³³ M., Tournier, *Le vent Paraclet*, *op.cit.*, page 186.

Cette conception semble convenir parfaitement aux ambitions de Lemoine et à l'horizon qui guide sa lecture, puis sa création d'illustrateur.

Pour Georges Lemoine, ce qui enclenche le processus d'inspiration tient essentiellement à la symbolique des œuvres. Il apprécie la confrontation aux thèmes définissant l'humain : l'identité, la mémoire et les valeurs morales. Aujourd'hui l'illustrateur recherche des œuvres dont les thèmes lui permettent de créer une illustration de la plainte. C'est dans ce rapport personnel à la douleur et à la peine que Lemoine accède par l'illustration à la transcendance des œuvres littéraires et à certaines approches philosophiques. Mais il est possible de considérer de façon dialectique que Georges Lemoine s'intéresse à ces thématiques parce qu'elles induisent une certaine distance temporelle et spatiale par rapport aux œuvres et qu'elles l'amènent à représenter des concepts abstraits ou des questions touchant à la spiritualité. C'est aussi pourquoi l'illustrateur emprunte à l'iconographie classique des motifs et des compositions qui lui permettent de retrouver l'aura et la puissance énigmatique des images religieuses. Ces systèmes de représentation lui permettent ainsi de figurer l'invisible et l'irreprésentable évoqués par les textes. Il apparaît ainsi clairement chez Georges Lemoine le besoin d'une certaine épaisseur sémantique des textes pour créer des illustrations qui l'engagent véritablement sur le plan créatif. Si le texte n'est pas à la hauteur de la densité esthétique et sémantique de l'illustration, il risque de devenir prétexte ou même de « disparaître » à la lecture qui ne se structure plus que par la succession des illustrations. Une illustration doit donc renvoyer à une œuvre et préserver, voire valoriser l'identité littéraire du texte. Mais pour cela l'œuvre doit être dense et résistante. Si l'épaisseur sémantique de l'œuvre joue un rôle essentiel dans la création de l'illustrateur, elle intervient également dans l'équilibre entre le texte et l'image. La densité et la « résistance » du texte garantissent une possibilité de se marier avec une illustration personnelle comme l'est celle de Georges Lemoine.

L'engagement de Georges Lemoine dans l'écriture des carnets témoigne d'une évolution personnelle très importante due à son travail pour les œuvres littéraires et il démontre que la création d'illustration peut aboutir à un véritable travail d'auteur. L'interprétation des textes par l'illustrateur se fonde sur un véritable enclenchement créatif à partir d'un horizon d'artiste et l'œuvre sur laquelle il intervient est transformée par sa création. Pour confirmer cela, il apparaît que l'illustrateur procède à un investissement du péri-texte sous tous ces aspects : il agit sur les dédicaces, les choix d'épigraphes, les

préfaces ou postfaces, accompagnant les mise en pages et les illustrations, d'une véritable intervention auctoriale. La cohérence entre l'œuvre de Georges Lemoine et l'écriture de son journal signale que l'illustration est le produit d'un investissement total de l'artiste mais il montre aussi que les choix pour les illustrations des livres sont générés tout autant par la puissance de son univers singulier que par les textes. Georges Lemoine adopte une démarche respectueuse qu'il considère « au service du texte » mais sa création d'illustrations lui permet également de représenter grâce à son travail interprétatif ses thèmes personnels.

Il n'est pas rare que l'on parle du dernier livre « de » Georges Lemoine, plaçant ainsi l'auteur du texte au second plan. Lors de la création des images il s'effectue une véritable appropriation de l'œuvre par l'illustrateur et ce travail spécifique transforme le texte d'une certaine façon. L'illustration d'un texte peut donc être considérée comme une variante, sous certaines conditions puisque le texte original demeure. Il est en effet possible de considérer qu'il y a re-création, même s'il ne s'agit pas ici d'une ré-écriture mais de l'accompagnement d'une œuvre par des images. L'effet de transformation qu'elles produisent sur le texte en modifie nécessairement la réception. Cette transformation s'élabore sous une forme critique dans des illustrations qui mettent en place des reprises, des transpositions et des commentaires de l'œuvre. La contextualisation de *La petite marchande d'allumettes* d'Hans-Christian Andersen montre que Lemoine est conscient de cela et qu'il s'empare pleinement de cette possibilité. Cependant c'est la cohérence de son interprétation sur l'ensemble des livres qui définit l'œuvre d'un illustrateur et il apparaît que la création de Georges Lemoine réunit les conditions d'une relation critique à la littérature.

Georges Lemoine semble conscient de créer une œuvre d'illustrateur. Comme les grands illustrateurs du XIX^e siècle, il conçoit des images pour les livres avec l'ambition d'une véritable création artistique. Le fait qu'il soit devenu maître d'œuvres de projets éditoriaux, ce qui est inaccoutumé dans le monde du livre, lui confère un statut d'artiste et parfois de directeur artistique... Un des atouts de Georges Lemoine est sa parfaite connaissance des contraintes spécifiques de l'édition. Sa création d'illustrations lui donne la possibilité de défendre une conception respectueuse du livre dans toutes ses spécificités : papier, reliure, impression, typographie et mise en page. Georges Lemoine démontre dans l'illustration un savoir-faire qui dépasse de loin le savoir-dessiner car il prend en compte

Commentaire [MSOffice36]: Cit°
Genette

de la composition globale du livre. Ainsi l'illustrateur stimulé par le cadre particulièrement contraignant de l'édition, trouve des solutions qui respectent l'équilibre des rapports spatiaux à l'intérieur du livre et renouvelle dans le péri-texte les possibilités du support à produire du sens.

Le corpus témoigne du fait que Georges Lemoine maîtrise de multiples formes d'illustration et qu'il est en perpétuel renouvellement artistique, ne se satisfaisant jamais de la réussite d'un procédé ou d'une image efficace. Ce qui définit sa création tient dans cette capacité de recherche perpétuelle d'une illustration « idéale ». Pour Georges Lemoine, illustrer un texte c'est avoir l'occasion d'un perfectionnement personnel : sa grande maîtrise graphique le libère des techniques pour concentrer sa création sur la valorisation des textes d'écrivains et renouveler son illustration pour chaque œuvre.

L'œuvre illustrée de Georges Lemoine nous a donné l'occasion de réfléchir sur ce qu'est l'illustration de textes littéraires. Cet artiste qui met son inspiration au service de la littérature nous permet de saisir la complexité de ces images particulières qui habitent les livres et de spéculer sur l'élaboration énigmatique des liens entre texte et images. La contribution de Georges Lemoine à la littérature est celle d'une sensibilité contemporaine attachée à la mémoire et à la lutte contre le temps : son illustration induit le silence de la contemplation, les grands espaces et l'aspiration à la lumière. Son univers graphique respectueux des œuvres amplifie la symbolique des petites choses et la grandeur des émotions. Ainsi, les images de Lemoine nous communiquent une interprétation distancée et épurée des œuvres, identifiable au-delà du style graphique.

Mais seuls les propos de Georges Lemoine peuvent nous permettre de conclure sur le secret de son illustration :

« Un nouveau livre à illustrer, c'est avant tout le bonheur, un événement (...) c'est aussi la quasi-certitude de pouvoir accéder à la chambre intime, le salon caché, centres de la demeure que constitue l'œuvre. Une image, ça se construit lentement ; c'est un beau papier d'arches dans sa nudité, des soins extrêmes. Une image, c'est une parole, une musique entendue, le piano de Debussy, la voix apaisante de Ravi Shankar annonçant un raga du soir. »¹¹³⁴

¹¹³⁴ G. Lemoine, Questions de C. Raison, *Le livre de la création, op.cit.*, page 47.

