

## **Extrait de la troisième partie, chapitre 7, pp.260-302**

*NB* quelques pages d'illustration sont placées en vignettes

### **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. À 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. »<sup>1</sup> Ces 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 jeunesse<sup>2</sup>, excepté *Voyage au pays des arbres*<sup>3</sup>, 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 œuvres de Le Clézio.

<sup>1</sup> 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.

<sup>2</sup> 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.

<sup>3</sup> *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.

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 formats<sup>4</sup> illustrés de Folio junior accompagnés de planches en noir et blanc avec une couverture colorée<sup>5</sup>, 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 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

<sup>4</sup> *Lullaby*, *Celui qui avait vu la mer*, *La grande vie*, *la montagne du dieu vivant*, *Villa aurore*, *Orlamonde*, *Peuple du ciel*.

<sup>5</sup> 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.

donc les aspects sémantiques et narratifs des illustrations qui détermineront les regroupements : d'une part des nouvelles illustrées sur un mode homogène et d'autre part des récits plus complexes pour lequel Lemoine a adapté son style d'illustration sur des emboîtements. Il sera ainsi aisément 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 »<sup>6</sup> L'univers « le clézien » (tel qu'il est qualifié par Jean-Louis Ezine<sup>7</sup>) 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 »<sup>8</sup> 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. »<sup>9</sup>

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*<sup>10</sup>, le désert dans *Peuple du ciel* et

<sup>6</sup> C. Doumet, « Le Clézio (Jean-Marie Gustave)», *Encyclopédie Universalis*, 1996, volume 13 page 554.

<sup>7</sup> 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.

<sup>8</sup> 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.

<sup>9</sup> *Ibidem*, page37.

<sup>10</sup> 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. »

*Balaabilou*. Ces paysages, apparemment opposés, ne sont que les deux faces d'un même paysage, celui de l'épreuve purificatrice<sup>11</sup> 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*. »<sup>12</sup> 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. »<sup>13</sup>

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 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'entretiens<sup>14</sup>, 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

<sup>11</sup> M. Robert, *Roman des origines et origines du roman*, Gallimard, Paris, 1972.

<sup>12</sup> M. Miguet, « Le pacte allégorique de J.-M.G. Le Clézio », dans *Corps écrit*, n°18 : « L'allégorie », Paris, PUF, 1986, page 121.

<sup>13</sup> S. L., Beckett *De grands romanciers écrivent pour les enfants*, op.cit., page 215.

<sup>14</sup> Entretien de mai 2001.

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 plaint 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. »<sup>15</sup> 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.

### **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 que 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 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.

[...]

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

---

<sup>15</sup> F. Dugast-Portes « J.-M.G. Le Clézio et la littérature de jeunesse », *op.cit.*, page 146.

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 déceptives<sup>16</sup> 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 accompagne le récit dans sa totalité comme une séquence centrée sur l'essentiel du texte, accentuant ainsi la temporalité spécifique des nouvelles.



<sup>16</sup> 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.

Les éditions illustrées de *Balaabilou*<sup>17</sup> 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. 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'existant plus, ou comme s'il était revenu en arrière, à un autre temps, très long et doux (...) »<sup>18</sup> 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 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. »<sup>19</sup> 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*,<sup>20</sup> 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 poignées d'aiguilles pour le feu de Naman le pêcheur (...) »<sup>21</sup> 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

<sup>17</sup> *Balaabilou*, nouvelle extraite de *Désert* chez Gallimard, parue en 1980, publiée en album illustré en 1985, version poche, « Folio cadet », 2000.

<sup>18</sup> *Ibidem*, version « Folio cadet », page 30

<sup>19</sup> *Ibidem*, page 6.

<sup>20</sup> 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.

<sup>21</sup> *Balaabilou*, page 10.

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.

[...]

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. »<sup>22</sup> 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.

---

<sup>22</sup> F. Dugast-Portes, « J.-M.G. Le Clézio et la littérature de jeunesse », *op.cit.*, page 146.

## 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. »<sup>23</sup> 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... »<sup>24</sup>

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, vérifique, que je voudrais parler ». <sup>25</sup> 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 ou divine : OUPANOS, XAPISMA... »<sup>26</sup> 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 »<sup>27</sup> 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'existe pas encore. »<sup>28</sup> 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.

