

Extraits de la troisième partie : Illustrer la littérature, révéler une oeuvre

NB quelques pages d'illustration sont placées en vignettes

Chapitre VI, 2) A) Représenter l'écrivain

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). P 241

Chapitre VIII illustrer et ré-illustrer, 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*¹ 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

¹ 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.

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 », ², 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. ³ 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 livre de Ozren Kebo ⁴ 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...aux accents d'une déploration ! » explique Lemoine dans son texte de postface ⁵. 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'œil 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

² 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. »

³ 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.

⁴ O. Kebo, *Bienvenue en enfer- Sarajevo mode d'emploi*, Strasbourg, La nuée bleue, 1997.

⁵ *La petite marchande d'allumettes*, postface, *op.cit.*

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. »⁶

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 une étiquette attachée à la cheville. Cette petite fille-là s'est immédiatement superposée à la petite marchande d'allumettes. »⁷ 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,⁸ sensible à une thématique personnelle qu'il développait déjà dans un de ses premiers poèmes sur le thème de la mort d'un enfant⁹.

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 (...). »¹⁰

⁶ Carnet 78, novembre 94 -janvier 95, page 5.

⁷ F. Noiville, « Lemoine à dessein littéraire et universel », *Le monde des livres*, supplément du journal *Le Monde* du vendredi 30 avril 1999.

⁸ « 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 ; Ecrit 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 choisi 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.

⁹ 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 *Kjøbenhavnsnpoten* du 25 septembre 1827), *ibidem*.

¹⁰ 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.

Les thématiques du conteur danois¹¹ 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 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. »¹² 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.

¹¹ « 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.

¹²F. Bööck, *op.cit.*, page 7.

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 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 kaléidoscopiques¹³ 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 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 ? »¹⁴ De nombreux commentaires critiques ont réagi à cette parution dans la presse nationale et

¹³ 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.

¹⁴ 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.

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 totalement. 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.»¹⁵ 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. (...) »¹⁶

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 »¹⁷ 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.¹⁸

Dans *Le Monde des livres*¹⁹, 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 ? »

¹⁵ B. Epin, « Livre jeunesse », *L'Humanité*, 6 mai 1999.

¹⁶ J.- Y. Bochet, *Griffon*, mars-avril 1999.

¹⁷ C. Portelli, « Les fictions historiques », *Citrouille*, juin 1999, page 15.

¹⁸ *La Revue des livres pour enfants* n° 90, sélection 1999.

¹⁹ 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 » ? »²⁰ 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 ? »²¹

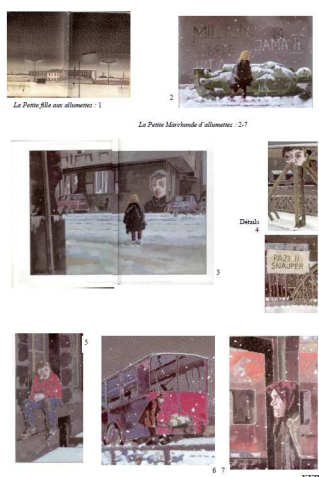
En donnant à cette relecture du conte une dimension référentielle, l'illustrateur choisit de défendre la force du texte sur le plan philosophique. Mais son propos, d'une lucidité assez dure dans la seconde version, laisse peu espérer dans la vie éternelle contrairement à la première comme nous le verrons 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 Lemoine ne propose pas une interprétation divergente du conte ; il développe une nouvelle dimension à

²⁰ B. Epin, *L'Humanité*, 6 mai 1999.

²¹ I. Jan, *Andersen et ses contes*, Aubier, 1977, pages 32-33.

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 »²² et sur les murs « Welcome to the Hell – Sarajevo »²³ comme les titres de la « Une » du journal brûlé²⁴ 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.

²² 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.

²³ Pages 14 et le détail est repris en vignette page15.

²⁴ Pages 32-33.



es et une partie de la couverture
le plus d'intensité dramatique dans
délicatesse des traits du visage. A
nt sous la neige se substitue une
nimbée de fleurs alors que le texte
s roses et le sourire à la bouche...