Bibliographie

I- Bibliographie primaire

1) L'oeuvre illustrée de Georges Lemoine :

L'édition pour la jeunesse

1. *Contes de Boccace*, Paris : Bordas, 1979, 120 p., (Aux quatre coins du temps).
2. ALEXANDER, S., *Leila*, Paris : Centurion jeunesse, 1986, 36 p.
3. ANDERSEN, H. C., *La petite fille aux allumettes*, Gallimard, Paris : [1978] 1988/1999, 47 p., (Enfantimages puis Folio cadet).
4. ANDERSEN, H. C., *Le rossignol de l'empereur de Chine*, Paris : Gallimard, [1979], 1988/1999, 55 p., (Enfantimages puis Folio cadet).
5. ANDERSEN, H. C., Paris : *Le méchant prince*, Paris : Gallimard, 1995, 42 p.
6. ANDERSEN, H. C., *Le petit soldat de plomb*, Paris : Grasset & Fasquelle, 1983, 32 p., (Monsieur Chat).
7. ANDERSEN, H- C., G Lemoine, *La petite marchande d'allumettes*, Paris : Nathan, 1999, 41 p.
8. BASSEZ, D., *Contes du Berry*, Paris : Nathan, 1997, 215 p., (Contes et légendes).
9. BEAUDE, P- M. *Le livre de la création*, Paris : Centurion-Okapi, 1987, 48 p.
10. BEAUDE, P- M. *Le livre de Jonas*, Paris : Centurion-Okapi, 1989, 48 p.
11. BEAUDE, P- M., *Le livre de Moïse*, Paris : Bayard Centurion-Okapi, 1992, 46 p.
12. BLATTER, U., *Touloulouze et Ouriki*, Lutry : éd. d'Orzens, 1991, 34 p. (reliure chinoise).
13. BOSCO, H., *L'enfant et la rivière*, Paris : Gallimard, 1977, 63 p., (Grands textes illustrés).
14. BOSCO, H., *L'enfant et la rivière*, Paris : Gallimard, [1979], 1987, 189 p., (Folio junior éd. spéciale).
15. BOSCO, H., *Le renard dans l'île*, Paris : Gallimard, [1986], 2000, 187 p., (Folio junior).
16. BRAMI, E., *Des espérances*, Paris : Le Seuil, 2004, 32 p.
17. BRAMI, E., *Couleur chagrin*, Paris : Gautier-Languereau, 2001, 32 p.
18. BRAMI, E., *Petit cœur*, Paris : Casterman, 1999, 30 p.

19. BUISSON, V., *L'Algérie ou la mort des autres*, Paris : Gallimard, [1981], 2000, 94 p., (Folio junior).
20. CAUSSE, R., G. Lemoine *Mère absente fille tourmente*, Paris : Gallimard - éditions Léon Faure, [1983], 2002, 24 p., (rééd. Gallimard jeunesse).
21. CAUSSE, R., *Paris Poésies*, Arles : Actes Sud junior, 2003, 79 p., (Des poèmes plein les poches).
22. CAUSSE R., *Couleurs, lumières, reflets*, Arles : Actes Sud, 2002, 77 p., (Des poèmes plein les poches).
23. CAUSSE, R., *Oradour la douleur*, Paris : Syros, 2001, 95 p.
24. CHARLTON PERRIN, G., *Petit Lord Blink et son château de glace*, Paris: Gallimard, Lausanne Suisse : Tournesol, 1982, 32 p. [*Little Lord Blink and his castle* , New York, Good book- Mc Call Publishing company, 1971].
25. CLEMENT, C., *Le batelier du Nil*, Paris : Rouge et Or, 1991, 30 p., (Atelier).
26. DAVIDSON, M., *La métamorphose d'Helen Keller*, Paris : Gallimard, 1999, 128 p., (Folio cadet).
27. DE BOURGOUING, P., *La main et le pied*, Paris : Gallimard, 1990, 31 p., (Premières découvertes).
28. DE BOURGOUING, P., *Le pied*, Paris : Gallimard, 1989, 28 p., (Premières découvertes).
29. DICKENS, C., *La vie de N.S. Jésus-Christ*, Paris : Gallimard , 1973, 91 p., (Folio junior).
30. FAIRFAX-LUCY, B., PEARCE, P., *Les enfants de Charlecote*, Paris : Gallimard, 1993, 207 p. (Lecture junior).
31. GALLAZ, C., *Mozart*, Genève : La Joie de Lire, 32 p.
32. GAMARRA, P., *On a mangé l'alphabet*, Paris : Bordas, [1978], 118 p., (Aux quatre coins du temps).
33. GARREL, N., *Les princes de l'exil*, Paris : Gallimard, [1984], 2000, 192 p., (Folio junior).
34. GERGES, B., *Le livre du corps*, Paris : Gallimard, 1987, 75 p., (Découverte cadet).
35. HARA, T. et al, *Fleurs d'été et autres nouvelles japonaises*, Paris : Gallimard, 1996, 149 p., (Folio junior).

36. HARDY, R., *L'enfant et l'ordinateur*, Paris : Flammarion, Fondation E.R. Bull, 1976, 24 p.
37. LE CLÉZIO, J. M. G., *Lullaby*, Paris: Gallimard, [1980], 1987, 95 p., (Folio junior éd spéciale).
38. LE CLÉZIO, J. M. G., *Celui qui n'avait jamais vu la mer*, Paris : Gallimard, 1982, 75 p., (Folio junior).
39. LE CLÉZIO, J. M. G., *Peuple du ciel*, Paris : Gallimard, 1978, 42 p.
40. LE CLÉZIO, J. M. G., *La grande vie* suivi de *Peuple du ciel*, Paris : Gallimard, 1990, pour *Peuple du ciel* [1978], 96 p.
41. LE CLÉZIO, J. M. G., *Pawana*, Paris: Gallimard, 1995, 87 p., (Lecture junior).
42. LE CLÉZIO, J. M. G., *Balaabilou*, Paris : Gallimard, 2000, [1985 en album], 48 p., (Folio cadet).
43. LE CLÉZIO, J. M. G., *Villa Aurore* suivi de *Orlamonde*, Paris : Gallimard, [1985], 1998, 112 p., (Folio junior éd. spéciale).
44. LERNET-HOLENIA, A., *Le Baron Bagge*, Paris : éd. Du Sorbier, 1984, 85 p., (Pour vos beaux yeux).
45. LONDON, J., *Le génie et la fée*, Paris : Calligram, 1992, 61 p.
46. MAC DONALD, G., *Contes du jour et de la nuit*, Paris : Bordas, 1980, 122 p., (Aux quatre coins du temps).
47. MENARD, J- F., *Le voleur de chapeaux et autres contes de la semaine*, Paris : Gallimard, [1978], 2000, 171 p., (Folio junior).
48. MENARD, J- F., *L'île du Dieu maussade*, Paris : Gallimard, 1980, 76 p., (Folio junior).
49. MILENA, *Le foulard dans la nuit*, Paris : éd. Du Sorbier, 2000, 28 p.
50. MODEL, L., Les « Trésors de papier », Paris : Gallimard, 1987, 59 p., (Les bouquins malins).
51. NOSSERT, E., *Guide des arbres*, Paris : Gallimard, 1975, 95 p., (Kinkajou).
52. OTTENHEIMER, L., *Le livre du printemps*, Paris : Gallimard, 1983, 96 p., (Découvertes cadet).
53. RAMUZ, C. F., *Le chant de Pâques*, Genève : La Joie de Lire, 2001, 28 p.
54. RENAULT, M., *Le lion aux portes de la ville*, Paris : Gallimard, 1968, 192 p., (Bibliothèque Blanche).