<sup>23</sup> S.L., Beckett, *De grands romanciers écrivent pour les enfants*, op.cit., page 226.

<sup>24</sup> J. Onimus, *Pour lire Le Clézio*, Paris, PUF, 1994, page 190.

<sup>25</sup> J.M. G. Le Clézio, *Mondo et autres histoires*, Paris, Gallimard, « Folio » 1978, page 30.

<sup>26</sup> F. Dugast-Portes, « J.-M.G. Le Clézio et la littérature de jeunesse », page 143.

<sup>27</sup> Ouranos signifie « ciel » en grec.

<sup>28</sup> *Villa Aurore*, page 20.

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.

[...]

### 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 transcrrites 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. »<sup>29</sup>

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 :

« 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

---

<sup>29</sup> F. Dugast-Portes, « J.-M.G. Le Clézio et la littérature de jeunesse », *op.cit.*, page 146.

comprendre ce que je voyais, c'est-à-dire séparer ce que je jugeais essentiel de ce qui ne l'était pas. »<sup>30</sup>

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 passe devant soi. »<sup>31</sup> Georges Lemoine, dont les carnets nous ont révélé son attention particulière aux espaces et sa prédisposition 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.

[...]

## 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.<sup>32</sup>

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

<sup>30</sup> G de Cortanze, *J.-M.G. Le Clézio, Le nomade immobile*, *op.cit.*, page 69.

<sup>31</sup> C. Doumet *op.cit.*, page 554.

<sup>32</sup> « 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.

regarde, et entendre ou croire entendre quelques murmures. (...) Voilà ce que nous dit Le Clézio : en regardant mieux le monde on l'entendra mieux. »<sup>33</sup>

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. »<sup>34</sup>

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).



XIV

[ ... ]

[dans *Lullaby*] 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. »<sup>35</sup> Tout ce 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

<sup>33</sup> G de Cortanze J.-M.G. *Le Clézio, le nomade immobile*, op.cit., page 162.

<sup>34</sup> *Lullaby*, page 137

<sup>35</sup> *Ibidem*, page 16.

éblouissant, silencieuse, blottie contre la falaise abrupte qui l'abritaient du vent et des regards. »<sup>36</sup> 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.

[...]

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'aux 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 friche, terrain vague, arbre, lumière, mer » dit Jean-Louis Ezine dans ses entretiens avec Le Clézio<sup>37</sup>. Ces lieux ouverts, désertés ou abandonnés sont élus par le regard du jeune héros et transfigurés, pour certains, en entités

<sup>36</sup> *Ibidem*, page 30.

<sup>37</sup> J.-M.G. Le Clézio, *Ailleurs*, *op.cit.*, page 56.

surnaturelles : la mer, la montagne sont alors révérées 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. »<sup>38</sup>

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.

[...]

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.

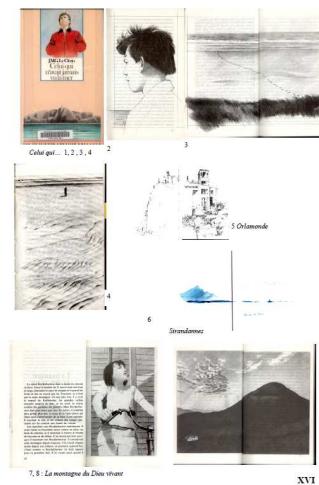
Dans *Celui qui n'avait jamais vu la mer*, le rapport du héros au paysage est l'axe central du récit dont la fin énigmatique fait disparaître le personnage dans l'élément-mer. La composition de la couverture de l'édition Folio junior « édition spéciale » (image1 p 216) présente l'essentiel du thème : 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 héros<sup>39</sup> 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 annoncé dès la couverture : le sujet est l'instant de la rencontre, la mer selon le point de vue de Daniel.

<sup>38</sup> S. L., Beckett, *De grands romanciers écrivent pour les enfants*, op.cit., page 145.

<sup>39</sup> 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'espérance de changer sa vie. », J. X. Ridon « Ecrire les marginalités » *Magazine littéraire* n° 362, op.cit., page 39.