2). Lemoine opère un déplacement
euse dans la mort que dans la vie -
e et l'inversion des couleurs des
cteur.

une autre logique et renforce l'apogée avec la représentation de la « marchande » est plus anguleux, plus série d'images. Même face à la que représente l'illustrateur (page 10). Aucune image de la fillette ne la présente soit de dos, soit immobile et sans issue fatale. Seule une vignette de la fillette : son visage frais aux traits 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 Monory²⁵ 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 morte²⁶... 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).

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

²⁵ 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. »

²⁶ 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... »

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 mort²⁷. 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 d'Andersen²⁸. 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 feu²⁹, 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

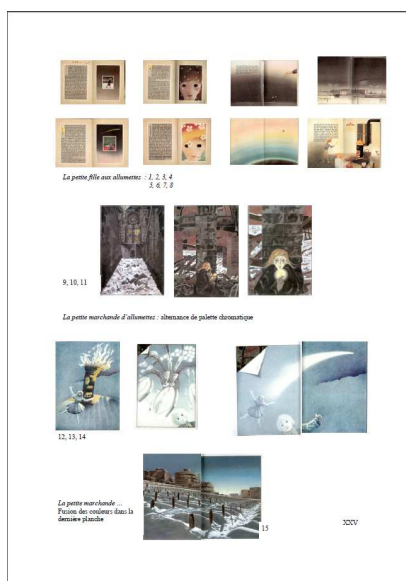
Les deux versions de *La petite fille...* révèlent également une continuité entre les deux livres par la reprise de procédés qui servent le conte d'Andersen dans sa construction. Lemoine s'attache à mettre en valeur le texte du conteur : le rythme qui structure la série d'images a pour fonction de soutenir, 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

²⁷ 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.

²⁸ Ces « 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.

²⁹ « 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.*

ternaire, mais ils accompagnent chacun le découpage du récit entre les moments de réalité et de rêve de l'héroïne (XXV).

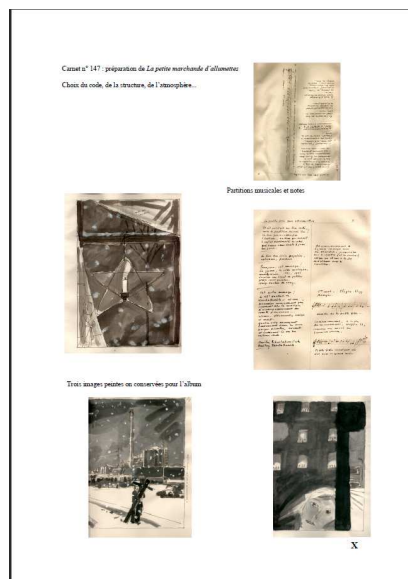


L'album de 1978 s'organise autour de symétries entre les planches que Lemoine a composé deux à deux. Des planches à « fond perdu » alternent avec des planches encadrées de marges et ces multiples parenthèses formées par les images mettent en relation les significations : deux représentations de la fillette 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.

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. »³⁰



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, X³¹). 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 15ème 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, disant et redisant le ou les mêmes mots. »³² La mention du morceau dédié à cet album apparaît écrite à l'envers sur la vitre du

³⁰ F. Noiville, « Le Monde des livres », *op.cit.*

³¹ Carnet n° 154, page 6.

³² Carnet n° 147, octobre 1997, page 3.

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'œuvre : 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 tonalité contrastées : rapide et fantasque, saisissant et grandiose, ou tendre et familier.... C'est que l'art d'Andersen est un art essentiellement musical. »³³ 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 nuit³⁴. 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).



³³ I. Jan, *Andersen et ses contes*, op.cit., page 43.

³⁴ *Ibidem*, page 119.

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 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.³⁵

³⁵ 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. Pp 318-335

Extrait de la quatrième partie

Chapitre XI une illustration du sacré

2) A) Représenter ou effacer le divin

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.

Pp443-444