55. RENER, R., *Le chameau Abos*, Paris : éd. Du Sorbier, [1993], 2003, 24 p (rééd. Paris: Gallimard, Folio Benjamin).
56. REVEREND, A., *Le Pays du Bout du Lit*, Paris : Gallimard, 2003, 156 p., (collection « Giboulées »).
57. ROUBAUD, J., *Monsieur Goodman rêve de chats*, Paris : Gallimard, 1994, 56 p., (Folio cadet or poésie).
58. ROY, C., *La maison qui s'envole*, Paris : Gallimard, 1977, 91p., (Folio junior).
59. ROY, C., *Les animaux très sagaces*, Paris : Gallimard, 1983, 55 p., (Folio cadet).
60. ROY, C., *Désiré Bienvenu*, Paris, Gallimard, 1989, 87 p., (Folio junior).
61. ROY, C., *La cour de récréation* Paris : Gallimard, [1992], 2000, 56 p., (Folio or-poésie réédité en Enfance et poésie).
62. TARDY, A., *Mon carnet de haïkus- 200 haïkus pour les moments de tous les jours*, Paris, Gallimard, 2004, 68 p.
63. TOURNIER, M., *Vendredi ou la vie sauvage*, Paris : Gallimard, 1977, 160 p., (1000 soleils).
64. TOURNIER, M., *Vendredi ou la vie sauvage*, Paris, Gallimard, 1977, 152 p., (Folio junior).
65. TOURNIER, M., *Barbedor*, Paris : Gallimard, (collection Enfantimages [1980]), 1985, (Folio cadet rouge 1990), 48 p.
66. TOURNIER, M., *L'aire du muguet*, Paris : Gallimard, [1982], 1997, (Folio junior), 71 p.
67. WILDE, O., *L'anniversaire de l'infante*, Paris : Gallimard, 1978, 90 p., (Folio junior).
68. WILDE, O., *Le prince heureux*, Paris : Gallimard, 2002, 44 p.
69. WYNNE -JONES, D., *Ma sœur est une sorcière*, Paris : Gallimard, [1992], 1998, 284 p., (Folio junior) (Les mondes de Chrestomanci T. 2).
70. WYNNE -JONES, D., *Les neuf vies du magicien*, Paris : Gallimard, 1998, 332 p., (Folio junior), (Les mondes de Chrestomanci T. 1).
71. YOURCENAR, M., *Comment Wang Fô fût sauvé*, Paris : Gallimard, [Enfantimages 1979], 1990, 48 p., (Folio cadet).
72. YOURCENAR, M., *Notre Dame des hirondelles*, Paris : Gallimard, 1982, 26 p., (Enfantimages).

Ouvrages illustrés collectivement :

73. DUHEME, J., *Hadgi*, Paris : Gallimard-Association Sol en Si, 2002, 33 p., (G. Lemoine page 53).
74. MUSSET, J., *Le livre de la Bible – Le nouveau testament*, Paris : Gallimard, 1987, 261 p.
75. GRIPARI, P., *Il était un petit navire*, Genève : La Joie de Lire, 1988, 56 p.
76. QUENEAU, R., *Exercices de styles*, Paris : Gallimard, 2002, 159 p.
77. TARDIEU, J., *Il était une fois, deux fois, trois fois...*, Paris : Gallimard, 1978, 12 p., (Enfantimages), (« Les neuf muses et le boeuf »).

Illustrations pour la presse de jeunesse :

79. Crèche de Noël à découper, Pomme d'api, 1976.
80. Calendrier à découper, Pomme d'api, 1978.
81. Crèche de Noël à découper, Pomme d'api, 1981.
82. BELAUNDE, Y., *La naissance de Jésus (d'après St Mathieu)*, Paris : Bayard Presse, (Pomme d'Api)
83. DE MAROLLES, C., « Mardja et la pierre précieuse », *Belles histoires de Pomme d'Api*, n°53, Paris : Bayard Presse, février 1976, 26 p.
84. DE VERMEIL, I., « Le jardin de scarabée », *Belles histoires de Pomme d'Api* n°9, Paris : Bayard Presse, juin 1973, 26 p.
85. MARCHON, B., *Sept paraboles de Jésus – histoires pour réfléchir*, Paris : Centurion jeunesse, 1981, 32 p. (Astrapi).
86. MONNERON, D., *La naissance de Jésus*, Paris : Centurion, 1985, 24 p. (crèche à découper).

Couvertures (liste non exhaustive¹¹³⁵)

87. AJAR, E. *Gros Câlin*, Paris, Gallimard, 1976, 214 p., (Folio).
88. ALMOND, D., *Ange des marais noirs*, Paris : Gallimard, 2001, 202 p., (Folio junior).
89. AYME, M., *Brûlebois*, Paris : Gallimard, 1975, 191 p. (Folio).
90. BEAUDE, P- M. *Issa, enfant des sables*, Paris : Gallimard, 2002, 110 p., (Folio junior).
91. BOSCO, H., *Tante Martine*, Paris: Gallimard, 1990, 314 p. (Folio).

¹¹³⁵ Georges Lemoine ne peut dresser avec exactitude la liste des couvertures qu'il a réalisées ; nous n'indiquons que u les couvertures mentionnées dans l'étude.

92. BOSCO, H., *L'enfant et la rivière*, Paris : Gallimard, [1975], 1990, 155 p., (Folio).
93. BOSCO, H., *L'âne culotte*, Paris : Gallimard, 1990, 168 p., (Folio).
94. BOSCO, H., *Le mas Théotime*, Paris : Gallimard, 1990, 437 p., (Folio).
95. CAIN, L., *J'étais enfant à Varsovie*, Paris : Syros, 2003, 126 p., (Tempo).
96. CAUSSE R. *Sarah de Cordoue*, Paris : Syros jeunesse 1997, 137 p., (Les uns et les autres).
97. DELERM P. *Elle s'appelait Marine*, Paris : Gallimard, 1998, 115 p., (Folio junior).
98. DU BOUCHET, P., *Le journal d'Adèle*, Paris : Gallimard, 2001, 125 p., (Folio junior).
99. GAUSSEN, D., *Le kapo*, Paris : éditions France-Empire, 217 p., 1967.
100. GIONO J., *Un roi sans divertissement*, Paris : Gallimard, 1990, 222 p., (Folio)..
101. GIONO J., *Le hussard sur le toit*, Paris : Gallimard, 1990, 500 p., (Folio).
102. GIONO J., *Voyage en Italie*, Paris : Gallimard, 1990, 212 p., (Folio).
103. GIONO J., *Angelo*, Paris: Gallimard, 1991, 244 p., (Folio).
104. GIONO J., *Le chant du monde*, Paris : Gallimard, 1991, 281 p., (Folio).
105. GIONO J., *Les âmes fortes*, Paris : Gallimard, 1991, 369 p., (Folio).
106. GIONO J., *Les grands chemins*, Paris : Gallimard, 1991, 242 p., (Folio).
107. GIONO J., *La chasse au bonheur*, Paris : Gallimard, 1991, 152 p., (Folio).
108. GIONO J., *Solitude de la pitié*, Paris : Gallimard, 1991, 214 p., (Folio).
109. GIONO J., *Deux cavaliers de l'orage*, Paris : Gallimard, 1992, (Folio).
110. HEYERDAHL, T., *L'expédition du Kon-Tiki*, Paris : éditions GP, 1960, 280 p., (collection « Super »).
111. KUNDERA, M., *La vie est ailleurs*, Paris : Gallimard, 1975, 432 p., (Folio).
112. LE CLEZIO, J. M. G., *Mondo et autres histoires*, Paris : Gallimard, 1982, 310 p., (Folio).
113. LE CLEZIO, J. M. G., *Désert*, Paris : Gallimard, 1987, 438 p., (Folio).
114. LE CLEZIO, J. M. G., *Le procès verbal*, Paris : Gallimard, 1989, 185 p., (Folio).
115. LEPRINCE DE BEAUMONT, M., *La Belle et la Bête et autres contes*, Paris : Hachette, 2002, 187 p., (Le livre de poche jeunesse).
116. MEBS G., *L'enfant du dimanche*, Paris : Gallimard, 1984, 175 p., (Folio junior).
117. PERROCHON, E., *Nêne*, Paris, Paris : éditions GP., 1959, 213 p., (collection Super).

- 118.ROY, C., *L'ami lointain*, Paris : Gallimard, 1990, 184 p., (Folio).
- 119.TEISSON, J., *La valise oubliée* Syros, 2004, 92 p., (Les uns et les autres).
- 120.YOURCENAR, M. *Une belle matinée*, Paris : Gallimard, 2003, 62 p., (Folio junior).