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. »<sup>40</sup> (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 mer<sup>41</sup> (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 dominent sur le ciel.



[...]

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

<sup>40</sup> *Celui qui...* page 39.

<sup>41</sup> *Lullaby*, folio éd° spéciale, Gallimard, 1987, p 23.

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. »<sup>42</sup>

Les illustrations accentuent l'*effet* de solitude et de singularité de ces adolescents en rupture de communication.<sup>43</sup>

#### **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 fondamental et cette fusion définit l'œuvre de l'écrivain<sup>44</sup>. 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

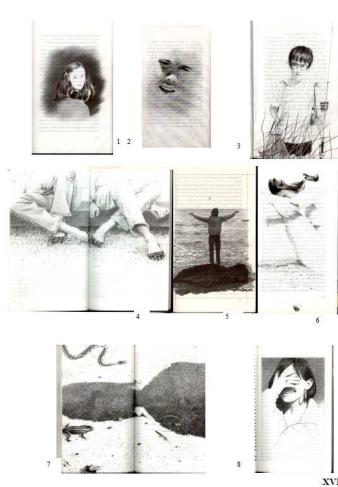
<sup>42</sup> S. L., Beckett, *De grands romanciers écrivent pour les enfants*, op.cit., page 240.

<sup>43</sup> « *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.

<sup>44</sup> Cette fusion du paysage et du personnage sera reprise dans de nombreux autres textes du corpus, comme nous l'avons remarqué précédemment.

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<sup>ère</sup> ou de 3<sup>ème</sup> 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.

[...]



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 soi<sup>45</sup> 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 sa poitrine le cœur espacait ses coups, lentement, lentement. »<sup>46</sup> 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,

<sup>45</sup> « Je suis un maniaque du repli sur soi. » Le Clézio, *L'extase matérielle*, Paris, Gallimard, 1967, cité par G de Cortanze, page 144.

<sup>46</sup> *Lullaby op cit*, page 38.

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. »<sup>47</sup> 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.

[...]

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 ? Ca sert à cacher les choses ; pour que les autres ne les trouvent pas. »,<sup>48</sup> 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 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 ! »<sup>49</sup> 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 ressenti par l'écrivain qui achève une

<sup>47</sup> *Peuple du ciel*, op.cit., pages 6-9.

<sup>48</sup> J.-M.G. Le Clézio, *L'Extase matérielle*, op.cit., page 21.

<sup>49</sup> Lettre du 15 février 1988 de J.-M.G. Le Clézio.

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. »<sup>50</sup> 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.

[...]

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 ». À 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 être un esprit multiforme (...) peut-être ce qu'on appelait autrefois l'ange gardien. »<sup>51</sup> 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 Surmoi<sup>52</sup>.

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 agrémenta de nombreux croquis dont la proximité avec le trait minimaliste de Lemoine est troublant.

---

<sup>50</sup> *Ibidem*.

<sup>51</sup> *Ailleurs, op.cit.*, pages 79 -82.

<sup>52</sup> D. Anzieu, *Le corps de l'œuvre, op.cit.*, pages 66-67.

« 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.** »<sup>53</sup> 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 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. »<sup>54</sup>

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... »<sup>55</sup>. 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

<sup>53</sup> G. de Cortanze, *J.-M.G. Le Clézio, le nomade immobile*, op.cit., page 44.

<sup>54</sup> J.-M.G. Le Clézio, « Lettre d'Albuquerque » *Autrement revue « Ecrire aujourd'hui »*, n° 69, 1985, page 23.

<sup>55</sup> *Pawana*, postface, page 87.

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. »<sup>56</sup> L'écriture de l'un semble exprimer dans ses thèmes et sa forme la pensée de l'autre.

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. »<sup>57</sup>

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. »<sup>58</sup>, 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

<sup>56</sup> J.-M.G. Le Clézio, *L'inconnu sur la terre*, page 212.

<sup>57</sup> G de Cortanze *J.-M.G. Le Clézio, le nomade immobile*, page 164.

<sup>58</sup> J.-M.G. Le Clézio, « Lettre d'Albuquerque », page 24.

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 »,<sup>59</sup> 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.

[...]

---

<sup>59</sup> Carnets n°100 en 1991.