Travaux de graphisme (revues, publicité, calendriers et alphabets) :

- 121.*Calendrier*, Push, 1974, 1975, 1977, 1979.
- 122.*Douze signes du Zodiaque*, Push, 1978.
- 123.*Souvenirs de voyage*, Push, 1976 (Alphabet).
- 124.*Les feuilles*, Imprimerie Marchand, 1978, (Alphabet).
- 125.*Lettres de l'alphabet*, imprimerie Marchand, 1980.
- 126.*Douze signes du Zodiaque*, Elle, 1975.
- 127.Illustrations parues dans *Caractère, Elle, Femme, Pratique, 100 idées, IBM, Informatique, Jacinthe, Marie Claire, 50 millions de consommateurs, Le Monde de l'éducation, Pétrole Progrès, Psychologie*.
- 128.*Agenda illustré de dix linogravures*, Laden, éditions du Pylone, 1963.
- 129.*Quatre linogravures sur papier couleurs*, Woolmark, Secrétariat international de la laine, 1966.
- 130.*Album à colorier*, magasins Climats, Delpire, Advico, 1971.
- 131.*Agenda*, Boussois, Delpire, Advico, 1973.

Livres illustrés pour adultes :

- 132.ELUARD, P., *Capitale de la douleur suivi de l'amour, la poésie*, Paris : Bibliothèque des chefs d'œuvre, 253 p., (Présence de la littérature).
- 133.FERMINE, M., *Neige*, Paris : Arléa, 2004, 118 p.
- 134.FERMINE, M., *Le violon noir*, Paris : Arléa, 2004, 147 p.
- 135.HERON DE LA VILLEFOSSE, R., *L'île de France*, Paris : Fayard, 1965.
- 136.LEMOINE, G., *Souvenirs de voyage, 26 aquarelles de Georges Lemoine*, Paris : éditions Push, 1975 (Préface de Massin).
- 137.ROY, C., *L'horizon derrière l'horizon*, Paris : Marval, 1987, 57 p.
- 138.SCHREIBER, T., *Yougoslavie*, « Les guides du Club Méditerranée » Paris : éditions du Trident, 1963.

139.SCHREIBER, T., *15ème anniversaire du Club Méditerranée*, « Les guides du Club Méditerranée », Paris : éditions du Trident, 1965.

140.SCHREIBER, T., *Le guide de la méditerranée*, Paris : éditions du trident, 1965.

2) G. Lemoine auteur- illustrateur

141.LEMOINE, G. *Dessine-moi un alphabet*, Paris : Gallimard, 1983, 35 p.

142.LEMOINE, G., *Bercy*, édition à compte d'auteur, 1991, 45 p., (tiré à 250 exemplaires).

143. LEMOINE, G., *Passage Bourgoin*, édition à compte d'auteur, 1995, 50 p., (tiré à 250 exemplaires).

144. LEMOINE, G., *Carnet nantais*, Nantes : Bibliothèque municipale, juin 1995, 60 p.

145.LEMOINE, G., *Amiens*, Creil, éditions Dumerchez, 2001,97 p., (Les regards d'un promeneur).

146. LEMOINE, G., *Promenade en Seine Saint- Denis*, Saint Denis : CAUE 93, 1993, 40 p.

147.LEMOINE, G., *Les parures du fleuve : Saintes, Cognac*, Paris : Somogy -livres d'art, 2004, 155 p.

148. LEMOINE, G., *Fribourg à pas comptés*, Fribourg : Méandre éditions, 2004, 94 p.

3) Carnets personnels de Lemoine (carnets cités mais 120 ont été consultés)

149.Carnets n°72, 1955.

150.Carnets n° 119, 1955.

151.Carnets n°99, 1955.

152.Carnets n°118, 1955-56.

153.Carnet n°19, 1978 – janvier 1983.

154.Carnet n° 24, 1981.

155.Carnet n°15, 1981-1983. (Réécriture en 2003 du carnet n°15).

156.Carnet n° 9, 1986.

157.Carnet n°66, 1988-1991.

158.Carnet n°41, 1990.

159.Carnet n°106, 1993.

160.Carnet n°73, 1994.

161. Carnet n° 78, novembre 94 -janvier 95.

162. Carnet n° 147, octobre 1997.

163. Carnet n° 154, 1999.

164. « Les éclairs bleus », *Carnets retrouvés*, recueil non publié de textes écrits à la machine.

4) Correspondance :

a) d'écrivains avec Georges Lemoine :

165. LE CLEZIO, J. M. G., 15-02-88, 22-01-90.

166. YOURCENAR, M., 17-12-79, longue lettre non datée de 1980.

167. ROY, C., 22-11-77, 29-01-82, 19-07-83, 16-08-83, 17-09-83, 03-01-84, 17-12-84, 07-11-85, 28-01-88, 29-03-93, 05-03-93, 08-02-96.

b) Entretiens et correspondances (Ch. Plu) :

168. Lettre de Massin du 20 mars 2003.

169. Lettre de Elizabeth Cohat, avril 2003.

170. Entretien avec E. Cohat, directrice artistique, Gallimard jeunesse, avril 2003 à Paris.

171. Entretien avec R. Stoeffel maquettiste Gallimard jeunesse, avril 2003 à Paris.

172. Entretien avec H. Pasquet, éditrice, Gallimard jeunesse, juin 2004 à Paris.

173. Entretien avec Rolande Causse, écrivain, le 26 septembre 2003 à Paris.

174. Entretien avec Pierre-Marie Beaude, le 8 décembre 2003 à Chalons en Champagne.

5) ouvrages des écrivains illustrés par Georges Lemoine

175. BOSCO, H. HERON, J- O., *L'enfant et la rivière*, Paris : Gallimard, 1972, 159 p + cahier d'illustrations, (1000 soleils), (pour l'illustration de J-O. Héron).

176. LE CLEZIO J.M.G., *Le livre des fuites*, Paris : Gallimard, 1969, 284 p.

177. LE CLEZIO J.M.G., *L'extase matérielle*, Paris : Gallimard, 1967, 221 p.

178. LE CLEZIO, J.M.G. & J., *Sirandannes, suivies d'un petit lexique de la langue créole et des oiseaux*, Paris : Seghers, 2002, 93 p (Volubile).

179. LE CLEZIO J.M.G., « Lettre d'Albuquerque », *Autrement* n°69, « Ecrire aujourd'hui », 1985, pp 22-24.

180. TOURNIER, M. *Le vent paralet*, Paris : Gallimard, 1977, 293 p.

181. TOURNIER, M. *Le vol du vampire- Notes de lectures*, Paris : Gallimard, 1981, 409 p (Folio essais).
182. ROY, C., *Le travail du poète*, Vénissieux : éditions paroles d'Aube, 1994, 83 p.
183. ROY, C., *Permis de séjour 1977-1982*, Paris : Gallimard, 1983, 372 p.
184. ROY, C., *A la lisière du temps*, Paris : Gallimard, Presses universitaires de France, 203 p., 1984.

II- Bibliographie secondaire

1) Sur Georges Lemoine :

Ouvrages :

185. PERROT, J., *Carnets d'illustrateurs*, éditions du Cercle de la Librairie, 2000, p. (CD-ROM).
186. VIE, F., LEMOINE, G., *La terre, l'eau, le ciel*, Paris : Gallimard, [1987] 1995, 128 p (collection « i »).
187. PLU, C., « Les métamorphoses du paysage chez Georges Lemoine », *Histoire, mémoire et paysage*, (Actes du colloque d'Eaubonne, Institut International Charles Perrault, mars 1999), Paris : éditions In Press, 1999, pp 69- 76).

Périodiques :

188. « La lettre mise en image », *Caractère* N°41, 2-15 septembre 1980, (31^e année).
189. « Georges Lemoine ou la lettre honorée », *Caractère* n° 71, 10 - 23 novembre 1981 (32^e année), pages 31-34 (rubrique : « Les hommes et leur métier/graphisme »).
190. « Claude Bonin et l'OFREP », *Gebrauchsgraphik* 5, Munich : Verlag F. Bruckmann KG, 1967, Trente-huitième année, revue mensuelle des médias visuels et de la publicité artistique, publiée par E. Hölscher. pp 40-47, (graphisme publicitaire).
191. BOCHET, J-Y., (sans titre) *Griffon*, mars-avril 1999.
192. DU ROY, N., « La mémoire en couleurs », *Télérama*, novembre 1994.
193. EPIN, B., « Livre jeunesse », *L'Humanité*, 6 mai 1999.
194. HUET, M., « Georges Lemoine : peintre et typographe », *Caractère*, janvier-février 1971.
195. MASSIN, « Le talent fait lire », *Caractère*, avril 1977, (Lettre de Massin).
196. NOIVILLE, F., « Lemoine à dessein littéraire et universel », supplément du journal *Le Monde* du vendredi 30 avril 1999, (Le monde des livres).

- 197.OHCHI, H., « Illustrator Georges Lemoine », *Idea*, n°69, Tokyo: International advertising art volume 12, (février 1965).
- 198.PLU, C., « Dans les replis du foulard... », *La revue des livres pour enfants* n°197 (février 2001), Paris : La Joie par les livres, pp 79- 81.
- 199.PORTELLI, C., « Les fictions historiques », *Citrouille*, juin 1999, page 15.
- 200.ROTZLER, W., *Graphis n°129*, Revue internationale d'arts graphiques et d'arts appliqués, Zurich éditeur W. Herdeg, the graphic press, pages 20- 29, volume 23, (1967).
- 201.WATANO, S., « Georges Lemoine's illustrations », *Idea n°175*, Tokyo: International advertising art, volume 30, (novembre 1982), pp 68-77.

Inédits :

- 202.OKURA, KASUMI, *L'influence japonaise sur l'album illustré français*, Mémoire de DEA sous la dir. de J Perrot — Université Paris XIII – sept 1998, 80 p.
- 203.PLU, C., *Georges Lemoine, carnets écrits d'un auteur d'images*, mémoire de DEA de littérature francophone et comparée, sous la direction de Jean Perrot, Université de Paris XIII, 1998, 85 p.

2) Sur les écrivains illustrés par Georges Lemoine :

Sur plusieurs écrivains :

- 204.*Dictionnaire des œuvres*, Laffont-Bompiani, Paris : 1994.
- 205.BECKETT, S. L., *De grands romanciers écrivent pour les enfants*, Montréal : Les presses de l'université de Montréal, Grenoble : éditions littéraires et linguistiques de l'université de Grenoble, 1997,317 p., (Espace littéraire).
- 206.HENKY, D., *Giono, Bosco, le Clézio : suivre des voies buissonnières en littérature de jeunesse*- Thèse de littérature contemporaine sous la direction de P-M. Beaudé, décembre 2000, Université de Metz.

Sur H. C. Andersen :

- 207.ANDERSEN, H-C., BOYER, R., *Œuvres*, Paris : Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, vol.1, 1992, 1528, p., (2 vol. 1528-1561 p., 1992-1995).
- 208.BÖÖK, F., *Hans Christian Andersen*, Paris : Société commerciale d'édition et de librairie, éditions « Je sers », 1942, 249 p., (études de littérature et d'art et d'histoire) (trad. Hammar, T., Metzger, M.).
- 209.JAN, I., *Andersen et ses contes*, Paris : Aubier, 1977, 174 p.

Sur H. Bosco :

210. BECKETT, S. L. *La quête spirituelle chez Henri Bosco*, Paris : éditions José Corti, 1988, 444 p.

Sur J. M. G. Le Clézio :

211. BECKETT, S. L., « Les visages-paysages de J.M.G. Le Clézio », *Visages et paysages du livre de jeunesse*, (Actes du colloque de mars 1995 à l'Institut Charles Perrault d'Eaubonne, Université Paris-Nord Villetaneuse), Paris : L'Harmattan, 1996, pp 23-37.

212. BONCENNE, P., « JMG Le Clézio s'explique », *Lire*, vol ; 32, avril 1978.

213. DE CORTANZE G., *J. M. G. Le Clézio, le nomade immobile*, Paris : éditions du Chêne, Hachette livre, 1999, 187 p.

214. DUGAST-PORTES, F., « J.M.G. Le Clézio et la littérature de jeunesse », *Culture, texte et jeune lecteur*, (Actes du Xème congrès de l'International Research society for Children's literature), Paris : Presses Universitaires de Nancy, 1991, 318 p., pp 143-151.

215. EZINE, J- L., *Le Clézio, J. M. G.*, *Ailleurs*, éd. Paris : Arléa, [1995], 1997, 124 p., (transcriptions d'entretiens diffusés sur France Culture).

216. ONIMUS, J., *Pour lire Le Clézio*, Paris : Presses universitaires de France, 1994, 210 p.

217. « J.M.G. Le Clézio – errances et mythologies », *Magazine littéraire*, n° 362, Paris : février 1998.

Sur M. Tournier :

218. BOULOUMIE, A. *Michel Tournier, le roman mythologique- suivi de questions à Michel Tournier*, Paris, José Corti, 1988, 278 p.

219. BOULOUMIE, A., GANDILLAC, M., (dir.), *Images et signes de Michel Tournier*, (Actes du colloque du centre culturel international de Cerisy-la-Salle, août 1990), Paris : Gallimard, 1991, 397 p.

220. BROCHIER, J- J., « Dix huit questions à Michel Tournier », *Magazine littéraire* n° 138, Paris : juin 1978, pp 10-13.

3) Sur le livre illustré et l'album

Ouvrages :

221. BASSY, A-M., *Quatre siècles d'illustration des Fables de La Fontaine*, Paris : Promodis, 1986, 287 p.

- 222.BLAKE, Q., *La vie de la page*, Paris : Gallimard, 111 p., 1995.
- 223.BRUEL, C., *Anthony Browne*, Paris : éditions Être, 2001, 320 p., (Boitazoutils).
- 224.BRUEL, C., *Nicole Claveloux et compagnie*, Paris : Gallimard, 1995, 175 p., (Le sourire qui mord).
- 225.CHAPON, F., *Le peintre et le livre, (L'âge d'or du livre illustré en France 1870-1970)*, Paris : Flammarion, 1987, 319 p.
- 226.CHRISTIN, A-M., *L'image écrite ou la déraison graphique*, Paris : Flammarion, [1995], 2001, 248 p., (Champs).
- 227.DE CAPOA, C., *L'Ancien Testament – repères iconographiques*, Paris : Hazan, 2003, 351 p.
- 228.EMBS, J -M., MELLOTT, P., *Le siècle d'or du livre d'enfants et de jeunesse 1840-1940*, Paris : éditions de l'Amateur, 2000, 285 p.
- 229.FONTAINE, J-P., *Le livre des livres*, Paris : Hatier, 1994, 191 p.
- 230.GOUREVITCH, J -P. *Images d'enfance, quatre siècles d'illustration du livre pour enfants*, Paris : éditions Alternatives, 1994, 127 p.
- 231.HAMILTON J., *Arthur Rackham -l'enchanteur bien aimé-*, Quimper : éditions Corentin -1995 (A life with illustration -1990), 198 p.
- 232.*Histoire du livre de jeunesse d'hier à aujourd'hui, en France et dans le monde*, Paris : Gallimard, 1993, 91 p.
- 233.PERROT, J., (sous la dir.), *Jeux graphiques dans l'album pour la jeunesse*, (Actes du congrès international de l'I.R.S.C.L., organisé par le laboratoire de recherche sur le jeu et le jouet de l'université Paris-Nord) Créteil : CRDP de l'académie de Créteil, 1988, 279 p.
- 234.LE MEN, S., *Les abécédaires français illustrés du XIX è siècle*, Paris, éditions Promodis, 1984, 338 p.
- 235.LE MEN, S., « Le livre illustré (XVIè-XIXè s.) », *Le grand atlas des littératures*, Paris : Encyclopaedia universalis, 1990, 435 p., pp 176-177.
- 236.MAJA, D., *Illustrateur jeunesse, Comment créer des images sur les mots*, Paris : Sorbier, 2004, 171 p., (La littérature de jeunesse, pour qui, pour quoi ?).
- 237.*Massin*, Paris : Mémoires de l'édition contemporaine, 1990, 103 p., (ouvrage collectif),

- 238.MASSIN, *La lettre et l'image, la figuration dans l'alphabet latin du huitième siècle à nos jours*, Paris : Gallimard, 1981, 304 p.
- 239.MASSIN, *L'ABC du métier*, Paris : imprimerie nationale, 1989, 225 p.
- 240.MASSIN, *La mise en pages*, Paris : Hoëboeke, 1991, 139 p.
- 241.MELOT, C., *L'illustration, Histoire d'un art*, Skira, 1984, 271 p.
- 242.NIERES, I., « Et l'image me fait signe que le livre est fini », *Culture, texte et jeune lecteur*, (sous la dir. de J. Perrot), Nancy : Presses universitaires de Nancy, 1993, (Actes du X^e colloque de l'American Research Society for children's literature, Paris sept 1991), pp 209-217.
- 243.OSTERWALDER, M., *Dictionnaire des illustrateurs 1890-1945 (XX^e à siècle, première génération)* Neuchâtel : Ides et Calendes, 1992, 1223 p.
- 244.PARMEGIANI, C- A., *Les petits français illustrés (1860-1940)*, Paris, éditions du Cercle de la librairie, 1989, 303 p.
- 245.PARMEGIANI, C., (sous la dir.), *Lectures, livres et bibliothèques pour enfants*, Paris : Cercle de la librairie, 1993, 207 p.
- 246.PERRIN, R., *Un siècle de fictions pour les 8 à 15 ans (1901-2000) à travers les romans, le contes, les albums et les publications pour la jeunesse*, Paris : L'Harmattan, 2001, 520 p.
- 247.PERROT, J., (sous la dir.), *Tom Ungerer Prix Hans Christian Andersen 1998*, Paris : In Press, 1998, 144 p. (livre bilingue français-anglais).
- 248.PIQUARD, M., *L'édition pour la jeunesse en France de 1945 à 1980*, Villeurbanne, Presses de l'ENSIB (Ecole nationale des sciences de l'information et des bibliothèques), 2004, 391 p.
- 249.RENONCIAT, A., « L'art pour l'enfant, actions et discours, du XIX^e à siècle aux années 1930 », *L'image pour enfants : pratiques, normes, discours (France et pays francophones, XVI-XX^e siècles)*, Poitiers : UFR de Langues et littératures, 2003, 268 p., (La Licorne), (Actes du colloque international de l'équipe « L'image et ses supports dans la culture européenne de l'imprimé » du Centre d'étude de l'écriture et de l'image dirigé par A – M. Christin, Université Paris 7 Denis-Diderot, 11 et 12 décembre 2000), pp 201-217.
- 250.VAN DER LINDEN, S., *Claude Ponti*, Paris : Être, 2000, 320 p., (Boitazoutils).

251.VIE, F., *Henri Galeron, une image à l'envers, une image à l'endroit*, Paris : Gallimard, 1985, 95 p., (collection « i »).

252.ZOUGHEBI, H., (sous la dir.), *Panorama de l'illustration du livre de jeunesse français*, Centre de Promotion de Littérature de Jeunesse (Seine Saint-Denis), Paris : Cercle de la librairie, 1996, 255 p.

Périodiques :

253.CRILJ n° 74, « Un hommage à Pierre Marchand », *Revue du centre de recherche et d'information sur la littérature pour la jeunesse*, Paris : juin 2002.

254.DEFOURNY, M., « L'*Orbis sensualis pictus* de Comenius », *La revue des livres pour enfants*, n° 175-176, juin 1997, Paris : La Joie par les livres, pp 90-94.

255.DEFOURNY, M., « Nathalie Parain », *La Revue des livres pour enfants*, n° 186 (avril 1999), Paris : La Joie par les livres, pp 74-86.

256.DELESSERT, E., « Sage comme une image ? », *La revue des livres pour enfants*, n° 98-99, automne 1984, Paris : La Joie par les livres, pp 56-59.

257.LAPOINTE, C., « Avant le premier coup de crayon », *La revue des livres pour enfants* n°113, printemps 1987, pp 38-40, (Propos recueillis par Catherine Germain et André Leblanc dans la rubrique « Tête à tête »).

258.NIERES-CHEVREL, I., « Le père Castor parmi nous », *Revue des livres pour enfants*, n° 186, avril 1999, Paris : La Joie par les livres, pp 63-73.

259.NIERES-CHEVREL, I. « Les neiges de l'enfance », *Revue Iris*, n° 20, « Poétique de la neige », Université de Grenoble, Centre de recherche sur l'imaginaire, 2000, pp 7-16.

260.NIERES-CHEVREL, I., « Jean de Brunhoff, inventer Babar, inventer l'espace », *La revue des livres pour enfants*, n°191, février 2000, Paris : la Joie par les livres, pp 109-120.

261.NIERES-CHEVREL, I., « Emotions tendres pour les petits, émotions graves pour les plus grands : la vitalité des albums français », *L'Europe, un rêve graphique*, (sous la dir. J., PERROT) Paris : l'Harmattan, 2001, pp 93-94.

262.PARMEGIANI, C- A., « Peter Sis le chasseur d'étoiles », *La revue des livres pour enfants*, n° 173, février 1997, Paris : La Joie par les livres, pp 69-73.

263.VIE, F., « Trente d'album : une aventure et plusieurs révolutions », *La revue des livres pour enfants*, n° 98-99, automne 84, Paris : La Joie par les livres, pp 42-47.

Inédits :

264.Site « *Création de caractères typographiques ?* » Extrait du texte de présentation de l'exposition du 18 mai 2003, site [http:// www. typofonderie .com](http://www.typofonderie.com).

265.COSSETTE, C., Ikon-Québec, Université de Laval, 1995. [http:// www.ulaval.ca/ikon](http://www.ulaval.ca/ikon).

4) Sur l'image et l'art pictural

266.*Morandi, dans l'écart du réel*, Catalogue de l'exposition du Musée d'Art moderne de la ville de Paris, 5 octobre 2001, 6 janvier 2002, Paris : Musées, 2001, 159 p.

267.ARASSE, D., *On n'y voit rien- descriptions*, Paris : Denoël, 2000, 189 p.

268.AUMONT, J., *L'image*, Paris : Nathan, 1990, 248 p., (Nathan-Université).

269.BARTHES, R. *La chambre claire- Notes sur la photographie*, éditions de l'étoile (Cahiers du cinéma), Gallimard, Le Seuil, 1980, 193 p.

270.BENJAMIN, W., *Paris, capitale du XIX è siècle. Le livre des passages, (1927-1940)*, Paris : Le Cerf, 1993, 974 p.

271.BRUSATIN, M., *Histoire des couleurs*, Paris : Flammarion, 1986, 118 p.

272.CHALUMEAU, J-L., *Les théories de l'Art, Philosophie, critique et histoire de l'art de Platon à nos jours*, Paris : Vuibert, 2002, 130 p.

273.CHENG, F., *Shitao (1642-1707) La saveur du monde*, Paris : Phébus, 1998, 157 p.

274.CHENG, F., *Chu Ta (1626 –1705) le génie du trait*, Paris : Phébus, 1986, 154 p.

275.CHENG, F. *Vide et Plein, le langage pictural chinois*, Paris : Le Seuil, 1991, 154 p., (Point Essais).

276.DAMISH, H., *La théorie du nuage- pour une histoire de la peinture*, Paris : Le Seuil, 1972, 319 p.

277.DIDI-HUBERMAN, G., *Devant le temps*, Paris : éditions de minuit, 2000, 286 p., (Critique).

278.DIDI-HUBERMAN, G., *Devant l'image*, Paris : éditions de minuit, 1990, 318 p., (Critiques).

279.DIDI-HUBERMAN, G., *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, Paris : éditions de minuit, 1992, 208 p.

280. DUCHET-SUCHAUX, G., PASTOUREAU, M., *La Bible et les saints : guide iconographique*, Paris : Flammarion, 1990, 319 p.
281. FRIDE R. CARASSAT, P., MARCADE, I., *Les mouvements dans la peinture*, Paris : Larousse, 1993, 239 p.
282. JOLY, M. *L'image et les signes, approche sémiologique de l'image fixe*, Paris : Nathan, [1994], 2000, 191 p.
283. JOLY, M., *Introduction à l'analyse de l'image*, Paris : Nathan, 1993, 128 p., (128).
284. KLEE, P., *Théorie de l'art moderne*, 1998, 153 p., (Folio essais).
285. MATISSE, H., *Ecrits et propos sur l'art*, Paris : Hermann, 1972, (Savoir), 365 p.
286. MERLEAU-PONTY, J., *L'œil et l'esprit*, Paris : Gallimard, 1964, 95 p.
287. MERLEAU-PONTY, J. *Le visible et l'invisible*, Paris : Gallimard, [1964], 1995, 360 p.
288. PEETERS, B., *Case, planche, récit : comment lire une bande dessinée*, Paris : Casterman, 1991, 144 p.
289. ROUAULT, G., *Sur l'art et sur la vie*, Paris : Gallimard, 1994, [1971] 1^{ère} éd. Denoël/ Gonthier, 181 p (Folio essais).
290. ROY, C., *Balthus*, Paris : Gallimard, 1996, 269 p.
291. SATO, M., ZACHARIAS, T. *L'estampe japonaise*, Cologne : Taschen, 1994, 199 p.
292. XIN, Y., et al. *Trois mille ans de peinture chinoise*, Paris : Philippe Picquier, 1997, 402 p.
- Périodiques :**
293. BARTHES, R., « Rhétorique de l'image » pp 40-51, « Eléments de sémiologie », pp 91-134, *Communications n° 4*, Paris : Le Seuil, Ecoles Pratiques des Hautes Etudes, 1964.
294. « Vices et vertus de l'image », *Esprit n° 199*, février 1994.
295. MASSIN, « Hommage à Gérard Blanchard », *Le Monde*, (3 septembre 1998).

5) Littérature, génétique et réception littéraire

Ouvrages :

296. BARTHES, R., « L'effet de réel », *Littérature et réalité*, Paris : Le Seuil, 1982, 181 p., pp 83-90, (Points).

- 297.DE BIASI, P –M., *La génétique des textes*, Paris : Nathan, 2000, 128 p.
- 298.DELAS, D., (textes réunis et présentés par) *Traduire 1* Centre de recherche texte / histoire, Cergy-Pontoise : Université de Cergy Pontoise, 2000, 209 p.
- 299.DELAS, D., (textes réunis et présentés par) *Traduire 2* Centre de recherche texte / histoire, Cergy-Pontoise : Université de Cergy Pontoise, 2002, 223 p.
- 300.DIAZ, J. L., « L'auteur vu d'en face », *L'auteur*, (Actes du colloque de Cerisy-la Salle 4-8 octobre 1995), Presses universitaires de Caen, 1996, 211p., pp 109-129.
- 301.DIDIER, B., *Le journal intime*, Paris, PUF, 1976, 196 p.
- 302.DIDIER B., NEEFS, J., (dir.) *Penser, classer, écrire, de Pascal à Perec*, Saint Denis : Presses universitaires de Vincennes, 1990, 208 p., (Manuscrits modernes).
- 303.ECO, U., *Lector in fabula, le rôle du lecteur ou la Coopération interprétative dans les textes narratifs*, 2001, Paris : Grasset et Fasquelle, [1985], 315 p., (Biblio Essais).
- 304.ECO, U., *Six promenades dans les bois du roman et ailleurs*, Paris : Grasset et Fasquelle, 1996, 185 p.
- 305.ECO, U., *L'œuvre ouverte*, Paris : Le Seuil, 1979, 315p., (Points Essais).
- 306.GOULET, A., « L'auteur abymé », *L'auteur*, Actes du colloque de Cerisy-la Salle (4-8 octobre 1995), Presses universitaires de Caen, 1996, 211p., pp 131-148.
- 307.GENETTE, G., *Seuils*, Paris : Le Seuil, 1987, 426 p., (Points).
- 308.GENETTE, G., *Palimpsestes, La littérature au second degré*, Paris : Seuil, 1982, 559 p., (Points Essais).
- 309.GUSDORF, G., *Les écritures du moi*, Paris, éditions Odile Jacob, 1991, 430 p.
- 310.ISER, W., *L'acte de lecture- théorie de l'effet esthétique*, Paris : P. Mardaga éditeur, 1976, 405 p., (Philosophie et Langage).
- 311.JOLLES, A., *Formes simples*, Paris : Le Seuil, 1972, 213 p., (Poétique).
- 312.JOUBE, V., *L'effet personnage dans le roman*, Paris : Presses universitaires de France, 1992, 271 p., (Ecriture).
- 313.JULLIEN, F., *La valeur allusive*, Paris : Presses universitaires de France, 2003, 312 p., (Quadrige).
- 314.LEJEUNE, P., *Le Moi des Demoiselles, Enquête sur le journal de jeune fille*, Paris : Le Seuil, 1993, 453 p.
315. LEJEUNE, P., *Les brouillons de soi*, Paris : Le Seuil, 1998, 418 p.
- 316.LEJEUNE, P., *Le pacte autobiographique*, Paris : Le Seuil, 1993, 357 p.

- 317.LEJEUNE, P., *Je est un autre*, Paris : Le Seuil, 332 p.
- 318.MAINGUENEAU, Dominique, *Pragmatique pour le discours littéraire*, Dunod, 1990, 203 p.
- 319.MC LUHAN, M., *La Galaxie Gutenberg 1*, Paris : Gallimard, 519 p (2 vol.), (Idées).
- 320.OUSTINOFF, M., *La traduction*, Paris : Presses universitaires de France, 2003, 127 p., (Que sais-je ? n° 3688).
- 321.PACHET, P., *Les baromètres de l'âme - naissance du journal intime*, Paris, Hatier, collection, 1990, 140 p., (Brèves littéraires).
- 322.PEREC G., et al. *Cahier des charges de « La vie mode d'emploi »*, Paris, CNRS/Cadeilhan-Zulma, 1993, 303 p., (Les manuscrits modernes).
- 323.PICARD, M., *Lire le temps*, Paris : éditions de Minuit, 1989, 185 p., (Critique).
- 324.PICARD, M., *La lecture comme jeu*, Paris : éditions de Minuit, 1986, 320 p. (Critique).
- 325.PICARD, M., *La littérature et la mort*, Paris : Presses Universitaires de France, 1995, 192 p.
- 326.PROUST, M., *Sur la lecture*, Arles : Actes sud, 1988, 61 p.
- 327.RICOEUR, P., *La métaphore vive*, Paris : Le Seuil, 1975, 411 p.
- 328.RIFFATERRE, M., « L'illusion référentielle », *Littérature et réalité*, Paris : Le Seuil, 1982, 181 p., (Points), pp 90-118.
- 329.ROBERT, M., *Roman des origines et origines du roman*, Paris : Gallimard, [1972] 1985, 364 p., (Tel).
- Périodiques :**
- 330.DUBOIS-MARCOIN, D., *Cahiers Robinson*, n°1, « Voyage d'enfants : contre la ligne », Arras : Centre de recherches littéraires, Imaginaire et didactique, université d'Artois, mars 1997, 178 p., pp 5-25.
- 331.JOUVE, V., « Littérature pour adultes, littérature pour enfants : à chacun son jeu » *La revue des livres pour enfants*, n° 206, septembre 2002, Paris : La Joie par les livres, pp 69-77.
- 332.LE MEN, S., *Cahiers Robinson*, n°1, « Voyage d'enfants : contre la ligne », Arras : Centre de recherches littéraires, Imaginaire et didactique, université d'Artois, mars 1997, 178 p., pp 27-40.

333.

334. MARCOIN, F., « Littérature de jeunesse, Critique et Histoire littéraire », *Revue Argos*, hors série n°4, « Se former à la littérature de jeunesse aujourd'hui », (Actes du colloque des 14 et 15 novembre 2002 à la Bibliothèque nationale de France, organisée par La Joie par les livres, Médiadix, le CRDP de l'académie de Créteil, l'Institut international Charles-Perrault, et la BNF), Créteil : CRDP académie de Créteil, pp 83-88.

335. NIERES, I., « La nourriture comme fiction », *Revue des livres pour enfants*, n°114, été 1987, Paris : La Joie par les livres, pp 60-64.

336. NIERES-CHEVREL, I., « Narrateur visuel et narrateur verbal dans l'album pour enfants », *Revue des Livres pour enfants* n° 214, décembre 2003, Paris : La Joie par les livres, pp 69-81.

337. NIERES-CHEVREL, I., « Faire une place à la littérature de jeunesse », *Revue d'histoire littéraire de la France*, n°1, Paris : 2002, pp 97-114.

338., PERROT, J., « Du papillon- contes et fables pour les enfants du XVII è siècle à nos jours », *Diogène*, n° 198, avril-juin 2002, pp 49-65, (Langues et littératures dans une perspective globale).

339. QUINONES, V., HUBERT, C., « Tête à tête avec Claude Roy », *La Revue des livres pour enfants*, N°125, printemps 1989, Paris : La Joie par les livres, pp 31-36.

340. RICŒUR, P., *Esprit* n° 253, « Le paradigme de la traduction », « La traduction un choix culturel », Paris, *Revue internationale*, juin 1999, pp 8 -19.

Inédits :

341. DUBOIS-MARCOIN, D., *La momie de Robinson – Aspects d'un détournement de texte (La robinsonnade enfantine dans la France du 19 è siècle)*, Thèse de doctorat, Université de Cergy Pontoise, 2000, 532 p.

6) Autres domaines (psychanalyse, philosophie, histoire des mentalités)

Ouvrages :

342. ANZIEU, D., *Le corps de l'œuvre*, Paris : Gallimard, 1981, 377 p., (Connaissance de l'inconscient).

343. ANZIEU, D., *Le moi-peau*, Paris : Dunod, 1985, 291 p.

344. ARIES, P., *Essais sur l'histoire de la mort en Occident, du moyen âge à nos jours*, Paris : Le Seuil, 1975, 223 p., (Points Histoire).
345. BACHELARD, G., *L'eau et les rêves, Essai sur l'imagination de la matière*, Paris : Librairie José Corti, [1942], 219 p. (Le livre de poche – Biblio, Essais).
346. BACHELARD, G., *L'air et les songes – Essai sur l'imagination du mouvement*, Paris : Librairie José Corti, [1943], 351 p., (Le livre de poche – Biblio, Essais).
347. BACHELARD, G., *La poétique de l'espace*, Paris : Presses universitaires de France, 2004 (9^e éd.), [1957], 214 p., (Quadrige).
348. BACHELARD, G., *La poétique de la rêverie*, Paris : Presses universitaires de France, 1999 [1960], 183 p., (collection Quadrige).
349. BACKES, J –L., *Musique et Littérature*, Paris : Presses universitaires de France, 1994, 282 p., (Perspectives Littéraires).
350. BARTHES, R., *Mythologies*, Paris : Le Seuil, [1957] 1994, 247 p., (Points Essais),
351. CAILLOIS, R. *Les jeux et les hommes - Le masque et le vertige*, Paris : Gallimard [1958], 1967, 250 p., (Folio essais).
352. CAILLOIS, R. *L'homme et le sacré*, Paris Gallimard, [1950], 1988, 250 p., (Folio essais).
353. CHEVALIER, J., GHEERBRANT, A., *Dictionnaire des symboles*, Paris : Robert Laffont, 1982, 1060 p., (Bouquins).
354. COLLOT, M., *La poésie moderne et la structure d'horizon*, Paris, Presses Universitaires de France, « Ecriture », 1989, 263 p.
355. CORBIN, A., *L'homme dans le paysage*, Paris, les éditions Textuel, 2001, 190 p.
356. CORBIN, Alain, *Le territoire du vide – l'occident et le désir de rivage (1750-1840)*, Paris : Flammarion, Paris Aubier pour l'éd° originale, [1988], 1990, 407 p., (Champs).
357. DURAND, G., *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris : Bordas, [1969], Dunod, 1992, 529 p., (Etudes)..
358. ELIADE, M., *La nostalgie des origines*, Paris : Gallimard, 1971, 276 p., (Idées).
359. ELIADE, M., *Initiation, rites, sociétés secrètes, Naissances mystiques – essais sur quelques types d'initiation*, Paris : Gallimard [1959], 1992, 282 p., (Folio essais).
360. ELIADE, M., *Le sacré et le profane*, Paris : Gallimard, 1987, 185 p., (Folio essais).

- 361.FREUD, S., *L'inquiétante étrangeté et autres essais*, Paris : Gallimard, 1985, 342 p., (Folio Essais).
- 362.GIBERT, P., *La Bible : Le livre, les livres*, Paris : Gallimard, 160 p., (Découvertes).
- 363.HALL, E. T., *Le langage silencieux*, Paris : Le Seuil, [1984] 2000, 237 p., (Points Essais).
- 364.HALL, E. T., *La dimension cachée*, Paris : Le Seuil, [1971] 1978, 254 p., (Points Essais).
- 365.JUNG, C. G. *et al.*, *L'homme et ses symboles*, Paris : Robert Laffont, 1964, 320 p.
- 366.JULLIEN, F., *Eloge de la fadeur : à partir de la pensée et de l'esthétique de la Chine*, Paris : éditions Philippe Picquier [1991], 2004, 151 p. ? (Livre de poche Essais).
- 367.JULLIEN, F., *Le détour et l'accès : stratégies du sens en Chine, en Grèce*, Paris : Grasset et Fasquelle, 1995, 2004, 367 p., (Le livre de poche, Biblio essais).
- 368.LOCATELLI, A., *Littérature et musique au XX^e siècle*, Paris : Presses universitaires de France, 2001, 127 p., (Que sais-je ? n°3611).
- 369.MASSIN, B., *Olivier Messiaen -une poétique du merveilleux*, Aix en Provence : Alinéa, 1989, 230 p.
- 370.PASTOUREAU, M., *Dictionnaire des couleurs de notre temps*, Paris : Bonneton, [1992] 2003, 231 p.
- 371.PASTOUREAU, M., *Bleu histoire d'une couleur*, Paris : Le Seuil, 2002, 216 p., (Points).
- 372.PASTOUREAU, M., *L'étoffe du diable- Une histoire des rayures et des tissus rayés*, Paris : Le Seuil, 1991, 187 p., (Points).
- 373.ROGER, A., *Court traité du paysage*, Paris, Gallimard, 1997, 165 p., (Bibliothèques des sciences humaines).
- 374.VOVELLE, M., *L'heure du grand passage, chroniques de la mort*, Paris : Gallimard, 1993, 160 p. ? (Découvertes).
- 375.WINNICOTT, D. J., *Jeu et réalité - L'espace potentiel*, Paris : Gallimard, [1971], 1988, 212 p., (Connaissance de l'Inconscient).
- Périodiques :**
- 376.ROUSSEL, S., « Art total » Art et Musique au XX^e siècle, *Revue Pianiste n° 13* Paris : mars avril 2002.

Autres documents :

377. *Littérature cycle 3*, - Document d'accompagnement des programmes 2002, Paris : CNDP –MEN, 2002/ 2004.

Remerciements

Je souhaite avant tout remercier Georges Lemoine pour m'avoir ouvert les portes de son atelier et pour avoir répondu à mes questions avec la plus grande gentillesse.

Je souhaite également remercier Pierre-Marie Beaudé, Rolande Causse, Hedwige Pasquet, Elizabeth Cohat et Raymond Stoeffel, pour les entretiens qu'ils m'ont accordés.

Pour sa relecture exigeante et pour la grande qualité de ses conseils, je tiens à remercier ma directrice de thèse, Isabelle Nières-Chevrel.

Enfin, il semble essentiel de remercier mes proches pour leur patience et pour leur compréhension tout au long des années consacrées à ce travail et plus particulièrement ma fille Marion.